UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JOANA SOARES MARQUES

TRABALHADORES-ARTISTAS

CENAS DE TRABALHO, ORGANIZAÇÃO E AÇÃO COLETIVA NO BRASIL E PORTUGAL

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANA
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TRABALHADORES-ARTISTAS

CENAS DE TRABALHO, ORGANIZAÇÃO E AÇÃO COLETIVA NO BRASIL E PORTUGAL

JOANA SOARES MARQUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Sociologia

Orientador: Professor Doutor Ruy Gomes Braga Neto

Coorientadora: Professora Doutora Luísa Veloso

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M357t Marques, Joana S
Trabalhadores-artistas: cenas de trabalho,
organização e ação coletiva no Brasil e Portugal /
Joana S Marques ; orientador Ruy Braga. – São Paulo,
2016.
388 f.

Tese (Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. coletivismo. 2. precarização do trabalho. 3.
produção artística. 4. emancipação. 5. neoliberalismo.
I. Braga, Ruy, orient. II. Título.

MARQUES, Joana S. **Trabalhadores-artistas**: cenas de trabalho, organização e ação coletiva no Brasil e Portugal. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2016.

Aprovado em: 02/09/2016

Banca Examinadora

Prof. Doutor Ruy Gomes Braga Neto (orientador)	Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: Aprovado	Assinatura: _____
Prof. ^a Doutora Liliana Rolfsen Petrilli Segnini	Instituição: UNICAMP
Julgamento: Aprovado	Assinatura: _____
Prof. Doutor Sérgio Ricardo de Carvalho Santos	Instituição: ECA - USP
Julgamento: Aprovado	Assinatura: _____
Prof. Doutor Luiz Dagobert de Aguirra Roncari	Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: Aprovado	Assinatura: _____
Prof. ^a Doutora Nadya Araujo Guimarães	Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: Aprovado	Assinatura: _____

*Eu me dizia: pra que falar com eles?
Se compram o saber, é pra revendê-lo.
O que querem, é encontrar o saber bem barato
Para que eles possam revendê-lo com lucro.
Então por quê eles quereriam saber daquilo que vai
contra a lei da oferta e da procura?*

*Eles querem vencer, e não se interessam
por aquilo que prejudica a vitória.
Eles não querem ser oprimidos,
querem oprimir.
Eles não querem o progresso,
querem ser os primeiros.*

*Eles se submetem a qualquer coisa, contanto
que se lhes prometa que eles farão a lei.
Eles se sacrificam
pra que não se ponha abaixo
o altar dos sacrifícios.*

*Eu pensei: o que eu vou dizer a eles?
E depois decidi: é isso que eu vou dizer.*

Bertold Brecht

*Aos trabalhadores-artistas
que trabalham, lutam e nos inspiram...*

Trabalho financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através de bolsa individual de doutoramento com referência SFRH/ BD/ 75745/ 2011.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho apenas foi possível devido ao apoio de inúmeras pessoas e entidades. Começo por agradecer à Universidade de São Paulo (USP) e à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que acreditaram e apostaram neste projeto ousado e me permitiram abraçá-lo de corpo e alma ao longo de quatro anos.

Agradeço ao meu orientador, professor Ruy Braga, por me ter acolhido generosamente, aceitando um objeto menos convencional, pelos incentivos permanentes e pela jornada de incomensurável aprendizado, que me permitiu ir muito mais além.

À professora Luísa Veloso, pela coorientação incansável e entusiasta, pelos seus valiosos contributos na abordagem à realidade portuguesa, pela amizade e inspiração.

Às professoras Cibele Rizek e Nadya Araújo Guimarães pelas críticas e sugestões valiosas no Exame de Qualificação e pelos desafios que me lançaram a partir desse momento fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Para os rumos que a pesquisa seguiu foi também essencial o estímulo humano, acadêmico e institucional do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da USP. Agradeço aos professores – Leopoldo Waizbort, Sylvia Garcia, Ângela Alonso, Fernando Pinheiro, Nadya Guimarães, Ângelo Soares, Eleni Varikas, Bernard Lahire – pelas aulas e seminários sempre instigantes, que foram fundamentais para ampliar a minha formação sociológica.

Aos colegas do PPGS, em particular aqueles que criticaram e provocaram este trabalho no âmbito da disciplina Análise de Projeto e todos os outros com quem partilhei este percurso nas andanças da USP, para nomear apenas alguns: Ana Tércia, Benno Alves, Camila Rosatti, Carla Bernava, Cristino Bodart, Deni Rubbo, Eduardo Bonaldi, Flávia Brites, Hélio Costa, Irene Rossetto, José Muniz Jr., Ricardo Silva, Svetlana Ruseishvili, Thiago Matioli e Tiaraju Pablo.

Aos membros do Cenedic que muito me instigaram em seus debates calorosos e combativos.

Agradeço também a todos os funcionários do PPGS pelo apoio e disponibilidade, em especial ao Gustavo Mascarenhas sempre atencioso com todo o trabalho que lhe dei enquanto aluna estrangeira.

Aos amigos Alexandra Duarte, Aline Afonso, Ana Isabel Couto, Ana Luísa Martinho, Carla Rodrigues, Cristina Parente, Irene Rossetto, Joana Monteiro, Lúcia Ferro, entre tantos outros, sempre disponíveis na amizade e no incentivo deste trabalho. À Aline Afonso e Flávia Brites meus agradecimentos especiais por ajudarem na revisão do texto e darem um pouco de

samba ao meu português. Ao André Meyer, Pedro Moreno e Zé Miguel que me ajudaram a encarar esta caminhada com intensidade e leveza.

A Frédéric Vidal, Jorge Colaço, Rodrigo Antonio e Simone Carleto pelas generosas sugestões de leitura.

Aos meus pais pelo exemplo de integridade, no trabalho e na vida, e por me terem proporcionado as raízes e asas firmes para voar até aqui.

Ao Pedro e à Vera pela cumplicidade e por me terem acolhido durante os períodos de pesquisa em Lisboa.

A toda a família (portuguesa e brasileira) pelo carinho e apoio incondicionais.

Ao Paulo, meu trabalhador-artista, por todo o amor, companheirismo, além do suporte e olhar crítico que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

A todos os grupos e coletivos que colaboram respondendo ao questionário, e que me enviaram seus comentários e incentivos à pesquisa. Muitos foram aqueles que me convidaram para os visitar e se disponibilizaram para continuar a colaborar na parte qualitativa da pesquisa, mas não pude dar seguimento a todos. Foram essenciais para reforçar a relevância da pesquisa e a necessidade de continuar aprofundando e partilhando estas questões.

A todos os trabalhadores-artistas dos coletivos Dolores Boca Aberta e Visões Úteis, por generosamente abrirem as suas casas e partilharem seus afetos, reflexões e contradições na vivência prática do trabalho coletivo. Foram profundamente inspiradores para este trabalho.

À Brava Companhia e Rafaela Carneiro que me permitiram sentir na pele um pouco do seu fazer coletivo. Ao Teatro Popular União e Olho Vivo e seu mestre César Vieira que mantiveram as suas portas sempre abertas para entrar e sair e beber na sua fonte inesgotável.

A todos os que se cruzaram no percurso desta pesquisa, nos encontros e desencontros, no trabalho de campo, nos seminários, nas leituras, que de forma anônima me instigaram, fazendo com que esta tese também seja coletiva. Apesar de só eu assinar, é um nós que aqui escreve.

RESUMO

Esta pesquisa pretende unir forças a outros trabalhos que, sob diferentes abordagens teóricas e empíricas, investigam formas alternativas de organização social e de produção, tomando como objeto os coletivos de trabalhadores-artistas no Brasil e em Portugal, com destaque para os coletivos teatrais. A noção de trabalhador-artista refere-se àqueles que têm consciência da sua condição de trabalhador e atuam esteticamente e politicamente a partir dessa condição. Para compreender os sentidos desse coletivismo, utilizou-se uma estratégia metodológica que integrou a análise de fontes históricas, estatísticas e documentais, realização de um inquérito por questionário, entrevistas, observação participante e o aprofundamento de dois estudos empíricos. O coletivismo é analisado sob a dupla perspectiva das formas de organização coletiva da produção e das dinâmicas de ação coletiva, o que por sua vez se articula com o contexto geral das relações de trabalho e produção no neoliberalismo. A problematização de nossa abordagem situa-se entre o processo de precarização do trabalho, as estratégias de auto-organização e a transformação social emancipatória.

Palavras-chave: coletivos de artistas; precariado artístico; ação coletiva; neoliberalismo; emancipação social.

ABSTRACT

Artist-Workers: Scenes of Work, Organization and Collective Action in Brazil and Portugal

This research intends to join forces with other works that, from different theoretical and empirical approaches, investigate alternative forms of social and production organization, taking as object the collectives of artist-workers in Brazil and Portugal, notably the theater collectives. The notion of artist-worker relates to those who are self-conscious of their condition as workers and act politically and aesthetically from that condition. In order to understand the meanings of this collectivism, the methodological strategy integrated the analysis of historical, statistical and documentary sources, conducting a survey, interviews, participant observation and the deepening of two empirical studies. Collectivism is envisaged under the double perspective of the forms of collective organization of production and the dynamics of collective action, which in turn relates to the general context of work and production relations within neoliberalism. Our issue lies between the process of work precariousness, self-organizing strategies and emancipatory social transformation.

Keywords: collectivism; artist collectives; artistic precariat; collective action; neoliberalism; social emancipation.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte

AWC – Art Workers’ Coalition

BE – Bloco de Esquerda

CAC – Coletivo de Ação Cultural

CDC – Clube da Comunidade

CDM – Centro Desportivo Municipal

CENA – Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual

CGTP-IN – Central Geral dos Trabalhadores Portugueses - Intersindical Nacional

CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho

CORO – Colaboradores em Rede e Organizações

CPC – Centro Popular de Cultura

CUF – Companhia União Fabril

DGArces – Direção-Geral das Artes

DIEESE – Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconómicos

ENFF – Escola Nacional Florestan Fernandes

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FERVE – Fartos/as d’Estes Recibos Verdes

FIA – Federação Internacional de Atores

FMI – Fundo Monetário Internacional

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GAC – Grupo de Ação Cultural

GDA – Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INE – Instituto Nacional de Estatística (Portugal)

IPEA – Instituto de Pesquisa Económica Aplicada

IS – Internacional Situacionista

MC – Ministério da Cultura (Portugal)

MEI – Microempreendedor Individual

MFA – Movimento das Forças Armadas

MinC – Ministério da Cultura (Brasil)

MPL – Movimento Passe Livre

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MTC – Movimento dos Trabalhadores da Cultura

MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto

NR – Não Responde

NS – Não Sabe

OAC – Observatório de Atividades Culturais

OCDE/ OECD – Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico

OIT – Organização Internacional do Trabalho

ONG – Organização Não Governamental

OSCP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PIB – Produto Interno Bruto

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas

PLR – Participação nos Lucros e Resultados

PME – Pesquisa Mensal de Emprego

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PT – Partido dos Trabalhadores

PREC – Processo Revolucionário em Curso

ProAC – Programa de Ação Cultural

SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

SESC – Serviço Social do Comércio

STE – Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos

TAZ – Temporary Autonomous Zone (Zona Autônoma Temporária)

TeCA – Teatro Carlos Alberto

TEN – Teatro Experimental do Negro

TIC – Tecnologias de Informação e Comunicação

TNSJ – Teatro Nacional de São João

TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo

UCP – Unidade Coletiva de Produção

UDP – União Democrática Popular

UE – União Europeia

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

VAB – Valor Acrescentado Bruto

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ABSTRACT	9
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS	10
LISTA DE GRÁFICOS	14
LISTA DE TABELAS	14
LISTA DE FIGURAS	15

PRÓLOGO	16
----------------	-----------

<i>Nos bastidores do coletivismo: a construção do objeto de pesquisa</i>	16
<i>Um panorama histórico do coletivismo artístico</i>	20

INTRODUÇÃO	32
-------------------	-----------

<i>Sobre os procedimentos de pesquisa e a análise comparativa</i>	34
<i>Opções epistemológicas e analíticas: bases de uma ciência social emancipatória</i>	42

PRIMEIRA PARTE. TRABALHO, PRODUÇÃO ARTÍSTICA E UTOPIA

CAPÍTULO I. A QUESTÃO SOCIAL DO CAPITALISMO, OU “O MUNDO QUE QUEREMOS MUDAR”	50
---	-----------

1.1. AS MUTAÇÕES DO CAPITALISMO	51
<i>O (novo) espírito do capitalismo e o desmanche da crítica</i>	54
<i>O neoliberalismo e a nova questão social</i>	59
1.2. REPRODUÇÃO, CONSENSO E NORMALIZAÇÃO SOCIAL	63
1.3. A DINÂMICA CAPITALISTA NA FORMAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA	68
1.4. A DINÂMICA CAPITALISTA NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA	83

CAPÍTULO II. A ARTE COMO TRABALHO E O ARTISTA COMO TRABALHADOR	92
---	-----------

2.1. A (DES)CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL DO ARTISTA: DO GÊNIO INDIVIDUAL AO EMPREENDEDOR CRIATIVO	94
2.2. OS MUNDOS DA ARTE ENQUANTO PRODUÇÃO COLETIVA	98
2.3. UM PRECARIADO ARTÍSTICO? ANÁLISE DOS CASOS PORTUGUÊS E BRASILEIRO	103
2.4. O PRODUTO DO TRABALHO ARTÍSTICO: ENTRE A MERCADORIA FETICHE E A ESFERA PÚBLICA	122

CAPÍTULO III. EM BUSCA DE TEORIAS E PRÁTICAS EMANCIPATÓRIAS	131
3.1. PARA UMA TEORIA DA TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	132
3.2. A PRIMAZIA DO PODER SOCIAL: EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS E DEBATES CONTEMPORÂNEOS	135
3.3. ARTE E EMANCIPAÇÃO SOCIAL	141
<i>O caso exemplar do teatro</i>	148

SEGUNDA PARTE. COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL E EM PORTUGAL

CAPÍTULO IV. NOTAS DE UMA HISTÓRIA EM PROCESSO	156
4.1. INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS NO BRASIL	157
<i>O coletivismo teatral brasileiro</i>	162
<i>A ação coletiva por políticas públicas para a cultura e a conquista do programa de Fomento: uma Primavera do teatro?</i>	171
4.2. INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS EM PORTUGAL	182
<i>O coletivismo teatral português</i>	191
<i>A ação coletiva contra a perda de direitos sociolaborais: um sindicato-movimento</i>	201
CAPÍTULO V. O CASO DOS COLETIVOS TEATRAIS: UM MAPEAMENTO	211
5.1. CARACTERIZAÇÃO GERAL E CONDIÇÕES DE TRABALHO	212
5.2. FORMAS DE ORGANIZAÇÃO COLETIVA	231
5.3. FINANCIAMENTO E ESPAÇO DE TRABALHO: CONDIÇÕES MATERIAIS E CONTRAPARTIDAS SOCIAIS	239
5.4. FORMAS DE AÇÃO COLETIVA: ORGANIZAÇÃO PROFISSIONAL, MOVIMENTOS, REDES E LUTAS	252
<i>Sobre a luta social mais ampla</i>	260

TERCEIRA PARTE. TRAJETÓRIAS DE DOIS COLETIVOS DE TRABALHADORES-ARTISTAS

NOTA INTRODUTÓRIA	274
CAPÍTULO VI. DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES: “QUANDO O TRABALHADOR FAZ ARTE PÕE O MUNDO ÀS AVESSAS”	275
6.1. UM LUGAR CONTRA-HEGEMÔNICO: A OPÇÃO PELA ZONA LESTE E O PROCESSO DE OCUPAÇÃO E RESISTÊNCIA NO ESPAÇO	276
6.2. ORGANIZAÇÃO INTERNA: TEATRO MUTIRÃO	280
6.3. A AUTODEFINIÇÃO ENQUANTO TRABALHADORES-ARTISTAS	288

6.4. RELAÇÕES COM OS FINANCIADORES NA CRÍTICA À ARTE COMO MERCADORIA	292
6.5. RELAÇÕES COM A COMUNIDADE E MOVIMENTOS SOCIAIS: AMPLIANDO A AUTOGESTÃO	298
6.6. TRILOGIA DAS NECESSIDADES	304

CAPÍTULO VII. VISÕES ÚTEIS: “SE AS PESSOAS TIVESSEM IDO MAIS AO TEATRO E MENOS AO SHOPPING NÃO TERÍAMOS CHEGADO A ESTA CRISE”

307

7.1. A CONQUISTA DO ESPAÇO PRÓPRIO E DO SEU ENTORNO: A FÁBRICA SOCIAL E O BAIRRO DA FONTINHA	309
<i>Uma Zona Autônoma Temporária? A experiência do Es.Col.A</i>	310
7.2. ORGANIZAÇÃO INTERNA: SER COLETIVO NA CONTRAMÃO DO INDIVIDUALISMO	315
7.3. CONDIÇÕES DE TRABALHO: A INTERMITÊNCIA E PRECARIZAÇÃO NA PRÁTICA	322
7.4. AS RELAÇÕES COM OS FINANCIADORES E AS FRAGILIDADES DA POLÍTICA CULTURAL	324
7.5. POSICIONAMENTO ÉTICO-POLÍTICO E AÇÃO COLETIVA	330
7.6. UMA BIOGRAFIA SINGULAR DO TEATRO PARA A POLÍTICA	334

EPÍLOGO

340

<i>Relações de trabalho e produção</i>	340
<i>Formas de organização coletiva</i>	342
<i>Dinâmicas de ação coletiva</i>	345
<i>Uma síntese provisória</i>	346

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

352

PERIÓDICOS	371
BLOGS, GRUPOS E SITES DE INTERNET CONSULTADOS	371
FILMOGRAFIA	371
FONTES ESTATÍSTICAS E DOCUMENTAIS	372

ANEXOS

374

ANEXO I. QUESTIONÁRIO PARA MAPEAMENTO DOS COLETIVOS ARTÍSTICOS	375
ANEXO II. PERFIL DOS/AS ENTREVISTADOS/AS	385
ANEXO III. PRINCIPAIS ATIVIDADES DE CAMPO	386

LISTA DE GRÁFICOS

<i>Gráfico 1.1 – Evolução da Taxa de Desemprego em Portugal (1990-2014): total e por grupo etário (percentagem)</i>	78
<i>Gráfico 1.2 – Evolução da taxa de desemprego em Portugal e na Zona Euro (percentagem)</i>	78
<i>Gráfico 1.3 – Portugal: Evolução da população empregada por conta de outrem por tipo de contrato de trabalho e subemprego visível 1998-2014 (percentagem)</i>	79
<i>Gráfico 1.4 – Evolução da Taxa de Desemprego no Brasil (2003-2014) (percentagem)</i>	87
<i>Gráfico 1.5 – Brasil: Distribuição das pessoas com 16 anos ou mais de idade, ocupadas na semana de referência, segundo a posição na ocupação - 2002/2012 (percentagem)</i>	89
<i>Gráfico 2.1 – Brasil: Pessoas ocupadas no setor cultural, segundo as Grandes Regiões – 2007/2012 (percentagem)</i>	107
<i>Gráfico 2.2 – Evolução do Orçamento inicial do Estado Português afeto à Cultura, por ano (1995-2011) (milhões de euros e percentagem)</i>	109
<i>Gráfico 2.3 – Crescimento percentual do gasto público em cultura, por esfera de governo, comparado ao crescimento da despesa total (2003-2013)</i>	111
<i>Gráfico 2.4 – Evolução do percentual afeto à Cultura no Orçamento do Estado Brasileiro^a (2000-2013): Setor público e por esfera de governo</i>	112
<i>Gráfico 2.5 – Brasil: Evolução da População ocupada no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas) (entre 2007 e 2012)</i>	115
<i>Gráfico 2.6 – Percentagem de pessoas empregadas no setor cultural com trabalho temporário, 2009: Portugal no contexto europeu (percentagem)</i>	117

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1.1 – Portugal: População empregada por setor de atividade económica (percentagem)</i>	74
<i>Tabela 1.2 – Coeficiente de Gini em Portugal (1999-2013)</i>	80
<i>Tabela 1.3 – Coeficiente de Gini no Brasil (1999-2013)</i>	88
<i>Tabela 1.4 – Trajetória do Gasto Social Federal no Brasil, por área de atuação, 1995 – 2009 (em percentagem do PIB)</i>	88
<i>Tabela 2.1 – Brasil: População ocupada, total e no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas, percentagem) (2007 e 2012)</i>	115
<i>Tabela 2.2 – Portugal: População ocupada, total e no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas, percentagem) (2001 e 2011)</i>	116
<i>Tabela 4.1 – Evolução dos projetos inscritos e aprovados no Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002-2014)</i>	180
<i>Tabela 5.1 – Cidades dos grupos inquiridos</i>	213
<i>Tabela 5.2 – Espaço territorial de atuação do grupo ou coletivo, por país</i>	214
<i>Tabela 5.3 – Localização dos Grupos no Centro ou Periferia urbana</i>	215
<i>Tabela 5.4 – Antiguidade dos grupos</i>	217
<i>Tabela 5.5 – Número de modalidades artísticas listadas, por país</i>	218
<i>Tabela 5.6 – Modalidades artísticas em que o grupo ou coletivo exerce atividade, por país</i>	218
<i>Tabela 5.7 – Principais funções do grupo ou coletivo, por país</i>	220
<i>Tabela 5.8 – Principais motivações para a criação do grupo ou coletivo, por país</i>	221
<i>Tabela 5.9 – Palavras-chave mais citadas, por país</i>	222

<i>Tabela 5.10 – Nível de ensino do/a respondente, por país</i>	223
<i>Tabela 5.11 – Área de formação principal do/a respondente, por país</i>	224
<i>Tabela 5.12 – Função principal do respondente no grupo/ coletivo, por país</i>	225
<i>Tabela 5.13 – Exercício de outra atividade profissional, para além do trabalho no grupo, por país</i>	226
<i>Tabela 5.14 – Atividade profissional principal, por país</i>	226
<i>Tabela 5.15 – Brasil: Situações de trabalho mais frequentes no grupo/ coletivo (N= 113)</i>	227
<i>Tabela 5.16 – Portugal: Situações de trabalho mais frequentes no grupo/ coletivo (N=76)</i>	227
<i>Tabela 5.17 – Horas de trabalho semanais no grupo ou coletivo, por país</i>	228
<i>Tabela 5.18 – Tipo de trabalhadores predominantes no grupo: profissionais vs voluntários, por país</i>	229
<i>Tabela 5.19 – Número aproximado de trabalhadores por categoria, por país</i>	230
<i>Tabela 5.20 – Forma jurídica do grupo ou coletivo, por país</i>	231
<i>Tabela 5.21 – Autonomia organizacional do grupo ou coletivo, por país</i>	232
<i>Tabela 5.22 – Tipo de liderança existente no grupo ou coletivo, por país</i>	233
<i>Tabela 5.23 – Forma mais frequente de divisão do trabalho entre os membros do grupo/ coletivo, por país</i>	233
<i>Tabela 5.24 – Realização periódica de assembleias/reuniões para tomada coletiva de decisões, por país</i>	234
<i>Tabela 5.25 – Frequência de realização de assembleias para tomada coletiva de decisões, por país</i>	235
<i>Tabela 5.26 – Principais fonte de financiamento do grupo/coletivo, por país</i>	240
<i>Tabela 5.27 – Disponibilidade de espaço físico onde o grupo desenvolve regularmente atividade, por país</i>	247
<i>Tabela 5.28 – Tipo de espaço</i>	248
<i>Tabela 5.29 – Uso do espaço, por país</i>	248
<i>Tabela 5.30 – Principais desafios do grupo/coletivo, por país</i>	251
<i>Tabela 5.31 – Filiação em entidade representativa da categoria artística (como sindicato ou cooperativa), por país</i>	252
<i>Tabela 5.32 – O grupo ou coletivo participa de alguma organização, rede ou movimento social, cultural ou político, por país</i>	253
<i>Tabela 5.33 – Principais bandeiras/ lutas políticas em que o grupo/coletivo está envolvido, por país</i>	257
<i>Tabela 5.34 – Grupos com publicação própria, por país</i>	259
<i>Tabela 6.1 – Integrantes do Dolores, na fundação e na atualidade, e áreas de formação</i>	290
<i>Tabela 6.2 – Dolores Boca Aberta: Projetos contemplados no Programa Municipal de Fomento ao Teatro</i>	293
<i>Tabela 7.1 – Integrantes do Visões Úteis, na fundação e na atualidade, e áreas de formação</i>	319

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1. Continuum Coletivismo Instrumental – Coletivismo Emancipatório</i>	347
---	-----

PRÓLOGO¹

O que é o neoliberalismo? Um programa de destruição das estruturas coletivas capazes de impedir a lógica do mercado puro. (BOURDIEU, 1998)²

Nos bastidores do coletivismo: a construção do objeto de pesquisa

Este trabalho trata das formas de organização e ação coletiva das classes trabalhadoras, a partir da análise de um grupo específico de trabalhadores que são os artistas, considerando as suas condições de trabalho, formas de organização e plataformas de luta. O percurso para chegar até aqui não foi linear, mas antes marcado por muitos avanços, recuos e mudanças de rumo. Inquieta com as situações de opressão e desigualdade social e na busca por modelos organizacionais alternativos, ingressei na graduação em Sociologia, realizei uma monografia sobre políticas de desenvolvimento, fiz um mestrado em economia solidária, pesquisei e fui para Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, debruicei-me sobre diferentes experiências de participação social (no turismo³, na arquitetura⁴), colaborei em diferentes projetos de intervenção sociocultural. Como denominador comum nestes diferentes domínios estavam formas de organização coletiva e a intenção de construir espaços em que as relações sociais, culturais ou econômicas fossem mais horizontais, num contexto globalmente marcado pelo exacerbar do individualismo e pela mercantilização das relações sociais. Contudo, de uma forma ou outra, um certo *consenso* face à ordem dominante permanecia latente.

Neste percurso, fui-me fascinando com grupos de artistas que pareciam ser emblemáticos de um sentido mais radical e progressista de coletivo, de resistência, comprometimento social, e mesmo de vivência prática da autogestão, presentes em vários momentos da história e em várias latitudes, mas de forma particularmente incisiva no Brasil das últimas duas décadas. Paradoxalmente, trata-se também, como vários estudos apontam, de um campo altamente competitivo, precário e mercantilizado, emblemático do agravamento da

¹ “Chama-se prólogo de qualquer peça a exposição que um personagem, quase sempre fora do pano, vem fazer ao público sobre o assunto da

² Todas as citações de referências em línguas estrangeiras que surgem ao longo do texto foram traduzidas livremente para português. As citações de português de Portugal foram transcritas com a ortografia brasileira.

³ Dissertação de mestrado sobre turismo solidário em contexto africano (MARQUES, 2010).

⁴ Pesquisa sobre o Programa de Modernização das Escolas de Ensino Secundário em Portugal, em que a questão da participação social na arquitetura se colocava de forma central (VELOSO, SEBASTIÃO, MARQUES E DUARTE, 2015).

questão social que atravessa o capitalismo. Estaria em cena o produtor emancipado, ou o produtor precarizado?

Deste modo, as inquietações que suscitaram esta pesquisa situam-se nos caminhos da emancipação social, que encontram no trabalho, enquanto domínio central da vida humana, um *locus* privilegiado e nos coletivos de artistas uma potência particular. A principal motivação foi compreender e objetivar as alternativas em termos de formas de organização e dinâmicas de ação coletiva propostas por diferentes agrupamentos artísticos num horizonte de emancipação social, tendo por base dois contextos distintos que se interpelavam reciprocamente: Brasil e Portugal.

Mas a minha ideia do tópico era ainda difusa e as questões multiplicavam-se. Inicialmente a pesquisa pretendia analisar as relações entre coletivos de artistas e economia solidária, que era um campo que eu vinha aprofundando desde o mestrado, no sentido de compreender as propostas emancipatórias destes coletivos perante o modo de produção capitalista, num contexto de crescente articulação entre processos culturais/artísticos e processos sociais. Contudo, a aproximação ao terreno em São Paulo e a discussão no âmbito do exame de qualificação deixaram claro que estes coletivos de artistas contêm uma riqueza e complexidade na sua atuação social, cultural e política que seria redutor analisá-los sob a lente da economia solidária. Assim, ainda animados pelo mesmo desejo de compreender os projetos de emancipação social, acabamos construindo um novo objeto de pesquisa, centrado no trabalho artístico e organização coletiva, afastando-nos do campo da economia solidária. Embora esta decisão tenha gerado uma tensão e insegurança iniciais, pois estava abdicando de um campo que já dominava relativamente bem para enfrentar um terreno novo que exigiu um investimento intensivo no sentido de me aproximar do seu arcabouço teórico e empírico, os caminhos que se abriram a partir daí foram de uma enorme riqueza. Não só o contato com um novo mundo de referenciais teóricos foi extremamente instigante, como o contato com a prática dos grupos, seu pensamento sobre o mundo, seus modos organizativos, seu engajamento político, foi profundamente transformador. De fato, se no projeto inicial da pesquisa eu idealizava desenvolver uma investigação “engajada”, que pudesse contribuir para a reflexividade dos atores sociais, esse idealismo foi rapidamente desvanecendo e fui eu quem acabou sendo transformada pela interação com estes atores particularmente reflexivos⁵, por suas formas de olhar, produzir conhecimento e intervir sobre o mundo, que agregaram um

⁵ Sobre a reflexividade dos atores sociais ver Giddens (2003), para quem “a ‘reflexividade’ deve ser entendida não meramente como ‘autoconsciência’, mas como o caráter monitorado do fluxo contínuo da vida social” (p. 3). Grande parte dos coletivos teatrais apresentam uma reflexão consciente e fundamentada sobre a sua prática e sobre a realidade ao seu redor, muitas vezes alicerçada na própria teoria sociológica.

outro modo de olhar a realidade social, outra sensibilidade.

Mas faria sentido falar de coletivismo e emancipação social num campo historicamente pautado por um grande individualismo e elitismo, sacralizado na figura do gênio individual? Por um lado, a ideia do fazer artístico enquanto privilégio é desafiada pelas evoluções que este campo tem experienciado, sobretudo se adotarmos o ponto de vista analítico do artista enquanto trabalhador (precário, vulnerável, intermitente), que torna evidente como o trabalho artístico se vem afastando do modelo da genialidade individual. Por outro lado, se analisarmos o trabalho artístico, em sua amplitude e diversidade de linguagens, desde finais do século XIX, é instigante observar um vasto espectro de grupos de artistas que não apenas optam por trabalhar coletivamente, mas também contestam o modo de produção capitalista como um todo e a sua implicação na produção artística, procurando construir relações culturais, sociais e econômicas de forma mais horizontal – formações que adotam um modo de produção cooperativo ou coletivista e que, para além da dimensão estética, intervêm ativamente no âmbito social e político. Em relação ao desejo da arte mudar o mundo, desde Karl Marx somos instigados a procurar no trabalho, e na organização da classe trabalhadora, os elementos para transformar a sociedade (as relações sociais e de produção). Portanto, uma forma de investigar o poder transformador da arte na sociedade contemporânea é olhando para a posição específica da produção artística no nosso contexto social atual.

Neste contexto, importava explicitar todo um conjunto de representações, contradições e invisibilidades. Como contraponto ao individualismo, fragmentação e competição que caracterizam o modo de produção capitalista, o coletivismo pode ser uma forma de emancipação? Quais os condicionantes, os sentidos e as contradições desses coletivos? Qual a sua relação com o mundo do trabalho? E qual a estrutura organizativa que permite efetivar o trabalho cooperativo, autogestionado? Interessava-me assim compreender as relações de trabalho específicas da produção artística e, especificamente, as suas formas de organização coletiva e as suas motivações e práticas de ação coletiva.

Por outro lado, o dinamismo e a pujança dos coletivos de artistas no cenário brasileiro, enquanto fenómeno crescente a partir da década de 1990, que tem sido objeto de importantes trabalhos académicos (ver, entre outros, D'ANDREA, 2013; MESQUITA, 2008; ALBUQUERQUE, 2006), serve de inspiração para analisar a situação portuguesa onde este fenómeno não é tão

flagrante. O próprio termo “coletivo” encontra bastante menos adesão em Portugal e só muito recentemente vem sendo apropriado⁶. Onde estavam os coletivos portugueses?

Em decorrência, como os coletivos dialogam com o contexto social, político e econômico em que estão inseridos (português ou brasileiro)? Que grupos sociais compõem este coletivismo contemporâneo? Qual o diagnóstico que fazem da realidade ao seu redor e que alternativas vislumbram em termos de relações sociais e de produção?

Por outro lado ainda, com a consolidação democrática, a extensão da hegemonia capitalista ao domínio das artes sob o espectro da indústria cultural (ADORNO E HORKHEIMER, 2006) e, mais recentemente, a integração dos projetos culturais nas novas formas de gestão da pobreza, qual o espectro de autonomia e contra-hegemonia dos coletivos artísticos?

Para aprofundar estas questões a pesquisa alicerçou-se num trabalho sociológico de cariz teórico-empírico, que partiu da revisão do estado da arte para alicerçar um trabalho empírico intensivo. Simultaneamente, a análise estrutura-se a partir da comparação de casos do Brasil e Portugal, no sentido de permitir interpelar um mesmo fenômeno (formas de produção artística coletiva) a partir de processos, discursos, práticas e resultados divergentes.

Na revisão da literatura sobre coletivos, verificamos que em geral o que é revelado são as obras, projetos e intervenções dos coletivos, mas os processos de produção, organização e comunicação que ocorrem durante a criação e os efeitos deste atuar conjunto permanecem, em grande parte, invisíveis (CARON E PAQUIN, 2012). Assim, são esses processos e efeitos que nos propomos investigar: relações de trabalho, formas de organização e dinâmicas de ação coletiva.

A expressão “trabalhadores-artistas” que dá título a esta tese é uma “categoria nativa” emprestada da reflexão de um dos coletivos por nós analisado, o *Dolores Boca Aberta Mecnatrônica de Artes*, que radica também da construção coletiva e da luta dos coletivos teatrais paulistanos. Referindo-se ao artista enquanto classe trabalhadora, atuante a partir dessa condição, a expressão traduz de forma artística os caminhos da pesquisa: entre arte e trabalho, entre reprodução e emancipação, entre estética e política.

⁶ Pesquisando pelas palavras “cole(c)tivo cultural”, “cole(c)tivo artístico” e “cole(c)tivo de arte” nos repositórios de trabalhos acadêmicos das principais universidades do país, encontramos menos de uma dezena de registros.

Eu não sou trabalhador-artista por desempenhar duas funções na vida social, mas por uma opção política do modo de produzir o meu teatro. Não é a falta de opção material, essa que nos obriga a desempenhar mais do que uma função-profissão na sociedade que nos determina como trabalhadores-artistas, mas é o caráter militante e transformador da minha atuação no mundo que é estética e é política. (DOLORES, 2014)

A despeito da procura de objetividade que norteou toda a pesquisa, esta tese foi escrita com muito afeto e muito inspirada por estes trabalhadores-artistas.

Um panorama histórico do coletivismo artístico

Um ponto de partida (e de chegada) da pesquisa foi pensar e precisar o conteúdo da expressão coletivo artístico, o que não constitui tarefa fácil pois a bibliografia é escassa, encontrando-se literatura sobretudo no âmbito das artes (visuais) e história da arte, sendo raras as referências da sociologia, onde proliferam contudo trabalhos sobre cooperativismo e associativismo cultural num sentido mais formalizado e instituído. Por outro lado, trata-se de uma categoria que é autoatribuída por agrupamentos muito diferentes entre si (desde um ateliê de arquitetos, a praticantes de terapias alternativas, desde um grupo ciberativismo às “massas críticas” de ciclistas), além das especificidades contextuais (“site-specific”) que tornam ainda mais complexa a intenção de fixar uma significação comum.

A ideia de coletivismo é assim utilizada em diferentes contextos com significados distintos. A acepção mais recorrente é política, remetendo para uma ideologia baseada na equidade política e uma identidade comum em termos de classe social (LUCIO, 2008). Sob o ponto de vista das relações de trabalho, o coletivismo remete para as formas de auto-organização coletiva, pautadas por princípios como o direito de todos darem a sua opinião, a rotatividade de funções e tarefas e a possibilidade de revogar em qualquer momento os mandatos dos representantes e das pessoas eleitas para cargos de coordenação (BERNARDO, 2006). No campo específico da produção artística, o coletivismo remete, de forma ampla, para formações coletivas descentralizadas, com diferentes expressões ao nível de três vetores principais: “a autoria de um projeto, processos de organização e criação de uma obra” (MESQUITA, 2008, p. 51).

Dessa forma, vemos artistas trabalhando coletivamente a partir de uma única proposta ou em colaboração com indivíduos de diferentes áreas. Há também artistas que se reúnem em torno de uma ideia coletiva ou de um movimento, mas desenvolvem suas obras individualmente,

assim como um projeto artístico com a participação do público, de uma comunidade ou de um grupo político. (MESQUITA, 2008, p. 51)

Na língua portuguesa, a terminologia que surge mais recorrentemente é a de “coletivo cultural”; contudo, optamos pela designação de “coletivo artístico”, “coletivo de artistas”, ou “coletivo de produção artística”, não apenas por corresponder à tradução da terminologia internacional de “arts collective”, mas sobretudo por delimitar de forma mais restrita o nosso objeto: coletivo como opção política por uma forma de organização horizontal e não empresarial; artístico por se dedicar à produção estética (em oposição a um conceito lato de cultura que se refere aos modos de vida de um grupo social, em que tudo pode ser percebido como cultural).

“A cultura é a regra; a arte é a exceção”, lembrava para todos os fins úteis Jean-Luc Godard. No mesmo sentido poderíamos designar como artística toda a atividade de formação e transformação da cultura. Formação e transformação: se o abuso do termo “crítica” pode facilmente ser irritante, o artista contemporâneo não mantém com a sua própria cultura nacional (ou regional) nenhuma relação de complacência. (BOURRIAUD, 2011, p. 166)

Ainda do ponto de vista terminológico, deve-se notar que as expressões coletivo e cooperativa são frequentemente utilizadas indistintamente, mas apesar das semelhanças e fortes aproximações entre ambas, elas assumem significados diferentes. Cooperativa é uma forma de organização formalizada juridicamente⁷ na qual o capital é propriedade dos seus membros, a gestão é feita democraticamente pelos mesmos, com base no princípio “um membro, um voto”. No caso de cooperativas de trabalho, os seus membros são exclusivamente os trabalhadores da organização. Por mais horizontal que seja a estrutura de administração no nível operacional, que pode ou não ter gestores eleitos ou contratados, as decisões mais importantes são tomadas pela direção eleita pelos membros da cooperativa. No caso de um coletivo (que pode assumir diferentes formas jurídicas ou mesmo não ser formalizado juridicamente), sob o ponto de vista formal, não existe qualquer hierarquia e cada membro tem igual poder de decisão e responsabilidade, o que remete para a noção de autogestão enquanto superação da distinção entre quem toma as decisões e quem as executa (BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 1998). “Algumas decisões podem ser delegadas para membros individuais ou subcomissões, mas ninguém tem a autoridade especial, irrevogável,

⁷ O regime jurídico das cooperativas é regulado no Brasil pela Lei 5.764, de 16 de dezembro de 1971, que define a Política Nacional de Cooperativismo e institui o regime jurídico das Cooperativas, e em Portugal pela Lei n.º 119/2015 de 31 de agosto, que aprova o novo Código Cooperativo.

geralmente atribuída a um administrador” (CULTIVATE.COOP, 2012). Assim, o termo cooperativa refere-se mais à estrutura de propriedade, enquanto coletivo se refere à estrutura de organização, pelo que podemos ter um coletivo em cooperativas de trabalho, cooperativas de consumo, organizações sem fins lucrativos, agrupamentos informais em diferentes áreas, etc.

Para lá da questão terminológica e conceitual, cujas fronteiras são sempre frágeis, o termo “coletivo” encontra ainda diversos equívocos e resistências. O relato da *performer* sérvia Bojana Cvejić sobre a resistência à sua proposta de desenvolver um projeto de performance sobre coletividade no contexto europeu é ilustrativo:

Uma dúzia de respostas de programadores, críticos e teóricos do campo experimental de dança e performance na Europa, a quem pedimos uma reflexão crítica sobre a proposta do projeto, ressoou num consenso de questões: “Você não está ciente de como o termo é ideologizado e ultrapassado? Você quer dizer coletividade como um *modus operandi* ou como um tópico de pesquisa? Em outras palavras, você está trabalhando coletivamente ou sobre coletividade? Nós ficaríamos mais satisfeitos se você substituísse ‘coletividade’ por um termo mais adequado às práticas contemporâneas – colaboração, designadamente – já que colaboração envolve um espaço de negociação das diferenças individuais”. Se colaboração é um chavão para um *habitus* de trabalho na performance hoje, o coletivismo foi abandonado, ou até mesmo reprimido e repellido em sua própria ideia. O mal-estar em relação à coletividade é mais do que um sintoma da política do individualismo liberal nas artes performativas. (CVEJIĆ, 2005, p. 1)

A preferência dos interlocutores citados em relação ao termo colaboração é rejeitada por vários coletivos com quem trabalhamos precisamente por ser um termo oriundo do mundo empresarial ao qual se opõem:

... a gente trabalha de uma forma que tradicionalmente é chamada de teatro colaborativo, mas que a gente não chama de colaborativo... forma coletiva de criação, porque o termo colaborativo é usado no meio empresarial e não dá conta da nossa filosofia... (II Trupe de Choque, São Paulo – SP⁸)

E Cvejić prossegue a sua reflexão com um conjunto de indagações: A autoria está imediatamente atribuída àquele que inicia um projeto? Como assegurar bases igualitárias de colaboração, um quadro de coletivismo sem uma liderança central? Será que nas sociedades ocidentais de hoje a ideia de coletividade apenas evoca imagens de ação política coletiva com

⁸ Apresentação no âmbito do Ciclo *Coletivos de arte e interface com a cidade de São Paulo*, SESC São Paulo, Março 2015.

um forte viés ideológico renegado depois de 1989? Será que o coletivismo é necessariamente compreendido – e, por isso, rejeitado – como ferramenta de política emancipatória de um modelo obsoleto das práticas de teatro e performance na década de 60? É o individualismo (o *self* individual) e não o coletivismo dos produtores culturais que inspira a figura do trabalhador contemporâneo no contexto do neoliberalismo? Será que podemos repensar a ideia de coletivismo em novos termos que atendam as necessidades críticas do momento presente?

Procurando avançar nesta problemática, na tentativa de aprofundar o conteúdo da expressão coletivo artístico, procuramos fazer uma incursão histórica geral para chegar a uma definição mais precisa deste conceito.

Uma referência importante encontramos em Alan Moore, historiador de arte e ativista, para quem a arte começa na coletividade: “A coletividade é a base para a produção artística. Formas especiais de relações sociais são o solo no qual os artistas são enraizados” (MOORE, 2002). De acordo com Moore, ao procurar por modelos e modos de produção artística coletiva, devemos olhar ao longo da história da arte, na produção, educação, mercado, museus, associações⁹. A ideia de coletivo de artistas tem as suas raízes no âmbito das artes plásticas e a sua origem remete, por um lado, à estrutura de oficina de transmissão de saber e de produção artesanal, num período em que pintores e escultores eram considerados artesãos, como todos os trabalhadores manuais que produzem e vendem as suas obras, sem a aura de artista que adquiririam posteriormente (ver HEINICH, 1993). Por outro lado, remete também às rotinas de ensino da academia de arte, e, ainda, à “economia da pobreza” do artista. Nesse contexto, um conjunto amplo de trocas ocorre fora da esfera monetária, o que, segundo o autor, corresponde ao campo do coletivo:

Tempo, espaço, materiais, ideias e oportunidade formam as condições em que a arte pode ser produzida. Nem tudo isso é comprado e pago. Os artistas recebem e oferecem dádivas em transações e trocas contínuas. Esta rede de troca não monetizada compõe o campo social do coletivo. (MOORE, 2002)

O próprio produto do trabalho artístico coletivo frequentemente circula dentro de uma lógica de economia de dádiva e não sob a forma de mercadoria. Ao invés, a alta cultura

⁹ No seu trabalho, Moore identifica o movimento de trabalho artesanal *Arts & Crafts*, influenciado por William Morris, como um movimento coletivista emblemático na resistência ao capitalismo industrial do século XIX. Refere-se também à tentativa de Gustave Courbet de mudar a estrutura das instituições de arte francesas através de uma associação democrática e autogestionária de artistas. Analisa o coletivismo presente nos Dadaístas e Surrealistas e, de forma mais profunda, no construtivismo russo, e prossegue para outras experiências emblemáticas como a Bauhaus, a Internacional Situacionista, ou a Art Workers Coalition.

geralmente não decorre de processos coletivos, mas é antes um produto individual (que resulta no objeto artístico, materializado ou não), o qual envolve um grande investimento de capital e sustenta o mercado da arte¹⁰. Assim, um dos elementos distintivos da ideia de coletivo apresentada por Moore é o comprometimento em relação ao papel social da arte: “a indústria não se preocupa com isso, nem o concretiza na produção de objetos para decoração e contemplação” (MOORE, 2002). Por outro lado, Moore observa que, historicamente, os coletivos emergem quando é necessário: quando algo precisa ser feito em resposta a condições particulares (sobretudo em situações de opressão), como forma de tornar sua arte mais acessível ao público, o que reforça o nosso argumento de que se trata de um conceito ou categoria profundamente relacional.

Stimson e Sholette (2007) consideram que o grande ponto de viragem cultural do coletivismo foi o pós Segunda Guerra Mundial, quando, como nunca antes, se coloca a questão da voz coletiva, da coletivização como solução artística vital e forma de autonomia. Os autores estabelecem uma periodização do coletivismo, distinguindo o “coletivismo modernista” do “coletivismo depois do modernismo” (que dá título à obra dos autores), o que nos permite afirmar que o atual movimento coletivista não é totalmente novo, já que a associação entre arte e política está presente ao longo de todo o século XX.

O coletivismo modernista da primeira metade do século XX (que compreende movimentos como Futurismo, Dadaísmo, ou Surrealismo) foi o “primeiro esforço real de desenvolver uma alternativa sustentável à vida social mercantilizada por meios culturais” (STIMSON E SHOLETTE, 2007, p. 4). Esse coletivismo progressista traduzia-se na atuação dos artistas como agentes de forças supraindividuais – um partido político, uma classe social, a humanidade. Contudo, no período do pós-guerra, com o advento da Guerra Fria e o medo do comunismo, conservadores e liberais propagam um fetiche diferente – a liberdade individual – sendo qualquer aspiração coletiva interpretada como máquina de exploração e opressão. A reação perante a suposta ameaça à individualidade irá permear todo um campo de representações na indústria cultural¹¹. O coletivismo é banido do mundo da produção e da atividade política organizada, sobretudo nos Estados Unidos, mas ressurge de forma alterada, mesmo desviante, no domínio cultural e artístico. Por outro lado, a identidade coletiva associada ao nacionalismo que culmina durante a guerra começa a ser substituída por uma nova dinâmica de coletivismo: a cultura de consumo de massas.

¹⁰ Sobre os mercados da arte ver HOROWITZ, 2011.

¹¹ No campo da indústria cultural, fantasias de ameaça da obliteração da individualidade advindas de um comunismo imaginado permeiam todo um campo de representações no cinema, nos romances e na ficção televisiva. Cf. MARTINS (2014).

O “coletivismo depois do modernismo”, que representa este período de viragem cultural, é marcado por uma experiência partilhada no acesso a uma cultura produzida em massa e para as massas, que deixa de ser um exclusivo de uma elite cultivada, e também por um forte movimento de contracultura.

Entre 1945 e 1989, a cultura assumiu um esforço político definitivo na guerra não declarada entre capitalismo e socialismo. E reciprocamente, a política assumiu um elenco cultural próprio. Desde a luta pelos direitos civis graficamente capturados na revista *Life*, aos slogans de inspiração surrealista do Maio de 1968, ao próprio surgimento da Nova Esquerda, entrelaçada que estava com uma contracultura jovem emergente, a gama de transformações e contradições compondo a presença da viragem cultural foi reformulando o cotidiano e as lutas das classes subalternas... (STIMSON E SHOLETTE, 2007, p. 9)

Nesse sentido, aumenta o espectro de um radicalismo cultural que interage com o contexto social e econômico mais vasto, incluindo as lutas por justiça social, e se traduz no “desejo de falar com uma voz coletiva, um desejo que há muito vem alimentando a imaginação social dos artistas, que não apenas proporciona uma brecha única na viragem cultural do pós-guerra, como também continua intervindo nas narrativas sociais de hoje” (STIMSON E SHOLETTE, 2007, p. 9). Assim, o coletivismo depois do modernismo marca a passagem de um foco na arte como estrutura institucional e linguística para uma intervenção ativa no mundo da cultura de massas. Trata-se de um coletivismo que é político, com orientação de esquerda¹², mas focado no domínio cultural: seus meios e fins eram culturais.

... o seu fetiche era a experiência de uma autonomia política coletiva na e através da cultura, arte e comunicação. (...) Dos Situacionistas ao *Group Material* aos *Yes Man*, a política cultural do pós-guerra realizava-se mais claramente em comunidades informais de artistas em rede, *geeks* da arte peritos em tecnologias, e ativistas políticos independentes que abraçam a plasticidade das identidades políticas do pós-guerra ao mesmo tempo que se voltam diretamente para o espetáculo da mercantilização das massas... (STIMSON E SHOLETTE, 2007, p. 10, grifos nossos)

De um modo geral, podemos afirmar que o movimento coletivista está intimamente ligado ao discurso e práticas críticas e contraculturais dos anos 60 em prol de uma sociedade mais progressista, os quais, tendo como epicentro França e como fenômeno emblemático o

¹² O termo “esquerda” é usado ao longo deste trabalho de forma ampla para abarcar “as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social” (RIDENTI, 2000, p. 17)

Maio de 68, reverberam de diferentes formas um pouco por todo o mundo. A Internacional Situacionista (IS), movimento artístico-político que se desenvolveu entre 1957 e 1972¹³, é emblemática deste período de coletivismo, pautada pelo entendimento de que seria por meio da prática e resistência cotidiana, através de pequenos atos subversivos, que se poderia realizar a revolução. Muito inspirada pela crítica da alienação e pelo conceito de “fetichismo da mercadoria” formulados por Marx, apresentava-se como uma “frente revolucionária na cultura”, e tinha como objetivo a “ação subversiva contra o capitalismo” (I.S., 2002), através de táticas como a *deriva* e o *desvio* que permitiriam criar ou experimentar novas situações com potencial de transformação revolucionária da vida cotidiana. Um dos aspectos mais revolucionários da IS foi “a sua recusa inabalável em reproduzir internamente as condições hierárquicas tanto do ‘mundo’ da mercadoria quanto dos vários autodenominados partidos dos ‘trabalhadores’ que alegam se opor a este” (NOT BORED, 1984).

Outro caso paradigmático na história do coletivismo artístico é o da *Art Workers' Coalition* (AWC), criada em Nova York em 1969, resultado de uma aglutinação heterogênea de artistas, escritores, cineastas, arquitetos, críticos, profissionais de museus e outros profissionais que precisamente se identificavam como “trabalhadores da arte” ou “trabalhadores-artistas” (ver BRYAN-WILSON, 2009). A AWC tinha uma organização informal e sem hierarquias e contestava a estrutura de poder “elitista, racista, sexista” das instituições da arte (com destaque para o MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, onde teve início o movimento), questionava as respectivas condições de produção e reivindicava por direitos para os artistas, defendia a democratização da arte, sendo inspirado por movimentos sociais (negros, estudantis, feministas) e organizações trabalhistas (LIPPARD, 1984). Extinta após três anos de atividades, a duração da coalizão foi curta mas a sua mobilização foi intensa, originando a proliferação de novos projetos coletivos agrupados em torno de questões mais específicas.

Relativamente à atualidade, os autores consideram que o coletivismo está atravessando novamente uma transformação radical, desta vez no sentido da ação direta:

... o que muito recentemente era apenas um campo de batalha primariamente *cultural* travada sobre modos de representação, manifestações da identidade, e mesmo escolhas de estilo de vida mudou abruptamente para confronto cada vez mais direto (...). A política cultural pode ter

¹³ A IS foi fundada em 1957, após uma conferência em Itália que reuniu três grupos vanguardistas europeus – o movimento Letrista (fundado em 1946 e baseado em França), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (fundado em 1953 e baseado em Itália) e o COBRA (fundado em 1948 e baseado em Copenhague, Bruxelas e Amsterdam), portanto com uma vocação nitidamente internacionalista, e agregando diferentes artistas e intelectuais como Guy Debord, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein, Mustapha Khayati, Ralph Rumney ou Alexander Trocchi. Ver <www.notbored.org/SI.html>. Acesso em: 4 nov. 2014.

terminado, mas num mundo totalmente subjugado pela forma da mercadoria e o espetáculo que esta gera, o único teatro de ação remanescente é o envolvimento direto com as forças de produção. (STIMSON E SHOLETTE, 2007, p. 12)

Segundo Stimson e Sholette, o fetiche do novo coletivismo é a sua realização “não como a visão estratégica de um futuro ideal de um modernismo revisado”, nem como a contra-hegemonia móvel, mediada (de tipo *culture-jamming*¹⁴) do coletivismo depois do modernismo, mas antes como “auto-realização da natureza humana de Marx constituída por assumir o comando do ser social aqui e agora”, envolvendo-se com a própria vida social enquanto produção e meio de expressão (2007, p. 13).

Em resumo, três configurações balizam a história do coletivismo artístico no contexto ocidental: primeiro marcada pela preocupação social e o protesto simbólico; depois centrada na intervenção cultural; e, na atualidade, mais voltada para o envolvimento social direto, no sentido de uma “arte ativista”. Esta é uma realidade muito visível nos coletivos de artistas de São Paulo e sua periferia, e de forma mais pontual também em Portugal, como veremos.

Deste modo, o trabalho dos coletivos abala a idealização modernista do artista individual e frequentemente confere à obra um caráter social e político, mais do que artístico, como ressalta Enwezor (2007):

... o imaginário coletivo tem sido frequentemente entendido como tendo uma orientação essencialmente política com uma instrumentalidade artística mínima. Em outros casos, trabalho partilhado, prática colaborativa e a conceptualização coletiva do trabalho artístico são entendidos como a crítica à reificação da arte e à mercantilização do artista. (...) Designar a obra como produto de uma prática coletiva num mundo que privilegia e venera a individualidade levanta um conjunto de questões inquietantes em relação à natureza e prática da arte. (ENWEZOR, 2007, p. 224)

A partir de uma retrospectiva histórica, Enwezor defende igualmente a ideia de que os coletivos tendem a emergir durante períodos de crise, em momentos de agitação social ou política, que forçam a reavaliação das condições de produção e da natureza do trabalho artístico e a reconfiguração da posição do artista. O autor diferencia dois tipos de formações coletivas e práticas colaborativas. O primeiro é composto por agrupamentos permanentes, fixos de artistas, com uma formação estruturada e operante durante um longo período; neles o

¹⁴ Sobre a prática de *culture-jamming*, muito difundida pelo coletivo canadense *Adbusters*, ver a dissertação de André Mesquita (2008). O autor traduz *culture-jamming* como *interferência cultural*, consistindo em ações de ativismo semiótico que envolvem a subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias que se apoderam da mídia e do espaço urbano, através de estratégias como alteração de *outdoors*, anti-propagandas e campanhas anticonsumo.

processo de criação é coletivo e a autoria representa a expressão do grupo e não do artista individual. O segundo tipo tem por base uma afiliação flexível, privilegiando a colaboração por projeto, em vez de uma aliança permanente; caracteriza-se pela atuação em rede, que se expandiu na atualidade, devido ao processo de globalização e aos avanços nas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC).¹⁵

É possível observar, ao longo das últimas décadas, grupos de artistas de todos os tipos que continuamente desenvolvem alguma forma de trabalho coletivo e se constituem como parte fundamental do cenário do mundo da arte, de tal forma que também o mercado se apropria da retórica do trabalho coletivo e o incorpora no cerne da economia criativa, através de equipes de trabalho “descentralizado”, “autônomo”, “flexível”¹⁶. Assim, os próprios coletivos tornam-se atores usuais no sistema institucionalizado da arte e o conceito de coletivo artístico entrou no *mainstream* (MOORE, 2007). O aumento do número de grupos que se autoidentificam como coletivos reflete, segundo Moore, uma mudança nos padrões do trabalho artístico que se relaciona com a mudança tecnológica nos meios disponíveis para a arte e também com a mudança no âmbito e alcance da arte contemporânea, ao mesmo tempo que cresce um público para arte produzida fora do paradigma da produção de autoria individual. Moore conclui assim que os artistas constroem as suas organizações e coletivos no espaço entre dois extremos – o movimento progressista e as instituições da arte:

Os progressistas preocupam-se com a paz, justiça social e democracia econômica, o destino dos oprimidos sem poder e sem voz. A arte é agradável, mas não podemos *comer* rosas. As instituições de arte preocupam-se em manter um patrimônio cultural validado por consensos – isto é, em montar exposições *blockbuster*. Elas também estão conscientemente alargando a sociedade civil da democracia liberal, já que as elites também carecem de visões de possibilidades. (MOORE, 2002, grifo nosso)

Nesse sentido, existe um conflito contínuo entre, por um lado, os artistas envolvidos com coletivismo e arte pública, que buscam alargar a esfera da criatividade pública, e, por outro lado, o mercado da arte, que precisa da escassez dos produtos artísticos. Perante a hegemonia do capital global que monetiza cada recurso, distorcendo o modelo do projeto humano, “a arte ao imaginar possibilidades alternativas, e os artistas ao fazerem seu trabalho e

¹⁵ Um outro contributo essencial de Enwezor é trazer para a discussão os contextos artísticos não ocidentais, na maior parte das vezes ignorados em resultado dos processos de homogeneização e assimilação perante a hegemonia capitalista, analisando dois coletivos africanos vanguardistas que surgem em contextos específicos de crise e relações de poder: *Le Groupe Amos* do Congo e *Huit Facettes* do Senegal.

¹⁶ Segundo Camila Borgo, “A discussão de formas alternativas de gestão, como gestão participativa, autogestão e cogestão, foi iniciada na década de 80 (...). Esses modelos vêm sendo profundamente apropriados pela lógica capitalista, mascarando um maior controle e exploração dos operadores” (BORGO, 2011, p. 252).

viverem as suas vidas fora de uma economia estritamente monetizada podem fornecer pistas para este mundo melhor” (MOORE, 2002). É sobre essa “brecha”, para utilizar a terminologia de Olin Wright (2010), que a nossa pesquisa se situa.

Embora não seja uma corrente aprofundada neste trabalho, devemos referir que o quadro teórico desenvolvido por Deleuze e Guattari, em torno de conceitos como *rizoma*¹⁷ e *nômade*¹⁸, é apropriado por muitos coletivos e ativistas, referindo-se a um coletivismo com ramificações intangíveis, mais extensivo e difícil de localizar pois estaria em todo o lado e em lado nenhum na vida social. Trata-se de uma forma de resistência a um poder que, de acordo com a perspectiva de Foucault (2008) e Deleuze-Guattari (1995), é também ele múltiplo, descentralizado, organizado e disseminado em rede.

Daqui decorre também o carácter tendencialmente híbrido e transversal dos coletivos – em termos de estrutura, composição profissional-amador, gênero popular-erudito, formas de produção e criação, multiplicidade de temáticas, áreas de conhecimento convocadas (artistas, poetas, militantes, pesquisadores, de múltiplas linguagens), ação estética-política – indo além da noção de multidisciplinariedade. Deste modo, podem atuar, por exemplo, “tanto em intervenções teatrais, em meios tradicionais da propaganda (como anti-propaganda), quanto com usos sofisticados do vídeo e suas possibilidades de manipulação por VJs e artistas digitais”, como refere Ricardo Rosas (2006), um ativista e pensador proeminente no âmbito do coletivismo artístico e ciberativismo no Brasil¹⁹. Na sua reflexão, os novos coletivos artísticos caracterizam-se pela divisão horizontal de tarefas, compartilhamento de valores e liderança coletiva (não-hierárquica), encontrando inspiração na filosofia do *open source* que se pauta precisamente pela criação e distribuição coletiva²⁰ (ROSAS, 2002a). Falando antes da explosão das redes sociais, uma característica que Rosas observa é a centralidade da internet

¹⁷ O conceito de rizoma remete para um pensamento subterrâneo, um labirinto sem começo nem fim, sem centro nem periferia, feito de atalhos e desvios, não localizável e que, nesse sentido, abre novas possibilidades de articulação e “navegação”, uma heterogeneidade de agenciamentos que interrompem o fluxo contínuo da história. “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE E GUATTARI, 1995).

¹⁸ Associado à ideia de rizoma como interrupção do fluxo contínuo e da causalidade da história, o conceito de nômade surge em oposição à história ocidental escrita a partir do ponto de vista dos sedentários, remetendo para um agenciamento desterritorializado, não-dicotômico, não-universal, múltiplo. “Os nômades inventaram uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo, nunca o livro compreendeu o fora. Ao longo de uma grande história, o Estado foi o modelo do livro e do pensamento: o logos, o filósofo-rei, a transcendência da Ideia, a interioridade do conceito, a república dos espíritos, o tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e sujeito. É pretensão do Estado ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem. Mas a relação de uma máquina de guerra com o fora não é um outro ‘modelo’, é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, que torna o livro uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma...” (DELEUZE E GUATTARI, 1995).

¹⁹ Ricardo Rosas foi o criador da pioneira plataforma rizoma.net (hoje extinta), dedicada à publicação de textos sobre as práticas artísticas coletivas no Brasil, grupos de mídia tática e estratégias ativistas. Ver: <<http://baixacultura.org/a-biblioteca-rizomatica-de-ricardo-rosas>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

²⁰ Mais recentemente, o movimento pelos *creative commons* e *anticopyright* luta precisamente pela abolição do direito à propriedade privada das obras artísticas e intelectuais.

para o atuação dos coletivos.

Deve-se notar ainda que na atualidade, sobretudo no confronto com o coletivismo modernista, encontramos elementos de resistência e crítica social em diversas práticas artísticas, não apenas das vanguardas artísticas mas também das camadas populares ou “subalternas”, bem representada na produção dos coletivos teatrais da periferia de São Paulo. Trata-se de uma categoria que surge também como reemergência remetendo para os movimentos de ação coletiva dos anos 60 mas que, no geral, não assume o mesmo viés ideológico.

Em síntese, podemos definir coletivo artístico como um grupo de artistas e outros profissionais/ amadores unidos por uma identidade ou projeto estético comum (eventualmente também político), que pressupõe um processo de produção compartilhado ou alternado entre os integrantes em todas as suas etapas. Resulta assim num trabalho cuja autoria é coletiva, distinguindo-se do trabalho desenvolvido através de colaborações pontuais entre artistas e/ou outros profissionais. Deste modo, o percurso que seguimos levou-nos a tentar estabelecer os seguintes critérios para distinguir coletivos de outras formas de organização:

- O processo produtivo e criativo tem como pressuposto a ausência de hierarquias, em que formalmente cada membro assume igual poder de decisão e responsabilidade sobre o coletivo. Ainda que saibamos que a ausência de hierarquias de forma explícita não significa que elas não existam, o central é a forma de produção e decisão coletiva como valor intrínseco;
- Podem assumir variadas formas: associações, cooperativas, e outros agrupamentos mais ou menos formalizados, de caráter não empresarial (sem fins lucrativos);
- Tendem a ser híbridos (integrando artistas, profissionais variados, militantes, pesquisadores, múltiplas linguagens);
- Assumem um comprometimento com o papel crítico da arte (vontade de transformar as estruturas sociais e políticas) e, nesse sentido, frequentemente atuam nas margens, fora dos meios culturais institucionalizados (trabalhos na comunidades, na vida cotidiana, na mídia independente).

Enquanto esforço de hetero-classificação, estes critérios serão sempre frágeis e passíveis de agregar realidades muito divergentes. Apesar desta tentativa inicial de sistematização, o contributo deste trabalho radica não na teorização de um modelo abstrato de

coletivo, mas na tentativa de compreensão, de forma relacional, da diversidade de suas práticas focadas no campo teatral.

INTRODUÇÃO

Na busca por ampliar a compreensão e os debates sobre as formas alternativas de organização social e de produção, no atual contexto de mercantilização e precarização do trabalho, deparamo-nos com grupos de trabalhadores-artistas que pesquisam e procuram colocar na prática novas relações de produção. Trata-se de um grupo de trabalhadores que parece demonstrar uma certa orientação para valores colaborativos ou coletivistas, ao mesmo tempo que é fortemente confrontado com vivências de precariedade, surgindo, contudo, pouco representado pelas formas tradicionais de organização trabalhista (como sindicatos e partidos políticos) – um grupo, portanto, onde podemos simultaneamente observar as mutações em curso no mundo de trabalho e formas contemporâneas de emancipação.

Nesse contexto, definimos o objeto desta pesquisa como o campo da produção artística desenvolvida de forma coletiva e suas interfaces com a condição de trabalhador, considerando três eixos centrais: as relações de trabalho, isto é, os vínculos laborais e as condições do trabalho artístico; as formas de organização coletiva, do ponto de vista da esfera da produção artística; e as dinâmicas de ação coletiva, entendida como poder social enraizado na associação voluntária de pessoas visando alcançar objetivos comuns (WRIGHT, 2010), quer por via institucional de partidos, associações políticas e sindicatos, quer através da articulação com/ em movimentos sociais (e ainda, marginalmente, considerando também as representações do mundo do trabalho e das relações de produção na obra artística). Portanto, o coletivismo é perspectivado sob o duplo ponto de vista da organização coletiva da produção e da ação coletiva visando defender os seus direitos ou lutar por pautas referentes à sociedade como um todo. A problematização de nossa abordagem situa-se entre o processo de precarização do trabalho do artista, as estratégias de auto-organização e a transformação social emancipatória.

Se as ações coletivas e os seus resultados constituem a unidade elementar da investigação sociológica (BECKER, 2010a), pretendemos olhar para o trabalho dos coletivos de artistas para questionar quem age em conjunto, de que forma e para produzir o quê. Como foco privilegiado incidimos sobre coletivos que procuram se expressar de forma crítica,

interpretando os mecanismos de desigualdade social e produzindo discursos, ou intervindo diretamente sobre a realidade social.

Para compreender este objeto, desenvolvemos um estudo comparativo com base em dois contextos em que este fenômeno assume processos e configurações distintos – Brasil e Portugal. Foi a própria comparação que foi redefinindo os contornos do objeto de estudo no sentido do cruzamento entre a condição de trabalhador, produção artística, organização e ação coletiva.

Deste modo, os objetivos específicos da pesquisa têm como enfoque privilegiado as relações sociais do trabalho artístico organizado coletivamente, a saber: (i) analisar as relações de trabalho na produção artística e suas configurações organizacionais específicas, no sentido de entender os mecanismos pelos quais se reproduzem e se transformam as relações de trabalho; (ii) compreender os processos históricos em que se desenvolve o coletivismo artístico nas duas formações sociais em análise; (iii) mapear o fenômeno do coletivismo artístico na atualidade, procurando revelar a forma como os trabalhadores do setor artístico experienciam e representam o trabalho nos coletivos, seus conflitos e contradições, questionando os significados e valores que os coletivos estão produzindo ou reproduzindo; (iv) apreender as estratégias de auto-organização dos coletivos de artistas, analisando um conjunto de grupos selecionadas com base em critérios de diversidade e exemplaridade das dinâmicas de organização e ação coletiva, contribuindo para um conhecimento mais alargado e preciso das suas diferentes configurações e trajetórias; (v) identificar as relações que estabelecem com o contexto social e político em que estão inseridos (designadamente relações com movimentos sociais e sindicatos); (vi) de forma mais geral, contribuir para o debate sobre as propostas alternativas às estruturas hegemônicas de poder e desigualdade.

Estes objetivos articulam a intensão de pensar a complexidade do trabalho nos coletivos artísticos, considerando o nível micro dos indivíduos em relação no seu interior, o nível de análise meso das mediações e relações com outros atores coletivos, que por sua vez interagem com o nível macrossociológico das estruturas sociais. Com base na proposta metodológica de Khasnabish e Haiven (2012) para o estudo de movimentos sociais, concebemos os coletivos de artistas não como projetos ou organizações discretas, mas como ambientes sociais complexos, relacionais e conflituos. Assim, interessa estudar este ambiente social composto por vários coletivos em interação entre si e com a realidade social envolvente, mais do que apenas um coletivo em particular. O foco da análise é transversal, para lá das particularidades de cada caso, contexto e processo histórico. Para tal, fazemos uma caracterização geral do modo de produção capitalista, seus mecanismos, suas exclusões, seus

avanços e seus desdobramentos no contexto português e brasileiro; analisamos a arte como trabalho e como forma de emancipação no contexto das teorias e práticas emancipatórias; para enfim caracterizarmos o coletivismo artístico em Portugal e no Brasil sob o ponto de vista dos seus processos históricos, de um mapeamento das suas modalidades na atualidade e das suas configurações em dois estudos de caso.

O estado da arte aponta para uma grande heterogeneidade de experiências e tensões, perante as quais pretendemos explorar as seguintes linhas investigativas: o trabalho no coletivo como forma de emancipação, envolvida num projeto político mais vasto na busca de alternativas às instituições e estruturas sociais existentes; o trabalho no coletivo como resposta à precarização laboral, notadamente como via para aceder a recursos públicos e privados; o coletivismo apenas como retórica, em consenso com os padrões hegemônicos.

Simultaneamente, a análise do trabalho nos coletivos de artistas é uma via para estudar o capitalismo a partir do seu núcleo e das suas margens e constitui um caso denso enquanto expressão das transformações no mundo do trabalho no Brasil e em Portugal, em resultado das mutações recentes do capitalismo, permitindo, portanto, uma reflexão mais ampla.

Pretende-se, assim, compreender as várias dimensões em presença na produção e reprodução dos coletivos, suas condições materiais, suas práticas e relações sociais, questionando o conjunto de dimensões sociais e político-ideológicas envolvidas e tentando perceber de que forma as suas dinâmicas se articulam com processos sociais mais vastos, globalmente caracterizados pela hegemonia capitalista e pela precarização do trabalho. Incidimos sobre os coletivos de artistas enquanto expressão de um espectro de movimentos que buscam formas alternativas de organização da produção e da sociedade. Inserimo-nos no campo dos estudos do trabalho e no campo temático que apenas recentemente começa a ser mais explorado que associa cultura e política na cena urbana (NASCIMENTO, 2011), o locus privilegiado para a articulação e atuação dos coletivos.

Sobre os procedimentos de pesquisa e a análise comparativa

A operacionalização da pesquisa teve por base a revisão da bibliografia geral e especializada, a aplicação de um questionário para mapeamento dos coletivos em Portugal e no Brasil e a análise de dois estudos de caso emblemáticos, permitindo a mútua interpelação de dois contextos territoriais distintos (Brasil e Portugal).

A análise comparativa é um processo complexo que, segundo Marc Bloch (1998), sob o ponto de vista dos procedimentos metodológicos, tem como exigências: “escolher em um

ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas da sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras”. Já sob o ponto de vista do objeto, o autor considera que são necessárias “duas condições para que haja, historicamente falando, uma comparação: uma certa semelhança entre os fatos observados – o que é evidente – e uma certa dissemelhança entre os meios onde tiveram lugar” (BLOCH, 1998, p.121). Perante um objeto em que o analítico e o normativo facilmente se confundem (pelo seu fascínio e caráter político), este método proporciona um distanciamento e estranhamento dos casos, contribuindo para romper com visões monolíticas do fenômeno em análise. Como refere Marcel Detienne em *Comparar o incomparável*, o exercício de um “comparativismo construtivo”, contra a tirania do nacional, permite desenvolver um “olhar crítico sobre nossa própria tradição, para ver, ou entrever que ela é, verdadeiramente, uma escolha entre outras” (DETIENNE, 2004, p. 66).

A escolha da comparação entre Portugal e Brasil resulta da observação de processos divergentes no coletivismo artístico dos dois países, que permitem uma interpelação recíproca e o desenvolvimento de uma análise transversal e cruzada, para lá das particularidades de cada caso, contexto e processo histórico. Nos anos 2000, os coletivos no Brasil conquistaram várias vitórias (como as leis de fomento), num movimento de crescimento da formalização do trabalho artístico; enquanto em Portugal os artistas e seus coletivos sofrem derrotas sucessivas, que se agravam no contexto de austeridade (como a extinção do Ministério da Cultura entre 2011 e 2015), no sentido inverso de uma crescente precarização. A partir dos anos 2010, os sentidos desses processos vêm se transmutando, tornando-se mais convergentes nos dois países, fazendo emergir as diferenças e o que é estruturante num caso e no outro, em articulação com a reflexão sobre as mutações no capitalismo e no mundo do trabalho. Contudo, este exercício comparativo também envolve riscos e constrangimentos já que nos lança no terreno transnacional, perante um horizonte temporal limitado.

Apesar das raízes históricas que vinculam Brasil e Portugal, a comparação entre os dois países levanta várias dificuldades – desde logo, a disparidade de escalas territoriais, populacionais e econômicas. Consequentemente, para a concretização da pesquisa, foi imprescindível delimitar recortes que permitissem o exercício do trabalho empírico e da comparação, no sentido de estabelecer regularidades sociais – um recorte que fizesse sentido tanto para a pesquisadora como para os atores sociais: “uma totalidade empiricamente definida, mas que, capaz de ter os elementos que os estruturam reconhecíveis como padrões, pode ser descrita, formalizada, constituindo um modelo mais geral” (MAGNANI, 2002, p. 25).

Isto não significa que possamos generalizar os resultados obtidos para lá dos casos analisados, mas abre novas possibilidades de ampliação do olhar, iluminação recíproca ou mesmo replicação na análise de outros casos ou contextos sociohistóricos. Se no final da presente tese apresentamos uma tentativa de generalização através da construção de uma tipologia, ela radica no trabalho de aprofundamento dos casos individuais, nas suas ambiguidades e contradições, que sempre escapam aos tipos puros.

No que se refere à estratégia metodológica, iniciamos a abordagem ao terreno empírico através de uma análise quantitativa preliminar dos dados estatísticos disponíveis – em Portugal, as bases de dados da Direção-Geral das Artes (DGArtes), Observatório das Atividades Culturais (OAC) e Instituto Nacional de Estatística (INE); no Brasil, do Ministério da Cultura (MinC), Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE) – complementada com entrevistas exploratórias a informantes privilegiados e com a revisão crítica da literatura acadêmica e de fontes históricas e documentais, no sentido de revelar, de um ponto de vista macro, as tendências em análise, particularmente a identificação das características do contexto socioeconômico e político local que contribuem para as especificidades de experiências.

Posteriormente, procedemos a um levantamento extensivo de grupos e coletivos de artistas no Brasil e em Portugal, aos quais solicitamos o preenchimento de um questionário disponibilizado em plataforma on-line para mapeamento e análise inicial dos grupos em sua diversidade (anexo I). O questionário foi enviado por e-mail a um conjunto de grupos previamente identificados (com base nas listagens de grupos candidatos aos programas públicos de apoio às artes em Portugal e no Brasil e numa ampla pesquisa na internet), aos quais pedimos que indicassem, em “bola de neve”, outros grupos que pudessem ser alvo do questionário, e foi também difundido em grupos especializados nas redes sociais²¹. As questões do questionário foram teoricamente orientadas, tendo por base a revisão da literatura e tipologias desenvolvidas a partir de outros estudos (com destaque para BORGES, COSTA E GRAÇA, 2012; MOORE, 2002; LIPPARD, 1984), organizando-se em torno dos três eixos que estruturam a pesquisa: (1) relações de trabalho; (2) estrutura organizacional; e (3) ação coletiva/ lutas políticas. Uma vez que se tratava de fazer o reconhecimento de um território “novo”, desconhecendo-se o universo total em análise, e perante a diversidade de discursos e

²¹ Entre os grupos utilizados para divulgação, destacam-se: Coro Coletivo; Movimento dos Trabalhadores da Cultura; Rede das Culturas Populares; Teatro em Portugal; Movimento Todo o Teatro é Político; Fórum Brasileiro de Economia Solidária.

práticas dos coletivos e grupos artísticos, uma das questões que se colocou foi que grupos incluir ou não no mapeamento. A intenção inicial foi promover uma plataforma aberta, uma vez que uma heteroclassificação dos coletivos poderia contemplar grupos que não se representam como tal, excluindo outros, enquanto restringir a grupos que se autoclassificam como coletivos também agregaria uma grande heterogeneidade de situações, portanto quaisquer critérios seriam sempre questionáveis. Nesse sentido, a opção foi mapear e abrir o questionário aos grupos de artistas, portugueses e brasileiros, com algum tipo de produção coletiva ou colaborativa (companhias, trupes, bandos, associações, cooperativas), de diversas linguagens artísticas²², correspondendo portanto a um coletivismo em sentido amplo, que se contrapõe ao produtor cultural individual. Trata-se por isso de uma amostra não probabilística (sem garantia de representatividade). Responderam 247 grupos num total de 924 questionários enviados (correspondendo a uma taxa de resposta de 26,7%), 150 do Brasil (61,2%) e 97 de Portugal (38,8%)²³.

Não obstante a abordagem inicial mais extensiva, a pesquisa priorizou um enfoque qualitativo através de um processo continuado de observação participante de diversos coletivos em diferentes momentos e contextos (encontros, seminários, festivais, ensaios, apresentações públicas, formações) e do aprofundamento de dois estudos empíricos, exemplares desse coletivismo mais progressista que pretendíamos dar conta, os quais possibilitaram a observação das lógicas de inter-relação dos três eixos da pesquisa: relações de trabalho no setor artístico; formas de organização coletiva; e dinâmicas de ação coletiva. Se os limites dos estudos de caso se prendem com a impossibilidade de generalização, eles ganham em profundidade e riqueza de informação que potenciam a inovação teórica.

Considerando o fato de se tratar de um estudo comparativo entre trajetórias históricas distintas e processos sociais muito específicos, importava manter constante o tipo de coletivo e a natureza da expressão artística para estruturar a comparação e selecionar os estudos de caso. Para esse efeito, adotamos a seguinte estratégia de operacionalização: aproximação de uma noção comum de coletivo artístico e respetivos critérios de identificação empírica (indicadores), conforme esboçado no prólogo; delimitação de critérios para seleção dos coletivos a analisar em profundidade visando a comparabilidade, definindo uma forma de expressão artística, um território geográfico, uma temporalidade que permitisse acompanhar

²² Nesta etapa, e considerando a multidisciplinaridade da maioria dos grupos, optamos por não limitar o mapeamento a nenhuma linguagem artística específica. Esse recorte foi feito, como veremos, a posteriori, na análise dos dados coletados.

²³ Os respondentes do questionário encontram-se localizados por todo o território português e brasileiro. A sua faixa etária situa-se entre os 18 e os 66, com uma média de 36 anos de idade. 41,5% dos respondentes são do sexo feminino e 58,5% do sexo masculino.

em termos processuais um mesmo momento de tempo que fosse significativo no Brasil e em Portugal.

A necessidade de selecionar apenas uma forma de expressão artística partiu do reconhecimento das especificidades inerentes a cada área artística e seus modos de funcionamento particulares, já que cada linguagem tem as suas idiossincrasias que seriam desprezadas numa análise global. Falar de arte ou de artista em geral (colocando na mesma categoria músicos, atores, artistas plásticos, bailarinos, etc.) seria problemático e exigiria uma rigorosa fundamentação para utilizar uma categoria de tal modo abrangente, sendo que mesmo dentro de uma única linguagem, como o teatro, encontramos uma multiplicidade de profissionais (atores, encenadores, dramaturgos, produtores, cenógrafos, figurinistas, designers de luz e som, etc.) cuja diferenciação não pode ser desprezada.

O teatro surgiu como a opção certa, não apenas pela escassez de análises sociológicas disponíveis perante a pujança do fenômeno, particularmente no que se refere ao teatro de grupo na cidade de São Paulo, mas sobretudo pela natureza do seu caráter potencialmente crítico e reflexivo²⁴, afinal tem na sua origem a ideia de assembleia na qual as pessoas discutem e tomam consciência de sua situação (RANCIÈRE, 2012a), e por se tratar de uma “arte coletiva por excelência que não só pressupõe como exige a presença efetiva, e não apenas teórica, virtual, do público” (REBELLO, 2000, p. 14).

Ao adotarmos o ponto de vista da sociologia do trabalho, que corresponde ao “estudo, nos diversos aspectos, de todas as coletividades humanas que se constituem graças ao trabalho” (FRIEDMAN, 1973, p. 37), colocamos como requisito dos coletivos analisados apresentarem traços mínimos de estabilidade, o que exclui alguns coletivos que assumem uma vigência mais efêmera ou pontual.

Em resumo, uma vez que as trajetórias históricas e os processos sociais são variáveis, optamos por manter constantes um conjunto de critérios na seleção dos estudos de caso que integram a terceira parte do presente trabalho:

- O recorte espacial é urbano, contexto onde o fenômeno dos coletivos teve origem e é observável de forma consistente, especificamente as cidades de Porto e São Paulo.
- O recorte temporal situa-se entre o final dos anos 1990 e a atualidade (2015), período em que se assiste à eclosão do fenômeno dos coletivos contemporâneos (STIMSON E SHOLETTE, 2007) associado à consolidação de políticas públicas setoriais e que, simultaneamente, começa por

²⁴ Não por acaso, a palavra “teatro”, de origem grega (θέατρον), é uma derivação do termo “teoria” (theoría), remetendo para a palavra teorema (théorema) que quer dizer “espetáculo” e também “objeto de estudo”, “aquilo sobre o que se medita”. “A facilidade com que se pode esclarecer a teoria através do teatro deve-se ao fato de ser este último não uma entre outras manifestações do pensamento teórico, mas um acontecimento que se sustenta unicamente pelo simples exercício da teoria” (VEIGA, 1999, p. 28).

representar para o Brasil uma fase de crescimento econômico e conquista de direitos sociais, enquanto em Portugal a situação é a inversa, isto é, de crise econômica e perda de direitos. Entretanto verifica-se uma mudança nos sentido desses dois processos pelo que importa analisar onde se chegou nos dois contextos;

- Têm as artes teatrais como expressão artística principal (embora muitos assumam um caráter híbrido²⁵, característica marcante dos coletivos na contemporaneidade);
- Apresentam traços mínimos de estabilidade em sua atividade produtiva, aferidos com base na continuidade e durabilidade do seu trabalho (que definimos como superior a 5 anos);
- Exploram processos coletivos de organização da produção artística (estão presentes referências a rotatividade de funções e tarefas/ autogestão/ horizontalidade/ reuniões regulares para tomada coletiva de decisões);
- Incorporam uma análise crítica da realidade e procuram se expressar de forma transformadora, podendo assumir ou não uma atuação política de forma deliberada.

Foi a aproximação ao terreno que permitiu identificar a relevância e exemplaridade dos casos selecionados para análise. Embora tenhamos contatado, formal e informalmente, com uma grande diversidade de grupos e formas de coletivismo que correspondiam aos critérios definidos, optamos por fazer uma análise intensiva de dois estudos de caso: o coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes em São Paulo; e o Visões Úteis no Porto. Se São Paulo é marcado pela pujança e dinamismo dos coletivos teatrais na atualidade, a cidade do Porto constitui também um caso particular pela sua luta contra a centralização da cultura na capital do país, com uma elevada densidade de produção teatral, associada a quatro escolas de teatro²⁶, o que constitui caso raro no contexto europeu para uma cidade com a dimensão do Porto (com uma população residente de cerca de 260 mil habitantes em 2015, segundo dados do INE). Estes casos, bastante diferenciados entre si, permitiram estabelecer similitudes, contrastes e provocações recíprocas.

Adicionalmente, fizemos uma breve incursão por dois casos singulares que ilustram a complexidade e não linearidade do fenômeno em análise: o caso da passagem de uma associação de artistas a sindicato representativo das várias categorias profissionais atuantes nas artes e cultura em Portugal – o CENA, quando as tendências observadas são de declínio das taxas de sindicalização, notadamente no setor artístico; e o movimento pela conquista de

²⁵ O conceito de hibridismo não remete simplesmente para a multiplicidade de linguagens artísticas, mas situa-se sobretudo ao nível dos modos de produção da obra e das práticas artísticas.

²⁶ São elas as escolas superiores ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo) e ESAP (Escola Superior Artística do Porto) e as escolas profissionais Balletteatro e ACE Escola de Artes.

direitos no setor cultural e artístico, com destaque para a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo que é exemplar da capacidade de articulação e mobilização do setor.

O aprofundamento dos estudos de caso foi suportado por um conjunto técnicas de pesquisa, a saber: *observação* (de rotinas de trabalho, ensaios, reuniões, encontros, eventos, apresentações, cf. Anexo III), com registro em caderno de campo; *Entrevistas* semiestruturadas, com recurso a gravador de áudio sempre que consentido, a integrantes dos coletivos de artistas (grupos, trupes, companhias) e a outros informantes privilegiados, a quem foi garantido o total anonimato. Elaboramos um roteiro de entrevista comum para os dois países, aplicado de forma flexível e adaptada aos contextos particulares, o qual se estruturou em torno de quatro blocos temáticos de questões (histórico e caracterização do grupo; relações de trabalho e modos de organização; relações externas e ação coletiva; trajetória socioprofissional do/a entrevistado/a)²⁷; e *análise documental* (de publicações, sites, reportagens jornalísticas, registros de imagem/ áudio e outros documentos recolhidos no trabalho de campo). As falas, expressões nativas e citações de entrevistas ou fontes documentais são destacadas em itálico ao longo do texto. Sempre que autorizado identificamos o nome do respetivo grupo, caso contrário colocamos como anônimo.

Atendendo à natureza destes grupos, temos que considerar que o seu discurso não é espontâneo, ou de senso comum. Na sua maioria eles são altamente reflexivos, conscientes de si como produto e produtor de história, e se apoiam em teorias mais ou menos elaboradas, fundamentadas em bibliografia própria, o que exige um esforço adicional para fazer a ruptura com o seu discurso. Daí a importância de utilizar a teoria pré-existente como ponto de partida para o trabalho empírico.

Não podemos deixar de referir os constrangimentos no processo de inserção no campo. As primeiras aproximações ao terreno no Brasil foram marcadas por certa tensão, pois enquanto pesquisadora-observadora era também alvo de observação num contexto/ realidade ainda desconhecido, acrescida por um fator adicional de estranhamento inicial decorrente de meu sotaque. Uma das estratégias que utilizei foi frequentar um conjunto de cursos e encontros participados por diferentes coletivos de artistas, os quais constituíram momentos charneira para o afinamento da pesquisa e como porta de entrada no campo²⁸. Outra estratégia

²⁷ Devemos referir que utilizamos algumas entrevistas provenientes de estudos anteriores, sempre com a respetiva referência em nota de rodapé. Além das entrevistas, as conversas informais que mantivemos com diferentes interlocutores ao longo dos diversos momentos da pesquisa e certas falas no âmbito de encontros e seminários, não sendo gravadas, foram registradas em caderno de campo e incorporadas na análise.

²⁸ A saber: os cursos “Percursos ao Leste: Cultura e periferia, mapeamento e produções artísticas” (Julho 2014), “Coletivos de Arte e a Interface com a Cidade de São Paulo” (Março 2015), “São Paulo, a cidade apresentada por suas intervenções urbanas” (Abril 2015) e “Processos criativos e estéticos de artistas das periferias” (Setembro 2015) no Centro de Pesquisa e Formação do SESC; o seminário “Teatro

foi, sempre que possível, antes de abordar os coletivos, assistir às suas práticas, em encontros, peças ou outras atividades, além de desenvolver uma pesquisa prévia sobre o grupo.

Na fase de negociação para obter a aceitação do grupo em participar na pesquisa, a ausência de respostas por parte dos grupos, em Portugal e no Brasil, foi recorrente, exigindo várias tentativas, um vaivém que muitas vezes acabou por não se concretizar. Mas muitos foram também os grupos e coletivos que, após responderem ao questionário, convidaram para os visitar e se disponibilizaram para continuar colaborando na parte qualitativa da pesquisa. Considerando o nosso objeto específico, esta ausência ou presença de resposta pode ser por si só um dado empírico relevante já que é revelador da atitude dos coletivos, da sua maior ou menor abertura ao exterior, da transparência de suas práticas e processos, da vivência efetiva (ou não) do coletivismo em sentido alargado, para lá das suas relações internas.

As incursões a campo foram pautadas por um processo de aproximação e familiarização gradual, através do qual se dá a aprendizagem da linguagem e categorias “nativas”, bem como a aprendizagem decorrente do confronto com os valores do “outro”. O seguinte relato de Geertz foi particularmente instigante neste processo e resume bem a relação do pesquisador com os seus interlocutores:

... é possível relatar subjetividades alheias sem recorrer a pretensas capacidades extraordinárias para obliterar o próprio ego e para entender os sentimentos de outros seres humanos. Possuir e desenvolver capacidades normais para estas atividades é, obviamente, essencial se temos esperança de conseguir que as pessoas tolerem nossa intrusão em suas vidas ou de que nos aceitem como seres com quem vale a pena conversar. (...) seja qual for a nossa compreensão – correta ou semicorreta – daquilo que nossos informantes, por assim dizer, *realmente* são, esta não depende de que tenhamos, nós mesmos, a experiência ou a sensação de estar sendo aceitos, pois esta sensação tem que ver com nossa própria biografia, não com a deles. Porém, a compreensão depende de uma habilidade para analisar seus modos de expressão, aquilo que chamo de sistemas simbólicos, e o sermos aceitos contribui para o desenvolvimento dessa habilidade. Entender a forma e a força da vida interior de nativos – para usar, uma vez mais, esta palavra perigosa – parece-se mais com compreender o sentido de um provérbio, captar uma alusão, entender uma piada – ou, como sugeri acima – interpretar um poema, do que com conseguir uma comunhão de espíritos. (GEERTZ, 2006, p. 106-107)

É nesse sentido que o trabalho do pesquisador se assemelha ao de alguém que ouve histórias e as reconta de acordo com suas grelhas e instrumentos conceituais (LOPES, 2000). O

desafio prende-se com a necessidade de recompor as narrativas dos diferentes atores sociais através da análise de discurso, teoricamente orientada, no sentido de estabelecer um encadeamento de eventos e sentidos, na interseção entre biografias e processos sociais.

Devemos referir ainda a dificuldade em operacionalizar dois trabalhos de campo distintos, em dois países tão distantes, considerando as necessidades temporais de reconhecimento teórico e empírico, negociações, e sobretudo a questão de conseguir concretizar o trabalho de entrevistas e observação nos períodos de campo projetados.

Opções epistemológicas e analíticas: bases de uma ciência social emancipatória

A pesquisa foi construída procurando cruzar os níveis de análise macro, meso e micro. Sob o ponto de vista microsocial, pretendemos analisar o espaço interno dos coletivos, especificamente os seus processos organizacionais, as respetivas relações de trabalho e as características dos trabalhadores-artistas que os compõem. Ao nível meso, consideramos a dimensão relacional face a outros atores coletivos e aos agentes de mediação que estão presentes nas relações externas estabelecidas pelos coletivos (entre si, com movimentos sociais, sindicatos, agentes de financiamento, etc.). Finalmente, o nível macro remete para a estrutura das relações sociais e de produção no interior do sistema capitalista. Desta forma, a escala de observação para recolha dos dados empíricos combina um ponto de vista micro para analisar as práticas sociais concretas dos coletivos artísticos e um ponto de vista macro que compara os casos de Brasil e Portugal e os situa na dinâmica do neoliberalismo global. O desafio consistiu em “combinar abordagens críticas e possibilistas para não se fechar em descrições microsociais fragmentadas, nem em interpretações macrosociais deterministas” (HILLENKAMPE LAVILLE, 2013, p. 12).

Se o conhecimento produzido durante a pesquisa teve como preocupação a objetividade, através do recurso à metodologia sociológica e do distanciamento crítico face à realidade social, reconhecemos simultaneamente a sua não neutralidade, dado o posicionamento, características pessoais e valores da pesquisadora que necessariamente influem o processo de pesquisa. Seguimos os caminhos da sociologia pública (BURAWOY, 2005) e da ciência social emancipatória (WRIGHT, 2010), reconhecendo a indignidade das relações capitalistas e procurando mobilizar outras formas de olhar e produzir conhecimento sobre o social (SANTOS, 2007).

A orientação da sociologia pública implica “envolver múltiplos públicos de múltiplas formas” (BURAWOY, 2005; BRAGA E BURAWOY, 2009). Não abdicando da “função de

comando da teoria” (PINTO E SILVA, 1984), procuramos desenvolver uma “conversa de sentido duplo com os públicos” (BURAWOY, 2005, p. 7). Procuramos questionar e promover possibilidades de intercâmbio entre as vivências dos atores, a análise e a transformação social, simultaneamente validando outras formas de olhar e produzir conhecimento sobre o social (BECKER, 2010b) e mobilizando diferentes saberes, como aquele sistematizado pelos próprios coletivos artísticos em publicações próprias, reflexões em blogs e outros suportes e na própria obra artística.

Se o ponto de vista da economia é o mercado e a sua expansão, e o ponto de vista da ciência política é o Estado e a garantia da sua estabilidade, então o ponto de vista da sociologia é a sociedade civil, e a defesa do social. Em tempos de tirania do mercado e despotismo do Estado, a sociologia – e particularmente a sua face pública – defende os interesses da humanidade. (BURAWOY, 2005, p. 24)

Do ponto de vista epistemológico, partimos dos pressupostos da teoria crítica²⁹, que considera a realidade como “um campo de possibilidades” e estabelece como tarefa da teoria “definir e avaliar a natureza e o âmbito das alternativas ao que está empiricamente dado” (SANTOS, 1999, p. 197). A sociedade é concebida como uma totalidade e a realidade social é historicamente constituída, produzida e reproduzida pelos atores sociais. Se a capacidade que estes têm para conscientemente agir e mudar suas circunstâncias sociais e econômicas é limitada por várias formas de dominação social, cultural e política, cabe à teoria crítica iluminar as condições restritivas e alienantes do *status quo* como forma de contribuir para a emancipação, isto é, contribuir para eliminar as causas de exploração, dominação e opressão (MYERS E KLEIN, 2011). Boaventura de Sousa Santos, em 1999, debruçando-se sobre a crise da teoria crítica moderna, falava de um realismo utópico enquanto:

... criação de campos de experimentação social onde seja possível resistir localmente às evidências da inevitabilidade, promovendo com êxito alternativas que parecem utópicas em todos os tempos e lugares exceto naqueles em que ocorreram efetivamente. É este o realismo utópico que preside às iniciativas dos grupos oprimidos que, num mundo onde parece ter desaparecido a alternativa, vão construindo, um pouco por toda a parte, alternativas locais que tornam possível uma vida digna e decente. (SANTOS, 1999, p. 213)

²⁹ Corrente de pensamento desenvolvida a partir da Escola de Frankfurt e fortemente inspirada em Marx que questiona os fundamentos da civilização ocidental e sua ideologia de progresso, integrando pensadores fundamentais como Theodor Adorno e Max Horkheimer, ou mesmo Walter Benjamin.

Deste modo, segundo Santos, compete à teoria crítica “em vez de generalizar a partir dessas alternativas em busca da Alternativa, torná-las conhecidas além dos locais” e criar “inteligibilidades e cumplicidades recíprocas entre diferentes alternativas em diferentes locais” (SANTOS, 1999, p. 213). Nesse sentido, não pretendemos apresentar aqui um modelo ideal de organização, mas debater a multiplicidade de formas de organização coletiva encontradas na teoria e na prática, nessa busca contra-hegemônica. Perante uma teoria crítica “moderna” pautada por um olhar monocultural e universalizante, precisamos reinventar a teoria crítica através de uma racionalidade mais ampla (SANTOS, 2007).

No mesmo sentido, o projeto “utopias reais”, desenvolvido por Erik Olin Wright e sua equipe desde o início dos anos 1990³⁰, estabelece uma discussão aprofundada sobre as alternativas às estruturas de poder, privilégio e desigualdade existentes na atualidade. O autor estabelece as bases para uma “ciência social emancipatória”, uma ciência que procura gerar conhecimento científico relevante para o projeto coletivo de eliminar as várias formas de opressão humana e explorar “visões igualitárias democráticas radicais” de um mundo social alternativo.

A proposta de uma ciência social emancipatória, enquanto ciência, visa a objetividade científica, contudo assume uma orientação normativa na produção de conhecimento que tem inerente uma concepção de justiça social e política. A palavra *emancipatória* identifica precisamente esse “propósito moral central na produção de conhecimento – a eliminação da opressão e a criação das condições para o florescimento humano”³¹. Por sua vez, a palavra *social* radica na “convicção de que a emancipação humana depende da transformação do mundo social, não apenas da vida interior das pessoas” (WRIGHT, 2010, p. 10).

Olin Wright define as bases desta ciência social emancipatória a partir de três tarefas. A primeira é a elaboração de um *diagnóstico e crítica* do mundo, “documentando os danos gerados pelas estruturas e instituições sociais existentes e procurando identificar os processos causais envolvidos” (WRIGHT, 2010, p. 11). O diagnóstico elaborado por Olin Wright tem implícita uma concepção de igualitarismo democrático, o qual integra o princípio igualitário de justiça social de que todas as pessoas devem ter genericamente igual acesso aos meios sociais e materiais necessários para viver uma vida *flourescente* e o princípio democrático de

³⁰ Wright define utopias reais como “ideais utópicos fundamentados nas potencialidades reais da humanidade, destinos utópicos que têm vias acessíveis, projetos utópicos de instituições que podem informar nossas tarefas práticas de navegar num mundo de condições imperfeitas para a mudança social” (WRIGHT, 2010, p. 6).

³¹ Utilizamos aqui a expressão “florescimento” como tradução do inglês “flourishing”, remetendo para uma ideia ampla de bem-estar que compreende quer a satisfação das necessidades básicas de funcionamento humano, quer as “múltiplas formas com que as pessoas são capazes de desenvolver e exercitar seus talentos e capacidades, (...) para realizar as suas potencialidades individuais” (WRIGHT, 2010, p. 13).

justiça política no sentido em que as pessoas devem ter igual acesso aos meios para participar nas decisões que afetam suas vidas.

A segunda tarefa consiste em elaborar *alternativas viáveis*, “desenvolvendo uma teoria coerente e credível das alternativas às instituições e estruturas sociais existentes que eliminariam, ou pelo menos mitigariam, os danos e injustiças identificados no diagnóstico e crítica” (WRIGHT, 2010, p. 20). Olin Wright analisa casos de inovação institucional que incorporam alternativas emancipatórias, como o orçamento participativo de Porto Alegre, a plataforma de enciclopédia coletiva Wikipedia, as cooperativas de Mondragón, a renda básica incondicional e a economia social do Québec. O autor considera que a visão mais antiga de uma alternativa emancipatória ao capitalismo é a cooperativa ou “empresa propriedade do trabalhador”.

Muitos coletivos de artistas atuam precisamente no terreno das micro-utopias experienciáveis no momento presente, podendo ser analisados enquanto *alternativas* possíveis, com potência de transformação das relações sociais e de produção:

Quando na história recente os artistas se articularam em grupos, o objetivo foi quase sempre reunir forças para lutar por uma causa, que podia ser estética, política, mas geralmente ambas. O fim das utopias de esquerda enfraquece essa perspectiva de militância panfletária e de guerrilha cultural, mas não retira totalmente de cena a atuação política dos coletivos. Estamos no território daquilo que Nicholas Bourriaud chamou de “micro-utopias”, não a projeção de mundo perfeito no futuro, mas a experiência efetiva de um potencial de sociabilidade que se pode arrancar do presente (...). Se os coletivos têm uma vocação bastante espontânea para questionar os modelos estabelecidos para a produção, exibição e circulação da arte, vemos que não se trata mais de pensar a cultura de forma instrumental, como uma ferramenta colocada a serviço da política, mas de entrar no jogo mesmo daquilo que podemos chamar de política cultural, no sentido mais primordial do termo. (ENTLER, 2011, p. 3)

Finalmente, a terceira tarefa da ciência social emancipatória diz respeito à elaboração de uma *teoria da transformação social* a qual, resumidamente, envolve quatro componentes centrais: uma teoria da reprodução social; uma teoria das contradições e brechas no processo de reprodução social que abram espaços para a transformação emancipatória; uma teoria das dinâmicas e trajetórias subjacentes à mudança social não intencional; uma teoria dos atores coletivos, estratégias e lutas (WRIGHT, 2010, p. 26-29), o que remete para o nosso espectro de ação coletiva. Olin Wright reconhece, porém, as limitações do nosso conhecimento científico quanto às possibilidades de transcender o capitalismo, pelo que defende a necessidade de

estabelecer princípios de inovação e mudança institucional que indiquem, pelo menos, se nos estamos movendo na direção certa, no sentido de uma sociedade mais justa e igualitária.

Estas três tarefas constituíram três eixos centrais no desenvolvimento da presente pesquisa, sendo exploradas ao longo da primeira parte. O *diagnóstico* do capitalismo e do mundo do trabalho nesse contexto é abordado no capítulo I, onde nos detemos também sobre os mecanismos de reprodução social, para no capítulo II nos debruçarmos especificamente sobre o diagnóstico do trabalho artístico. No capítulo III, desenvolvemos uma breve abordagem para uma *teoria da transformação social*, destacando o desenho institucional das formas de organização cooperativista e autogestionárias enquanto *alternativas utópicas reais* e, em seguida, analisamos a vocação utópica da arte, enquanto espaço por excelência de expressão da criatividade e sensibilidade humanas e também, potencialmente, de questionamento e resistência aos modelos estabelecidos. Este enquadramento é essencial para a análise que se desenvolve nas restantes partes mais empíricas da tese.

Em suma, procuramos contribuir para a compreensão dos fenômenos de nosso mundo e assim também contribuir para mudá-lo.

No decurso deste processo, o diálogo com os integrantes dos coletivos e a reflexão que se gerou a partir daí contribuíram também para eu redescobrir a sociologia na defesa do social, isto é, mais preocupada com o coletivo do que com a acumulação de “capital acadêmico”³², no sentido de uma sociologia interessada em constituir-se em senso comum, como diria Boaventura de Sousa Santos, ou ser um esporte de combate, como diria Pierre Bourdieu. Tal como o teatro, é da realidade social que a sociologia extrai a sua matéria; num caso e outro, o diferencial desse esforço de compreensão e interpelação do real (revelando os mecanismos de construção social e histórica da realidade) está em estimular uma reflexão crítica sobre essa realidade e contribuir para imaginar outros campos de possibilidades.

Revelados os bastidores da pesquisa, passemos então ao roteiro do presente trabalho. Na primeira parte delineamos o cenário, começando por esboçar, no capítulo I, um diagnóstico dos desenvolvimentos do modo de produção capitalista e suas contradições gerais, sob o ponto de vista da tensão entre a exploração do trabalho e os limites de fratura social,

³² Entre outros aspetos, referimo-nos aqui a uma cultura de subserviência à gestão da carreira individual, à lógica produtivista das publicações, à restrição do acesso a conhecimento produzido, em grande parte dos casos, à custa de financiamento público.

considerando ainda os seus desdobramentos pela relação com a sua crítica no designado “novo espírito do capitalismo” e pela sua globalização e intensificação no neoliberalismo. Neste contexto, detemo-nos ainda sobre os mecanismos de reprodução e normalização social que contribuem para intensificar e perpetuar estes processos. No final do capítulo, analisamos brevemente as configurações específicas do capitalismo nos casos da formação social portuguesa e brasileira, no sentido de desvelar o nosso objeto específico como síntese de múltiplas determinações (MARX 2008).

No capítulo II, afunilamos o nosso diagnóstico para nos debruçarmos especificamente sobre o trabalho artístico. Assim, apresentamos um panorama desde a construção social do artista enquanto gênio solitário até à figura contemporânea do empreendedor, emblemática do trabalhador no neoliberalismo. Contrariando a ideia da arte enquanto trabalho individual, evidenciamos como ela é uma produção coletiva. Olhando especificamente para o artista enquanto trabalhador, apresentamos uma caracterização das relações de trabalho e de produção artística nos casos português e brasileiro, configurando um precariado artístico. Finalmente, detemo-nos também sobre o produto do trabalho artístico, a obra artística, que oscila entre as tendências de mercantilização e desmercantilização.

No capítulo III, desenvolvemos uma breve abordagem para uma teoria da transformação social, destacando o desenho institucional das formas de organização cooperativista e autogestionárias enquanto *alternativas utópicas reais* e, em seguida, analisamos a vocação utópica da arte, enquanto espaço por excelência de expressão da criatividade e sensibilidade humanas e também, potencialmente, de questionamento e resistência aos modelos estabelecidos. Neste contexto, esboçamos algumas considerações sobre a relação entre teatro, que é a forma de expressão artística que aqui aprofundamos, e sociedade, notadamente as suas implicações na luta social mais ampla.

Na segunda parte os coletivos de artistas entram em cena. No capítulo IV, procuramos apresentar alguns apontamentos que contribuam para traçar uma historiografia dos coletivos artísticos, e teatrais em particular, portugueses e brasileiros, adotando dois pontos de vista fortemente articulados entre si: a organização coletiva da produção e as dinâmicas de ação coletiva visando alcançar objetivos comuns, que, por sua vez, são indissociáveis das relações de trabalho e produção em cada contexto específico. A respeito da ação coletiva de artistas por direitos sociolaborais, apresentamos o processo pela conquista da Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo e o caso da criação do sindicato-movimento CENA em Portugal.

Estas duas trajetórias sociohistóricas específicas desembocam em dois panoramas

distintos de coletivismo na atualidade, tal como apresentamos no capítulo V a partir os dados empíricos que recolhemos através de um questionário para mapeamento dos coletivos de artistas em Portugal e no Brasil, considerando os três eixos que estruturam a pesquisa: as relações e condições de trabalho; as formas de organização coletiva; e as práticas e plataformas de ação coletiva.

A terceira parte consiste no desenlace deste enredo através do aprofundamento de dois estudos de caso que articulam as várias dimensões em análise. Apresentamos as suas trajetórias diferenciadas de produção artística, organização coletiva e resistência, mas também as contradições nestes processos.

No capítulo VI, relatamos o caso do coletivo paulistano de trabalhadores-artistas *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes* que, na busca por um trabalho não alienado e por relações sociais mais igualitárias, constitui um caso exemplar de organização e ação contra-hegemônica.

No capítulo VII, apresentamos o coletivo portuense *Visões Úteis* que, inserido no sistema das artes português e resistente em tempos de austeridade, assume uma atitude combativa perante o teatro e a vida, procurando gerar espaços de cidadania e energia coletiva, na contramão dos valores materialistas e individualistas dominantes.

Finalmente, no epílogo apresentamos as principais conclusões deste trabalho e uma reflexão mais ampla no sentido de, a partir do caso do coletivismo artístico, contribuir para o debate sobre as propostas alternativas às estruturas hegemônicas de poder e desigualdade.

PRIMEIRA PARTE.
TRABALHO, PRODUÇÃO ARTÍSTICA E UTOPIA

CAPÍTULO I. A QUESTÃO SOCIAL DO CAPITALISMO, OU “O MUNDO QUE QUEREMOS MUDAR”

E eu pergunto aos economistas, políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (Almeida Garrett, Viagens na Minha Terra, 1846)

Na nossa reflexão sobre as formas de organização e ação coletiva, duas chaves analíticas são fundamentais: as reconfigurações do trabalho na contemporaneidade e o debate sobre os projetos sociais emancipatórios. O processo continuado de mercantilização do trabalho e da sociedade é globalmente acompanhado pela crise de formas “tradicionais” de organização da produção (taylorismo, fordismo) e do contrato social (associado ao Estado de bem-estar) e pelo avanço da precarização do trabalho (CASTEL, 2009). Não obstante, o trabalho permanece o lugar da formação do sujeito político e da luta emancipatória (BRAGA, 2012). Nesse contexto, a opção por formas de organização coletivistas ou cooperativas, tal como é observável ao nível da produção artística, parece se opor à lógica de rompimento entre trabalho e capital, mas em alguns casos pode ser precisamente o resultado de uma adaptação à precarização do trabalho no modo de produção capitalista.

Para uma análise dos coletivos de artistas na contemporaneidade, é necessário contextualizar a conjuntura macro em que se inserem, o modo de produção capitalista, com o qual inevitavelmente se confrontam. Seguindo a chave analítica de Olin Wright (2010), o diagnóstico e crítica do mundo atual constituem tarefa essencial de uma ciência social emancipatória, identificando os processos causais pelos quais as instituições e estruturas sociais existentes (capitalistas) tendem a oprimir as pessoas. Esse diagnóstico em relação ao “mundo que querem mudar” é também nos apresentado pelos próprios coletivos de artistas, seja através da sua obra estética, das suas opções organizativas, ou da sua mobilização social e política.

O presente capítulo apresenta assim um diagnóstico dos desenvolvimentos do modo de produção capitalista e suas contradições gerais, sob o ponto de vista da tensão entre a exploração do trabalho e os limites de fratura social, considerando ainda os seus desdobramentos pela relação com a sua crítica no designado “novo espírito do capitalismo” e pela sua globalização e intensificação no neoliberalismo. Neste contexto, abordamos os mecanismos de reprodução social, produção de consenso e normalização social, que constituem um campo de forças na contramão de qualquer projeto emancipatório. Finalmente, detemo-nos sobre as configurações específicas do capitalismo nos casos da formação social portuguesa e brasileira.

1.1. As mutações do capitalismo

As mutações do modo de produção capitalista vêm exacerbando as suas contradições, com severas consequências na reconfiguração do mundo do trabalho, tornando premente a necessidade de historicizar este sistema nascido nas sociedades industriais da Europa do século XIX, em vez de o aceitar como um dado adquirido.

As teses de Karl Marx evidenciam como a sociedade industrial se desenvolve a partir da separação entre o ser humano e a natureza, entre os trabalhadores e os seus meios de vida, em resultado da propriedade privada e do processo de divisão social do trabalho e submissão à produção de valor (e concomitante hierarquização de funções e remunerações). Nos *Manuscritos de Paris*, Marx (2004) lança os embriões do seu sistema de crítica à economia política, introduzindo o conceito fundamental de estranhamento ou alienação do trabalho³³.

Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (MARX, 2004, p. 80)

Um século depois, Karl Polanyi na sua obra seminal, publicada em 1944, imediatamente antes do fim da Segunda Guerra Mundial, analisa a “grande transformação” marcada pela passagem de uma situação em que a ordem econômica era função da social, na qual ela estava inserida, para a situação inversa, em que a sociedade é subordinada aos

³³ Para Marx, o trabalho é simultaneamente fator de emancipação do ser humano e de alienação. No modo de produção capitalista, a efetivação do trabalho é a sua objetivação enquanto perda do objeto do trabalho e servidão ao mesmo pelo trabalhador, enquanto estranhamento e alienação. “... quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio” (MARX, 2004, p. 81)

mecanismos de mercado, na qual o trabalho (e também a terra e o dinheiro) se torna uma mercadoria³⁴ “fictícia”, comprada e vendida no mercado, armazenável e descartável (POLANYI, 2000).

O modo de produção capitalista caracteriza-se, assim, por um movimento de acumulação ilimitada de capital, através da maximização da extração de lucro do processo produtivo. Este processo tem como alicerce dois mecanismos primordiais: as suas relações de classe, simplificarmente definidas pela propriedade privada dos meios de produção e pela divisão social do trabalho que determina o processo de exploração e desapossamento do trabalho por parte da classe detentora de capital; e seus mecanismos de coordenação econômica, organizada em torno da noção de mercado livre e concorrencial (WRIGHT, 2010). Estas são as condições que impulsionam competição, individualismo, produtivismo e consumismo na busca incessante por lucros e acumulação de riqueza, gerando o extraordinário dinamismo do capitalismo em relação às formas anteriores de organização econômica.

Esse dinamismo incessante torna-se, contudo, insustentável do ponto de vista ecológico, ao mesmo tempo que gera a instrumentalização do trabalho assalariado visando a acumulação de lucros por uma minoria, conduzindo a uma polarização de classe. Deste modo, o modo de produção capitalista produz profundas desigualdades sociais, resultando na exclusão sistemática de uma parte da população – esta é a questão social do capitalismo que, na perspectiva de Robert Castel, constitui “uma aporia fundamental sobre a qual uma sociedade experimenta o enigma de sua coesão e tenta conjurar o risco de sua fratura”. Explicitamente designada como tal nos anos 1830, a questão social “foi então suscitada pela tomada de consciência das condições de existência das populações que são, ao mesmo tempo, os agentes e as vítimas da revolução industrial” (CASTEL, 1998, p. 30). Nesse sentido, a questão social relaciona-se com o surgimento do Estado social, enquanto resposta às ameaças que se colocam à coesão social³⁵, através de um contrato social, um “compromisso entre os interesses do mercado e as reivindicações do trabalho” (CASTEL, 1998, p. 278). Neste processo, e no contexto específico do que ficou conhecido como modo de regulação fordista³⁶, o movimento operário e sindical conseguiu importantes conquistas em termos de

³⁴ Seguimos aqui o conceito de mercadoria comumente aceite: algo com valor de uso que adquire também valor de troca.

³⁵ As primeiras formas de um Estado social surgem através de um conjunto de seguros sociais obrigatórios introduzido por Bismark na Alemanha do século XIX, uma nação industrialmente avançada mas sob a ameaça da luta de classes, passando o governo a impor um certo nível de proteção aos trabalhadores.

³⁶ Segundo a perspectiva regulacionista, “o fordismo representa um novo estágio da regulação do capitalismo, o do regime de acumulação intensiva, no qual a classe capitalista busca gerir a reprodução global da força de trabalho assalariada por meio da íntima articulação das relações de produção e mercantis mediante as quais os trabalhadores assalariados adquirem seus meios de consumo. O fordismo é, pois, o

direitos sociais e laborais, de tal modo que a relação de trabalho predominante na sociedade industrial é caracterizada por uma situação de emprego assalariado, estável, protegido e de longo prazo.

Assim, perante os antagonismos gerados pelo domínio do padrão de mercado, assiste-se paralelamente a um movimento de desmercantilização, no qual diferentes formas de regulação de direitos procuram garantir um certo nível de proteção social independentemente da participação no mercado. O conceito de desmercantilização é introduzido por Esping-Andersen (1990) como forma de compreender os regimes de *welfare* (bem-estar social)³⁷. Segundo o autor, o processo de mercantilização da força de trabalho põe em risco os direitos de proteção social e a sua própria sobrevivência fora do mercado, enfraquecendo o trabalhador. Nesse sentido, o processo inverso de desmercantilização é necessário para um nível aceitável de proteção individual e de coesão social. A proposta, posteriormente aprofundada por outros autores como Ferrera (1996)³⁸, é relevante para analisar diferentes tendências de Estado social e de (des)mercantilização e para refletir sobre as mediações do Estado nas relações da sociedade com o mercado.

Deste modo, embora o capitalismo e os processos de mercantilização se tenham globalizado, eles assumem diferentes configurações em cada formação social concreta e, nesse sentido, o Estado social nunca foi hegemônico a nível global. Ao contrário de certas visões eurocêntricas que idealizam o Estado social e a relação salarial fordista, os estudos do trabalho vêm evidenciando a heterogeneidade dos mercados de trabalho (KALLEBERG, 2000; CASTEL, 2009), notadamente no contexto Latino-Americano (GUIMARÃES, 2009). O contrato de trabalho a tempo integral, por prazo indeterminado e com uma única empresa constitui a norma de emprego de referência (DEMAZIÈRE, 2009), o ideal-tipo da relação salarial fordista, ao qual se oporia precariedade (ou “atipicidade”) laboral da relação pós-fordista. Contudo, esse padrão de referência nunca foi dominante. O historiador do trabalho Bryan Palmer (2014) nota como a relação salarial fordista constitui, na verdade, uma anomalia, sobretudo se considerarmos o designado Sul Global; é algo muito específico quer em termos temporais, restringindo-se ao período que vai sensivelmente de 1945 a 1975, quer em termos espaciais,

princípio de uma articulação do processo de produção e modo de consumo, que instaura a produção em massa, chave da universalização do trabalho assalariado” (AGLIETTA, 1997, apud BRAGA, 2002, p. 17).

³⁷ Esping-Andersen desenvolve uma tipologia de regimes de *welfare* que deriva da forma como a produção de bem-estar social se distribui entre as instituições Estado, mercado e família: um modelo socialdemocrata, que baseia a proteção e a absorção dos riscos na intervenção do Estado universalista, característico dos países do Norte da Europa; um modelo liberal, típico dos países anglo-saxônicos, que dá primazia ao mercado pouco regulado; e um modelo conservador que privilegia o papel da família, presente nos países da Europa Ocidental como Alemanha, França, Itália e Áustria.

³⁸ Ferrera (1996) acrescenta aos três *mundos* de welfare definidos por Esping-Andersen um quarto tipo, *the Southern Model*, correspondente ao regime *Mediterrâneo* que englobaria países como Espanha, Portugal e Itália.

limitando-se a uma minoria de países de capitalismo avançado na Europa e América do Norte. E mesmo aí a contradição perpetua-se no “divórcio entre uma ordem jurídico-política, fundada sobre o reconhecimento dos direitos dos cidadão, e uma ordem econômica que acarreta uma miséria e uma desmoralização de massa” (CASTEL, 1998, p. 30).

Em 2016, na celebração dos 500 anos da obra *Utopia* de Thomas More, Gregory Claeys notava como nos últimos anos temos assistido ao reavivar de movimentos que reivindicam mais democracia e Estado social, desde os partidos *Syriza* na Grécia e *Podemos* em Espanha, aos movimentos *Occupy* e *Indignados* nos dois lados do Atlântico, ou o surpreendente apoio alcançado pelo senador Bernie Sanders na disputa das eleições primárias para a presidência dos Estados Unidos. Estes vários movimentos, considerados progressistas por uns, populistas por outros, seguem uma linha comum: “todos reconhecem que o consenso social democrata alcançado na Europa depois da Segunda Guerra Mundial com a sua economia mista entre o mercado e a provisão pública de serviços chave e sobretudo o Estado social que melhora o nível de vida dos mais pobres, significando que as partes mais profundas da pobreza são evitadas, este continua a ser para nós o modelo social mais atrativo...”. Trata-se da “utopia mundana” do pós-guerra (CLAEYS, 2016), isto é, a utopia do modelo social europeu dos anos 1950-60 (que inclui pensões para os mais velhos, apoio no desemprego, férias pagas, horários de trabalho limitados, igualdade de gênero no local de trabalho, um diferencial de pagamento relativamente reduzido entre trabalho e gestão) – uma utopia que estes novos movimentos reivindicam, pela sua extensão a todos e efetiva universalização.

O (novo) espírito do capitalismo e o desmanche da crítica

As transformações do capitalismo, e os referidos processos de (des)mercantilização, acompanham também um conjunto de mudanças ideológicas por relação com a sua crítica. Trata-se do que Luc Boltanski e Eve Chiapello (2009) designaram de “espírito do capitalismo”, a ideologia que, em diferentes momentos históricos, justifica o engajamento no capitalismo: “O espírito do capitalismo é justamente o conjunto de crenças associadas à ordem capitalista que contribuem para justificar e sustentar essa ordem, legitimando os modos de ação e as disposições coerentes com ela” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 42)³⁹.

³⁹ Boltanski e Chiapello identificam três manifestações históricas do espírito do capitalismo. A primeira remete para fins do século XIX e “centra-se na pessoa do burguês empreendedor e na descrição dos valores burgueses. A figura do empreendedor, do capitão de indústria, do conquistador...” As suas justificações estão ligadas à “crença no progresso, no futuro, na ciência, na técnica, nos benefícios da indústria. Lança-se mão de um utilitarismo vulgar para justificar os sacrifícios exigidos pela marcha do progresso”. Uma segunda manifestação, no início do século XX, coloca a ênfase menos sobre o empresário individual e mais sobre a organização, a empresa industrial: “tem como figura heroica o diretor que, diferentemente do acionista que procura aumentar sua riqueza pessoal, é habitado pela vontade de aumentar ilimitadamente o tamanho da firma que ele dirige, com o fim de desenvolver uma produção de massa, baseada em economias de escala, na

O capitalismo procura justificar-se, com base na ciência econômica, em termos de bem comum, isto é, na concepção de que a busca do interesse individual gera vantagens coletivas (como o crescimento geral da riqueza e consequente bem-estar material, a ideia de progresso, o desenvolvimento tecnológico e científico), o que, contudo, não é mobilizador suficiente por si só. Assim, em cada momento histórico são incorporados novos aparatos justificativos. O espírito do capitalismo próprio a cada época deve oferecer, em termos historicamente variáveis, motivos para a adesão individual, no sentido de ser fonte de entusiasmo e auto-realização e oferecer garantias mínimas inclusive para aqueles que não serão necessariamente os principais beneficiários dos lucros realizados⁴⁰, e, ao mesmo tempo, deve ser justificável em termos de bem comum para fazer face às acusações de injustiça feitas pelos seus críticos. Desse modo, para manter o seu poder de mobilização, o capitalismo deve “obter recursos fora de si, nas crenças que, em determinado momento, têm importante poder de persuasão, nas ideologias marcantes, inclusive nas que lhe são hostis, inseridas no contexto cultural em que ele evolui” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 42). Nesse sentido, a noção de espírito do capitalismo articula a dinâmica evolutiva do capitalismo com a sua crítica, à qual é conferido um papel de impulsionador das mudanças do espírito do capitalismo, como forma de oferecer até às populações mais reticentes motivos de engajamento e assim sobreviver.

A formulação da crítica pressupõe uma “fonte de indignação”, que constitui o nível primário (emotivo) de expressão da crítica, passível de ser ativado a qualquer momento por diferentes motivos (desencanto/ inautenticidade; opressão; miséria; ou oportunismo/ egoísmo), e um nível reflexivo que requer uma fundamentação teórica, histórica e argumentativa, no sentido da sua universalização. As diferentes fontes de indignação dão origem a diferentes formulações da crítica, pelo que Boltanski e Chiapello estabelecem a distinção entre duas formas históricas fundamentais, frequentemente em tensão entre si: a “crítica estética” e a “crítica social”. A crítica estética tem como fontes de indignação centrais o desencanto/ inautenticidade e a opressão associados aos processos de racionalização e mercantilização da sociedade capitalista, que atinge não apenas os objetos cotidianos, mas também as obras de arte e os próprios seres humanos, opondo a moral produtivista e de

padronização dos produtos, na organização racional do trabalho e em novas técnicas de ampliação dos mercados (marketing)”. A sua justificação é feita por meio de “um ideal de ordem industrial encarnada pelos engenheiros - crença no progresso, esperanças na ciência e na técnica, na produtividade e na eficácia -, mais pregnante ainda que na versão anterior, mas também com um ideal que pode ser qualificado de cívico no sentido de enfatizar a solidariedade institucional, e a socialização da produção, da distribuição e do consumo, bem como a colaboração entre as grandes empresas e o Estado com o objetivo de alcançar a justiça social”. Finalmente, o “terceiro espírito”, que aqui analisamos com maior detalhe, corresponde a um capitalismo globalizado, de empresas mais flexíveis e que faz uso intensivo das novas tecnologias. (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 49-52).

⁴⁰ Caso dos executivos e engenheiros, cuja adesão ativa, não podendo ser obtida pela simples coerção, é indispensável para o funcionamento das empresas e para a formação do lucro.

acumulação incessante ao ideal de liberdade, desapego e boêmia de artistas e intelectuais:

Ela insiste no intuito objetivo do capitalismo e da sociedade burguesa de arregimentar, dominar e submeter os seres humanos a um trabalho prescrito em vista do lucro, mas invocando hipocritamente a moral, à qual ela opõe a liberdade do artista, sua rejeição à contaminação da estética pela ética, a recusa a qualquer forma de sujeição no tempo e no espaço e, em suas expressões extremas, a qualquer espécie de trabalho. (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 74)

Deste modo, a crítica estética tem como ideal a saída do regime do capital. Por sua vez, a crítica social tem como fontes de indignação “o egoísmo dos interesses particulares na sociedade burguesa e a miséria crescente das classes populares numa sociedade que conta com riquezas sem precedentes”, rejeitando “o imoralismo ou o neutralismo moral, o individualismo e até mesmo o egoísmo ou o egotismo dos artistas” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 74). Por conseguinte, as suas propostas alicerçam-se sobretudo na reforma do sistema capitalista, procurando resolver o jogo de interesses individuais que está na base do problema das desigualdades e da miséria.

A impossibilidade de construir uma crítica total que se baseie equitativamente nas quatro fontes de indignação identificadas explica as limitações intrínsecas da crítica que compartilha certas referências normativas do mundo em que está inserida e que procura criticar. “A dialética do capitalismo e de seus críticos mostra-se, por isso, necessariamente infundável, desde que se permaneça dentro do regime capitalista” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 77). Os autores salientam, contudo, a revolta de maio de 68 no qual a crítica congregou as quatro fontes de indignação, associando então crítica estética por parte de estudantes, intelectuais e artistas face ao desencanto, desumanização e opressão e crítica social mobilizada pelos operários contra o egoísmo e a exploração capitalista. “A crítica estética, que até então desempenhara um papel relativamente marginal porque os seus representantes - intelectuais e artistas - eram pouco numerosos e praticamente não desempenhavam nenhum papel na esfera da produção, é colocada no âmago da contestação pelo movimento de maio” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 200). Neste período, as duas críticas são desenvolvidas conjuntamente no mundo da produção, manifestando-se por um questionamento ao comando e à hierarquia e pela exigência de autonomia e, por outro lado, pela reivindicação de garantias de proteção dos assalariados contra os riscos do mercado. O desenrolar dos acontecimentos pós-maio de 68 ilustram, contudo, os efeitos paradoxais da crítica sobre o capitalismo. Se, por um lado, realizaram-se avanços importantes, notadamente

ao nível das conquistas em termos de garantias dos trabalhadores, por outro lado, a incorporação da exigência de autonomia como valor fundamental da nova ordem industrial consistiu em “substituir o *controle pelo autocontrole* e assim transferir para fora os custos elevadíssimos do controle, repassando o peso da organização para os assalariados” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 225). Outra transformação decorrente da reivindicação de autonomia traduziu-se no novo discurso e práticas de flexibilidade na organização do trabalho, com efeitos sobre a proliferação do trabalho precário⁴¹ e a desconstrução do mundo do trabalho – portanto, sobre o processo de precarização do trabalho, isto é, uma “sequência de transformações no sistema de relações laborais, nas disposições legais, na regulação jurídico-política e nas práticas sociais concretas que promovem o trabalho precário e consagram o reconhecimento legal da precariedade laboral” (SOEIRO, 2015, p. 4). Inclui-se aqui o desenvolvimento da terceirização, a progressão do trabalho temporário e a tempo parcial, o aumento da intensidade do trabalho, a redução dos mecanismos de proteção social.

As garantias foram trocadas pela autonomia, abrindo caminho para um novo espírito do capitalismo que louvava as virtudes da mobilidade e da adaptabilidade, ao passo que o anterior se preocupava bem mais com garantias do que com liberdade. Os deslocamentos realizados pelo capitalismo possibilitaram-lhe escapar às injunções que haviam sido criadas aos poucos como resposta à crítica social; esses deslocamentos foram possíveis sem grandes resistências porque pareciam dar satisfações a reivindicações oriundas de outra corrente crítica. (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 235)

Deste modo, a crítica ao ver as suas propostas implementadas (assimiladas) é frequentemente enfraquecida, “desarmada”, ao invés de reinvestir em novas análises e avanços. Como observa Daniel Bensaïd, o novo espírito do capitalismo vai ao encontro da contrarreforma liberal: “Ao isomorfismo entre um capitalismo nacional, centralizado e organizado e um movimento operário ele mesmo nacional, centralizado e organizado, se sucederia um novo isomorfismo entre capitalismo mundializado e desterritorializado e um movimento social reticular ou rizomático. Uma vez mais, o sistema demonstra a sua capacidade de se nutrir da crítica e de digeri-la” (BENSAÏD, 2013, p. 32).

A elucidação do papel da crítica nos deslocamentos e transformações do capitalismo é fundamental para analisarmos os projetos sociais emancipatórios, sem perder de foco as suas

⁴¹ Entendemos trabalho precário como “todas as situações laborais com vínculos instáveis, os empregos periféricos do setor informal da economia, o trabalho não declarado e ilegal, ou seja, todas as atividades profissionais remuneradas exercidas à margem da cobertura legal e de proteção social” (SOEIRO, 2015, p. 2)

contradições. O novo espírito do capitalismo que decorre do maio de 68 tem no seu âmago precisamente os temas da emancipação, do igualitarismo, da livre associação entre criadores. A partir destes deslocamentos, Boltanski e Chiapello introduzem o conceito de “cidade por projetos” para designar o aparelho de justificação do capitalismo atual, pautado pela precariedade, aludindo ao fato de, no atual mundo em rede, empresas, organizações sociais e mesmo a organização geral da sociedade serem constituídas por projetos sucessivos, nos quais temporariamente se dá a conexão entre diferentes pessoas e se promove a ampliação de elos e redes⁴².

No âmbito do trabalho artístico é flagrante a preponderância da lógica de trabalho por projetos e correlata flexibilidade e descontinuidade do emprego. Mas qualquer realização pode ser um projeto, mesmo que se situe na esfera do lazer ou constitua uma empreitada anticapitalista, deste modo se ofuscando a própria crítica. Na cidade por projetos pessoas e coisas são mensurados por sua atividade, que se estende para lá do trabalho formal:

... ao contrário do que se verifica na cidade industrial, em que atividade se confunde com trabalho, e ativos são, por excelência, aqueles que dispõem de trabalho assalariado, estável e produtivo, na cidade por projetos a atividade supera as oposições entre trabalho e não trabalho, estável e instável, trabalho assalariado e não assalariado, ações motivadas por interesse e filantropia, entre aquilo que é avaliável em termos de produtividade e aquilo que, não sendo mensurável, escapa a toda e qualquer avaliação contábil. (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 141)

As próprias práticas de lazer são vistas como atividades em que é preciso ser bem sucedido, dissipando-se a distinção entre trabalho e lazer, ao contrário do que idealmente seria o simples “direito à preguiça”, assim contribuindo para a capilaridade da nova racionalidade global analisada por Dardot e Laval (2010), como veremos à frente. Coincidentemente, *Direito à preguiça* é também o título de uma peça de um dos coletivos por nós analisados, no qual a preguiça é apresentada precisamente enquanto tarefa revolucionária:

Na peça, homônima do panfleto publicado por Paul Lafargue em 1880 atacando o trabalho excessivo no sistema de produção capitalista, recorreremos à chave do deboche, aos discursos históricos que relacionam a natureza do trabalho e o homem, e a poesia que reivindica a

⁴² O conceito de cidade em Boltanski e Chiapello (2009) é orientado para a questão de justiça, sendo o suporte para a definição de bem comum. Para além da cidade por projetos, os autores identificam 5 outras cidades ou lógicas de justificação com existência histórica (situáveis no tempo e no espaço): a “cidade inspirada”; a “cidade doméstica”; a “cidade da fama”; a “cidade cívica”; e a “cidade mercantil”.

utópica terra de São Saruê, para investigar os múltiplos sentidos que o trabalho tem na nossa sociedade: castigo, obrigação, necessidade, libertação... (Direito à Preguiça, Dolores, 2015)

Em suma, a atual cidade por projetos valoriza aqueles que são polivalentes, móveis, sem apego a tudo o que seja entrave à mobilidade, “leves” para se engajar em novos projetos a cada momento, consequentemente precários: “A exigência de leveza pressupõe, em primeiro lugar, renúncia à estabilidade, ao enraizamento, ao apego ao local, à garantia oferecida por elos estabelecidos desde longa data”. Pressupõe também estar liberto do peso de suas próprias paixões e valores e estar aberto às diferenças (“ao contrário das personalidades rígidas, absolutistas, apegadas à defesa de valores universais”), consequentemente ser acrítico, salvo para defender a tolerância e a diferença, como convém ao espírito do capitalismo (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 156-157).

O neoliberalismo e a nova questão social

O novo espírito do capitalismo analisado por Boltanski e Chiapello (2009) é concomitante ao novo ímpeto de liberalismo econômico que ressurge a partir de finais da década de 70 do século XX encabeçado pelos governos de Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos e responde pelo nome de “neoliberalismo”⁴³. É certo que existe uma grande heterogeneidade de teorias sobre os modelos de capitalismo existentes na atualidade e que este, longe de ser um fenômeno homogêneo, assume formas diferenciadas a partir de contextos sociohistóricos diferenciados, porém, a forma como o neoliberalismo ganhou adesão e proliferou no cenário mundial, chegando mesmo a abalar a soberania dos Estados nacionais, permite-nos falar do neoliberalismo enquanto a forma por excelência do capitalismo contemporâneo e concordar com a tese da prevalência de um “neoliberalismo global”, o qual se tornou hegemônico como modalidade de discurso, afetando “tão amplamente os modos de pensamento que se incorporou às maneiras cotidianas de muitas pessoas interpretar, viverem e compreenderem o mundo” (HARVEY, 2008, p. 13). Como analisam Dardot e Laval (2010), o neoliberalismo combina uma ideologia de retorno ao liberalismo original com uma política econômica que reduz o Estado para ampliar o mercado incessantemente, ao mesmo tempo que comporta um eficaz sistema de normas operante no plano das práticas e comportamentos.

⁴³ Definido como uma doutrina político-econômica que propõe que “o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio” e, para tal, o papel do Estado é “criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a essas práticas” (HARVEY, 2008, p. 12).

Neste contexto, uma “nova questão social” emerge, já que a busca incessante por competitividade econômica e o desenvolvimento tecnológico conduzem ao enfraquecimento da condição salarial, à desregulamentação de direitos trabalhistas e à impossibilidade de garantir o “direito ao trabalho” (a qual é ainda acompanhada da “questão ecológica” que, sendo de crônica importância, não aprofundamos neste trabalho). Assiste-se a um recuo do Estado social e a condição salarial fordista é posta em causa, através da fragmentação dos estatutos de emprego e multiplicação de formas de emprego atípicas e menos protetoras do que o contrato a tempo integral por prazo indeterminado numa única empresa: estágios, empregos temporários, trabalhos em tempo parcial, desemprego, trabalho intelectual por contratos de curta duração, trabalho artístico intermitente, etc. (DEMAZIÈRE, 2009) – um conjunto de modalidades que se integram no designado pós-fordismo enquanto estratégia para melhorar a competitividade de empresas e organizações⁴⁴. Trata-se de um processo de precarização do trabalho possibilitado, entre outros fatores, pela crescente flexibilização da regulação pública sobre os contratos de trabalho, traduzindo-se pelo caráter incerto e flexível dos vínculos contratuais, subcontratação, escamoteação de obrigações legais, erosão de remunerações e direitos sociais, prevalência de trabalho informal, desemprego estrutural e redução do tempo de subsídio de desemprego e o crescimento do “precariado”⁴⁵, em que a condição de precariedade e subemprego se institui como um registro próprio da organização do trabalho: “uma fração de classe espremida entre a permanente ameaça da exclusão social e o incremento da exploração econômica” (BRAGA, 2012, p. 16).

Palmer (2014) apresenta dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT) que ilustram a centralidade do precariado no atual momento de neoliberalismo: enquanto existem cerca 1.4 bilhões de trabalhadores assalariados estáveis, existe, para além dos cerca de 218 milhões de desempregados, um número astronômico de 1.7 bilhões de trabalhadores precários (em situações que envolvem desde trabalho não remunerado, trabalho informal, ocupações ilícitas, até à autoexploração pelo empreendedorismo). A estas situações acresce ainda a questão da mobilidade das pessoas e o processo de globalização das profissões (FAULCONBRIDGE E MUZIO, 2012), que é particularmente caro aos artistas (cf. GIELEN, 2015).

⁴⁴ A ideia de transição do fordismo para o pós-fordismo não é consensual, não apenas porque comporta uma perspectiva evolucionista, mas também porque pressupõe um modelo dominante quando na realidade encontramos formas híbridas e variáveis nas diferentes regiões do globo. Esta perspectiva de ruptura parece de fato reducionista face à complexidade dos processos, em que “podem coexistir tendências contraditórias comportando vários modelos de produção num determinado país, setor, região e até dentro da mesma empresa” (KOVÁCS, 2006, p. 43).

⁴⁵ A designação de “precariado”, junção dos termos “precário” e “proletariado”, foi popularizada por Guy Standing (2011) associada à emergência do que o autor designou de “novas classes perigosas”. Contudo, como argumenta Ruy Braga (2012), consideramos que não se trata de uma nova classe mas de um setor no interior da classe trabalhadora.

Castel enfatiza a centralidade dos processos de precarização do trabalho e a perversidade da nova questão social na contemporaneidade, já que ela atinge segmentos tradicionalmente estáveis: “O processo atual não é apenas o da constituição de uma ‘periferia precária’, mas também o da ‘desestabilização dos estáveis’. O processo de precarização percorre algumas das áreas do emprego estabilizadas há muito tempo” (CASTEL, 1998, p. 526-527). Daqui decorre uma crescente fragilidade social que produz, no seu extremo, a “desfiliação social”. Para Castel, a nova questão social reside em saber o limiar de tolerância de uma sociedade democrática em relação às populações à margem da vida social: “O que é possível fazer para recolocar no jogo social essas populações invalidadas pela conjuntura e para acabar com uma hemorragia de desfiliação que ameaça deixar exangue todo o corpo social?” (CASTEL, 1998, p. 34).

Assim, as várias décadas de (neo)liberalismo tornam evidente a natureza estrutural da questão social nas sociedades capitalistas, já que estas sistematicamente deixam uma parte de sua população à margem da estrutura social, enquanto, no extremo oposto, a concentração de riqueza se amplia, sobretudo através de “acumulação via espoliação” de direitos sociais dos trabalhadores (HARVEY, 2004).

Em consequência das disparidades no acesso a trabalho estimulante, das relações de exploração no local de trabalho e das desigualdades de renda, o capitalismo bloqueia a universalização das condições para o florescimento humano (WRIGHT, 2010). Por outro lado, a mercantilização capitalista corrói a solidariedade social e ameaça valores amplamente partilhados, tratando como mercadorias domínios como o cuidado de crianças, as artes, a religião e espiritualidade.

Esta conjuntura desafia também a forma de pensar o trabalho como lugar de desenvolvimento de solidariedades e de formação de sujeitos políticos, como lugar de emancipação. Retomando Castel, na sociedade salarial, a solidariedade era constituída e subsidiada predominantemente a partir das pertenças socioprofissionais dos assalariados, enquanto “componente da cidadania social inscrita no estatuto do emprego” (2009, p. 160). Com a massificação da situação de não-emprego ou subemprego, estas populações deixam de ser agentes da construção de solidariedades para se tornarem dependentes. Aumentam assim as dificuldades de sindicalização, de acesso ao coletivo enquanto lugar da luta pela emancipação. Para Castel, “uma solidariedade genuína garantindo interdependência ‘orgânica’ entre os membros da sociedade exige que todos sejam dotados desse mínimo de recursos e direitos comuns que constituem a cidadania social” (2009, p. 182). Contudo, trabalhos mais recentes (como BRAGA, 2012; SOEIRO, 2015) desafiam esta visão ao

demonstrar que o atual precariado constitui uma força fundamental nas lutas sociais da atualidade.

Simultaneamente, a contração do papel social do Estado abre espaço para novos arranjos na prestação de proteção social, como o crescimento das iniciativas de economia solidária e das organizações do terceiro setor (fundações, entidades filantrópicas, organizações não governamentais, institutos empresariais sob o *ethos* da responsabilidade social), procurando substituir ou intermediar o Estado nas suas obrigações sociais, através de um welfare-mix⁴⁶ (EVERS, 1995)⁴⁷. Ambos constituem “saídas de emergência”, como perspectivam Robert Cabanes e Isabel Georges (2011), que consideram que a economia solidária exprime “uma crítica social legítima de exploração capitalista; seu *ethos* dá peso ao trabalho real em seu enfrentamento com o trabalho prescrito”, levantando a questão dos direitos sociais; enquanto, o terceiro setor, “conceito moderno do neoliberalismo, apresenta-se de maneira oposta, como um tema dos empreendedores sociais” que em grande parte carrega a ideologia da responsabilidade social das empresas. Ambos, contudo, ao apresentarem uma narrativa de conciliação entre trabalhadores, lucro, ambiente, contribuem para um processo de despolitização. Os coletivos artísticos interagem nesta trama complexa por via do entrelaçamento entre projetos culturais, empreendedorismos e política social, frequentemente intermediado pelo próprio terceiro setor, como veremos à frente.

Perante esta conjuntura, na entrada no novo milênio, Brasil e Portugal pareciam assumir posicionamentos divergentes no contexto de reconfiguração global: Brasil com uma trajetória econômica ascendente, que colocava o país entre os principais mercados emergentes, os designados BRICs – Brasil, Rússia, Índia, China, ao mesmo tempo que efetivava algumas conquistas em termos de direitos laborais e sociais; Portugal entrando num período de recessão econômica que conduziria a um programa de ajustamento estrutural, com importantes perdas face aos direitos sociais conquistados. Hoje, em meados da segunda década do século XXI, apesar da diferença de escalas, verificamos um posicionamento mais convergente dos dois países, no seu fordismo periférico (BRAGA, 2012) e no ritmo mais sincrónico da crise que ambos vivenciam.

⁴⁶ Expressão de origem anglo-saxônica que remete para o pluralismo de regimes de proteção social, combinando recursos do Estado, mercado, terceiro setor e famílias.

⁴⁷ Convém esclarecer que em Portugal o termo terceiro setor é utilizado como análogo ao de economia solidária, enquanto no Brasil há uma clara distinção entre eles. A Carta de Princípios do Fórum Brasileiro de Economia Solidária diverge claramente do terceiro setor por considerar que este substitui o Estado nas suas obrigações sociais e inibe a emancipação dos trabalhadores como protagonistas ativos dos seus próprios direitos. O terceiro setor é considerado um parceiro do Estado, que desenvolve abordagens de cima para baixo; enquanto a economia solidária emerge “de baixo” e sua principal característica seria a autogestão e a propriedade coletiva dos trabalhadores.

1.2. Reprodução, consenso e normalização social

Sendo um dos eixos do presente trabalho analisar o potencial emancipatório dos coletivos de artistas, um ponto de partida é retomar, ainda que de forma breve, o problema clássico da sociologia relativo à forma como a ordem social se produz, os mecanismos que contribuem para sua manutenção e as brechas para a transformação social. A sociologia evidencia, através de diferentes perspectivas, a força dos mecanismos de reprodução das estruturas e desigualdades sociais: a dominação como forma de exercício de poder socialmente aceite, segundo Weber (2004); a hegemonia de Gramsci (1999); o despotismo hegemônico de Burawoy (1985).

Em geral, as teorias de reprodução social envolvem considerações sobre “como as subjetividades das pessoas e suas práticas mundanas são formadas de modo a contribuir para estabilizar os sistemas sociais”, expondo quer mecanismos de reprodução passiva, quer mecanismos de reprodução ativa. A maioria das correntes da teoria social emancipatória considera que “opressão e exploração não são sustentados simplesmente por algum processo de inércia social enraizada apenas nos mecanismos de reprodução passiva; elas exigem mecanismos ativos de reprodução social a fim de serem sustentadas” (WRIGHT, 2010, p. 274-276).

Um sistema que gera diferentes formas de opressão e desigualdade social requer mecanismos que possam manter os conflitos sociais dentro de limites toleráveis, para que o processo de acumulação capitalista se possa perpetuar. Olin Wright destaca quatro grupos centrais de mecanismos de reprodução social que atravessam a vida subjetiva e objetiva da sociedade: mecanismos de *coerção* que penalizam aqueles desafiam as estruturas de poder e privilégio existentes; *regras institucionais*, que dificultam ou facilitam as oportunidades para diferentes tipos de ação coletiva; *ideologia e cultura* que formatam a subjetividade dos atores, relacionando-se com os processos de inculcação de ideias por atores dominantes, mas também com os processos de socialização; e os *interesses materiais* da generalidade dos atores que, sendo dependentes do sucesso da atividade econômica capitalista, geram a integração de um vasto número de pessoas (WRIGHT, 2010, p. 279-287). Estes mecanismos podem assumir diferentes configurações, mas duas assumem particular relevância: o despotismo e a hegemonia.

Na reprodução despótica, a coerção (e, consequentemente, o medo) é o principal mecanismo de manutenção da ordem social e de reprodução social, de modo que as ameaças de transformação social são bloqueadas por formas variadas de repressão. Esta configuração

despótica é exponencial em contextos de ditadura, como aqueles vivenciados pelo Brasil e Portugal durante o século XX.

Por sua vez, o cerne da reprodução hegemônica reside no consentimento das classes e grupos subalternos que assim contribuem voluntariamente para reforçar as assimetrias. O conceito de hegemonia de Gramsci (1999) significa o consentimento ativo de uma sociedade em relação a um projeto hegemônico, como o (neo)liberalismo. Trata-se de um “consentimento ativo” porque “as pessoas participam e cooperam de bom grado na reprodução das estruturas de poder e desigualdade existentes não maioritariamente por medo, mas porque acreditam que fazer isso é de seu interesse e é a coisa certa a fazer” (WRIGHT, 2010, p. 289). Nesse sentido, a ideia de consenso é uma forma de legitimação e aceitação da dominação e das desigualdades sociais.

A noção de hegemonia em Gramsci entrelaça-se com os conceitos de Estado e de sociedade civil, já que a hegemonia política e cultural de um grupo social sobre toda a sociedade se torna conteúdo ético do Estado – a classe social dominante é vista como provedora de “liderança moral e intelectual” para toda a sociedade. A hegemonia é exercida através de organizações públicas e privadas, como Igreja, sindicatos, escolas e outros instrumentos de direção cultural, que tendem a criar um conformismo social que é funcional à classe dominante. Gramsci considera ainda que, em condições de hegemonia, a classe dominante é capaz de organizar um bloco hegemônico que exerce a liderança da sociedade como um todo. Na maioria dos países, o bloco hegemônico neoliberal é liderado por empresas nacionais, multinacionais e elites do Estado e é capaz de implementar uma política de consenso em relação aos princípios chave do capitalismo.

Para Gramsci, as estruturas e práticas que constituem e reproduzem a ordem hegemônica apenas perdem o seu poder quando esta encontra contradições e crises sistêmicas. Nessas condições de hegemonia em decadência, o bloco dominante necessita cada vez mais de se basear na coerção em vez do consentimento. Não obstante, a perspectiva gramsciana reconhece possibilidades de disputa de hegemonia pela classe trabalhadora, nas quais se abrem brechas para a contra-hegemonia e a emancipação social.

Na mesma linha de orientação teórica, Michael Burawoy (1985), referindo-se especificamente ao contexto de produção enquanto plataforma de lutas, revela como esta é regulada pelo próprio Estado. O autor descreve a passagem de um regime despótico no capitalismo inicial, em que a dominação se mantinha sobretudo através de mecanismos de coerção, para um regime hegemônico no capitalismo avançado, em que prevalece o consentimento face a essa mesma dominação. Por um lado, a regulação “consentida” da

produção pelo Estado coordena os interesses de trabalho e capital; por outro lado, a intervenção do Estado é condicionada pela sua base econômica e por interesses de classe. No capitalismo avançado o regime hegemônico acaba se tornando em “despotismo hegemônico” num contexto em que a perda de lucro das empresas força os trabalhadores a aceitar redução de salários ou perda de emprego, perante a sua impotência coletiva enquanto classe face ao poder do capital.

Um outro tipo de hegemonia é identificado por Chico Oliveira no Brasil, a partir da observação do governo do Partido dos Trabalhadores (PT), no que designou de “hegemonia às avessas” já que se invertem os termos gramscianos: as classes dominadas tomam as organizações do Estado e a “direção moral” da sociedade, enquanto “a dominação burguesa se faz mais descarada” e os capitalistas consentem ser politicamente conduzidos pelos dominados, com a condição de que essa direção moral não questione a forma de exploração capitalista (OLIVEIRA, 2010, p. 24-27).

Em síntese, a reprodução social ocorre através da combinação de duas práticas: de um lado, a hegemonia e dominação, do outro lado, o consentimento e coerção – as quais, por sua vez, operam através de “duas estruturas institucionais: as associações políticas e sociais e instituições culturais da sociedade civil e o aparato burocrático, legal, policial e militar do Estado ou sociedade política (de acordo com a terminologia)” (COHEN E ARATO, 1994, p. 145).

Entre as diversas formas de dominação, interessa-nos em particular aquelas que ocorrem na esfera do trabalho, cujos dispositivos vêm sendo analisado por diversos autores (ver, por exemplo, os dois volumes das *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* dedicados às novas formas de dominação no trabalho⁴⁸), como a intensificação dos ritmos de trabalho (GOLLAC E VOLKOFF, 1996), a introdução de técnicas psicossociais de gestão do pessoas (COHEN, 1996), a auto e hetero-avaliação (BALAZS E FAGUER, 1996), a produção de novas disparidades em relação ao trabalho e emprego femininos (MARUANI, 1996) – entre outros fatores que sujeitam os trabalhadores perante a ameaça do desemprego e precariedade acrescida. A difusão de um clima de medo do desemprego favorece “a docilidade dos assalariados, de tal modo que estes participaram em certa medida daquilo que se poderia descrever como sua própria exploração” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 284), concorrendo para a um processo de normalização da precarização.

⁴⁸ Vol. 114 de setembro 1996 <www.persee.fr/issue/arss_0335-5322_1996_num_114_1>; Vol. 115, dezembro 1996 <www.persee.fr/issue/arss_0335-5322_1996_num_115_1>.

No atual contexto neoliberal, Dardot e Laval (2010) evidenciam como estes processos vão ainda mais longe através de um eficaz sistema de normas que opera, não apenas no plano econômico e social, mas também no plano das práticas e comportamentos, dando origem a uma racionalidade global presente em todas as esferas da existência humana. Para além da expansão do capitalismo para esferas não mercantis (como seria a arte ou o *care*), está em causa a difusão social de um sistema de normas de ação que ultrapassa largamente o domínio da empresa e se estende ao Estado, governado como uma empresa (corroendo a sua dimensão pública e os direitos sociais que historicamente estão no seu cerne), se estende a todas as instituições e relações sociais, captura as subjetividades e mesmo os sentimentos, promovendo o consenso e destruindo o ideário de classe. No contexto de mundialização das atividades econômicas, em que as empresas multinacionais são o modelo de desempenho capaz de manter altos níveis de produtividade e rentabilidade, o Estado deixa de ser um obstáculo à expansão da lógica de mercado para se tornar um de seus principais agentes. O Estado desloca-se da sua função fundamental como garante de direitos sociais para se colocar ao serviço das pressões competitivas globais, sendo um parceiro das grandes empresas e oligopólios através de seu apoio logístico, fiscal, diplomático cada vez mais ativo. Para esse efeito, e em nome da competitividade “nacional”, o Estado promove “reformas” das instituições públicas e de proteção social. Consequentemente, referem Dardot e Laval, o que está em jogo, além da transformação do Estado, é a gerência das pessoas, no sentido estabelecido por Michel Foucault, pois atinge os próprios indivíduos em seu modo de vida, na fabricação de um corpo dócil, submisso, um corpo “que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2004, p. 126). A expansão universal do domínio da concorrência é, segundo os autores, a característica mais marcante do capitalismo neoliberal, devendo ser interiorizada por todos os indivíduos, incluindo os que não estão diretamente sob a pressão do mercado de trabalho, de modo a tornar-se uma norma da subjetividade:

A novidade do neoliberalismo é precisamente o trabalho de homogeneização que opera para além da divisão entre mercado e não-mercado, impondo uma norma de relação social em todos os níveis da existência individual e coletiva. Desde a relação entre as economias para o sujeito, do mais global ao mais íntimo, uma mesma forma relacional tende agora a prevalecer. (DARDOT E LAVAL, 2010, p. 42)

A competitividade no capitalismo globalizado não determina apenas a transformação da ação pública, mas é também o meio pelo qual a política pública pode conseguir melhorar o

desempenho em todas as áreas, particularmente ao nível do “capital humano”. A subjetividade do indivíduo no trabalho e na vida privada deve assim ser remodelada segundo o princípio da concorrência para poder fornecer à economia indivíduos melhor adaptados à competição mercantil, o que requer uma política ativa para a institucionalização da concorrência. Isso passa pelos sistemas de gestão por objetivos e processos de avaliação de desempenho, pela burocratização, quantificação e standardização das relações de trabalho, pela interiorização de um mecanismo de autovigilância e autocontrole, no que Dardot e Laval designam de “heteronomia individualizada” ou “constrangimento interiorizado”.

Assim, mesmo no caso dos novos modelos de gestão que advogam uma maior autonomia do trabalhador, há todo um conjunto de constrangimentos interiorizados que, como detalha o sociólogo português José Madureira Pinto (2006), facilmente conduzem a um reforço das relações de poder:

A generalização de estruturas organizativas mais horizontalizadas e reticulares, não piramidais e mesmo explicitamente anti-burocráticas – que, não obstante alguma desconcentração do poder, podem conduzir a uma sua centralização de facto –, tendem a diluir os mecanismos simbólicos a partir dos quais eram convencionalmente identificados os detentores de poder, não deixando, assim, de dissuadir estratégias de demarcação e contestação do *status quo* local e de promover, em alternativa, táticas de sobrevivência e de consagração meritocrática de pendor individualista. A segmentação dos coletivos de trabalho, ela própria imputável à fragmentação da relação salarial e expansão de empregos “atípicos”, não deixará, por seu turno, de reforçar esta tendência de erosão de solidariedades grupais, tão importantes para uma politização elementar das questões laborais quotidianas e correspondente mobilização dos coletivos de trabalho. E aqui está como, sob a aparência de um abandono generalizado de técnicas tradicionais de exercício autoritário do poder, podem instalar-se, indiretamente, renovadas formas de subalternização dos assalariados no espaço social do trabalho. (PINTO, 2006, p. 187)

É assim que as dimensões subjetivas do processo de precarização passam também pela “incorporação nos agentes de operadores ideológicos e quase-mitologias (corporizados em parte nos próprios ordenamentos jurídicos) que hoje organizam as estratégias de legitimação, racionalização e normalização da nova ordem produtiva”, fazendo com que a precarização seja também “precarizante – e tenda a incorporar-se, como componente naturalizada, nas práticas sociais”. Veja-se a sua infiltração e mediatização através dos estilos de vida de dirigentes e gestores “de sucesso”, assim adentrando o imaginário até dos mais vulnerabilizados pela flexibilização da economia. Daqui resulta “não apenas o

enfraquecimento das capacidades de resistência ideológica e prática”, mas também “em muitos casos, uma espécie de inversão de culpa que leva a considerar o insucesso profissional como responsabilidade exclusivamente pessoal e os fatores objetivos de precarização como forças de reposição indireta de justiça e equidade... entre ‘os mais fortes’ dos ‘verdadeiramente capazes’” (PINTO, 2006, p. 188-189).

Neste mesmo sentido, Magalhães Jr. (2011a) defende a tese de que está em curso um processo de normalização social, através do desdobramento das normas econômicas de mercado para outros espaços da experiência política e social, acarretando consequentemente o definimento e conformação da própria crítica social.

Desse modo, os próprios movimentos emancipatórios contêm em si elementos de reprodução e consenso. Os coletivos de artistas – embora enfatizem as relações humanas, os laços de solidariedade, o igualitarismo – operam a partir do interior do sistema capitalista, logo não podemos deixar de questionar a sua capacidade de resistência ideológica e prática, notadamente considerando os mecanismos de financiamento dos quais dependem e a cuja racionalidade têm que se conformar. Os coletivos situam-se num domínio de tensões e disputas, um campo de lutas internas e externas que merecem ser examinadas. Por conseguinte, é necessário problematizar os coletivos ao nível das suas práticas sociais concretas, ao invés de os definir logo à partida como “alternativos” ou “contra-hegemónicos”.

1.3. A dinâmica capitalista na formação social portuguesa

... um músico e um dramaturgo abrem ao público o seu processo de trabalho numa ópera que se pretende revolucionária: uma criação que questiona precisamente as dificuldades de organização e mobilização dos coletivos - seja uma equipe artística, uma comunidade ou todo um povo... de que o português é um especial bom exemplo. Mas, ao longo desta apresentação pública, torna-se evidente a própria dificuldade de colaboração entre os dois artistas, que entram numa rota de colisão que ameaça destruir todo o projeto! (...) o processo colaborativo artístico é utilizado como espelho das marcas de uma identidade nacional, que parece estar fadada à não-inscrição e à dificuldade de mobilização. Partindo do diagnóstico traçado por obras como "Portugal Hoje, o Medo de Existir" de José Gil, a peça explora com humor a tensão entre o pensar e o agir, e a nossa aparente incapacidade de passar dos diagnósticos à mudança concreta. ("trans/missão", coletivo Visões Úteis, Porto 2015)

Em epígrafe, a sinopse do espetáculo Trans/missão do coletivo português Visões Úteis aponta algumas pistas sobre o diagnóstico crítico que o coletivo faz da sociedade portuguesa e que

leva a palco na sua obra artística e sobre as referências que informam estes atores sociais. Não nos propusemos neste trabalho desenvolver uma análise formal das obras dos coletivos, mas este é um ponto de partida para analisar as condições e mediações que colocam à sua disposição determinadas percepções do mundo e visões ideológicas. Nesta passagem já se revelam questões charneira na análise que aqui aprofundamos, como as dificuldades inerentes ao trabalho artístico coletivo e as dificuldades de organização e ação coletiva numa sociedade como a portuguesa.

Sob o ponto de vista histórico, o processo de integração no modo de produção capitalista em Portugal foi pautado pela industrialização tardia e incipiente, efetivando-se sobretudo através das atividades comerciais e agrícolas. O país é marcado por uma histórica dependência externa e por debilidades estruturais internas: défices de formação profissional, tecnologia e competitividade; mercado interno reduzido; ausência de reforma agrária para suportar o processo de industrialização.

Os ventos de modernidade trazidos pelos movimentos revolucionários no início do século XX, que se insurgiram contra a monarquia e culminaram na implantação da República Portuguesa a 5 de Outubro de 1910, teriam pouca duração já que um golpe a 26 de Maio de 1926 colocaria fim à Primeira República para instituir uma ditadura militar (1926-1933) e posteriormente o Estado Novo (1933-1974). Este regime autocrático constituiria o mais longo regime fascista na Europa, com 48 anos de duração, sob a direção de António Oliveira Salazar e, após 1968, Marcelo Caetano.

É sob a direção do Estado Novo que se consolidam as bases sobre as quais se apoia o desenvolvimento capitalista no país, enquanto “instrumento ideológico de dominação da burguesia” (AMARO, 1982, p. 1010). Trata-se de um Estado autocrático, corporativista e fortemente repressivo sobre o movimento operário, que vai promover o “fomento industrial” do país procurando tirar proveito das conjunturas abertas pela depressão de 1929 e pelos estrangulamentos da guerra mundial que libertaram o mercado nacional da concorrência de mercadorias e capitais estrangeiros, abrindo espaço para substituir as importações pela produção nacional e para a consolidação de uma burguesia industrial (ROSAS, 1994).

Contudo, apesar do aproveitamento das oportunidades abertas pelas sucessivas conjunturas internacionais de crise na primeira metade do século XX, com a criação de novas indústrias e reanimação de atividades industriais existentes, nas palavras de Fernando Rosas não se pode falar num verdadeiro “arranque industrial”. Os indicadores mostram que se está “longe de um surto industrial transformador das realidades económicas e sociais e dos equilíbrios estruturantes da sociedade portuguesa de então”. O tecido industrial era ainda

marcado por indústrias tradicionais, estando ainda por lançar “o essencial dos grandes projetos hidroelétricos e das indústrias básicas (celulose, pasta de papel, metalomecânica pesada, siderurgia, adubos azotados, etc.), que só arrancariam nos finais da década de 40 e inícios de 50 ou até mais tarde”. Assim, houve alguma prosperidade mas sem modernização industrial, perante a incipiência de investimento privado e a dependência do protecionismo do Estado (ROSAS, 1994, p. 876-877). A economia portuguesa era ainda alimentada pela perpetuação da exploração colonial no continente africano.

O fordismo periférico português desenvolveu-se, em grande parte, a partir da cumplicidade entre Salazar e meia dúzia de famílias que monopolizavam a maior parte das atividades económicas (como a de Alfredo da Silva da Companhia União Fabril - CUF, os Mello, os Champalimaud, os Espírito Santo), tendo como contrapartida o controle exercido pelo aparelho repressivo sobre o operariado. Com o fim da ditadura, o poder destas famílias reconstituiu-se sob a democracia, a partir das privatizações e da promiscuidade com o poder político (ver COSTA ET AL., 2010). Nesta relação entre poder político e poder económico está bem patente a noção de hegemonia gramsciana que, sendo uma característica recorrente de diferentes configurações de capitalismo, encontra seu arranjo específico na formação social portuguesa, vinculado à regulação despótica e corporativista do Estado autocrático.

Quando, a partir dos anos 60, os mercados começaram a se abrir no sentido da integração europeia, a economia industrial portuguesa apresentar-se-ia “de uma forma só aparentemente paradoxal: com indústrias tradicionais obsoletas ou outras mais recentes de capital estrangeiro, só concorrenciais por virtude dos baixos custos de mão-de-obra” (ROSAS, 1994, p. 886). Este período será também marcado pelo início do turismo de massas, sobretudo de origem europeia rumo às estâncias balneárias do sul do país, vocação que o país assumirá definitivamente a partir do último quartel do século XX.

Com a insurreição de 25 de Abril de 1974, despoletada por golpe militar levado a cabo pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) e transformada em revolução pelo povo nas ruas (REZOLA, 2007), teve início um período de intensa mobilização popular, difundindo-se formas de organização democráticas e mesmo de democracia direta com um grande protagonismo assumido pela classe trabalhadora. Apesar da repressão e silenciamento a que foram sujeitas durante os 48 anos de ditadura, após a “revolução dos cravos” vastas camadas da população se mobilizaram, saíram à rua e alcançaram várias conquistas em termos de liberdades e direitos sociais. Este período, conhecido como Processo Revolucionário em Curso, o “PREC”, acionou uma diversidade de repertórios e iniciativas: passeatas e praças transformadas em ágoras; ocupação de casas, fábricas e propriedades rurais; expulsão de

direções de sindicatos submissas à ditadura; greves, piquetes e paralizações; desmantelamento de grupos econômicos ligados ao Estado Novo, entre os quais a CUF; nacionalização de empresas consideradas de interesse público; término da guerra colonial nas suas três frentes africanas e independência dos territórios colonizados; reforma agrária no sul do país (Alentejo e Ribatejo) e criação de Unidades Coletivas de Produção (UCPs) e cooperativas agrícolas de produção; além de inúmeros repertórios de ação transgressores relatados por Diego Cerezales (2003), incluindo saques e assaltos, bloqueios de estradas, sequestros e expulsões. Na análise de Cerezales, a intensa mobilização social durante o PREC deveu-se à estrutura de oportunidades políticas gerada pela crise de Estado, incapaz de manter a ordem pública, que abriu e diversificou os canais reais de acesso ao poder.

As novas formas de organização da sociedade civil que surgiram neste período relacionavam-se, por um lado, com a conquista de direitos sociais amplos e liberdades fundamentais que sustentam o Estado democrático (como associações políticas e sindicatos, ou o fim das restrições no sufrágio feminino), os quais haviam sido postergados por quase meio século de ditadura, e, por outro lado, com iniciativas de comissões de trabalhadores, cooperativas, moradores, estudantes, soldados, visando atender necessidades sociais básicas (nas áreas trabalhista, educação, habitação, previdência social)⁴⁹. Do mesmo modo, será só após a Revolução de Abril que se institui em Portugal um salário mínimo nacional, a 27 de Maio de 1974.

De acordo com os historiadores Raquel Varela, António Simões do Paço e Joana Alcântara (2014), uma das características-chave do processo revolucionário português é o controle operário⁵⁰, que impôs uma verdadeira “dualidade de poderes” e uma luta pela conquista do Estado, resultando na sucessão de seis governos provisórios entre 1974 e 1976. Segundo os historiadores, entre abril de 1974 e fevereiro de 1975, os vários processos de luta radicais ocorrem sobretudo ao nível das empresas. “Há vários processos autogestionários que se distinguem do controle operário por defenderem a propriedade da empresa nas mãos dos próprios trabalhadores”. O controle operário, nesta primeira fase, “é atomizado, o centro é a empresa – e não o poder político estatal –, a luta é pela recomposição da administração e não

⁴⁹ Uma experiência emblemática no âmbito da habitação social e arquitetura participativa foi o SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local, iniciativa do arquiteto Nuno Portas no âmbito do I Governo Provisório que atuava em bairros degradados através de brigadas composta por arquitetos, engenheiros e técnicos sociais e com envolvimento direto da população

⁵⁰ Entendido como uma etapa anterior à autogestão (GUILLERME BOURDET, 1976), o controle operário “consiste na organização política dos trabalhadores ao nível da produção – formalizada ou não – com vista a tomar o poder político. É uma *situação* no processo de luta no meio de um processo revolucionário e não uma estrutura ou instituição. Haver controle operário é parte da definição do próprio conceito de um período como sendo revolucionário. Este fenómeno específico distingue-se da autogestão (forma em que os trabalhadores passam a ser patrões de si próprios) e da cogestão (os trabalhadores estão, normalmente através dos sindicatos, a gerir a empresas e/ou fábricas em parceria com os patrões e/ou com o Estado)” (VARELA, PAÇO E ALCÂNTARA, 2014, p. 147).

pelo controle da produção na totalidade, e não há coordenação nacional destas formas de ação coletiva”, sendo limitado a alguns setores de empresa como no caso da TAP, ou à totalidade de algumas empresas específicas (caso da Lisnave e Jornal do Comércio), mas sempre restrito quando se olha para o panorama nacional. Contudo, a formação de comissões de trabalhadores vai determinar a evolução de uma consciência política, dando origem a uma segunda fase, a partir de fevereiro de 1975, em que o controle operário assume “uma situação de luta política e questionamento do poder do Estado, organizado na base da fábrica ou empresa, para conseguir concretizar as reivindicações económicas” (VARELA, PAÇO E ALCÂNTARA, 2014, p. 155).

Contudo, as experiências de fábricas ou latifúndios autogestionários pelos trabalhadores no pós-revolução rapidamente se viram confrontadas com o mercado capitalista e a sua própria alienação, como avalia Maurice Brinton, membro do grupo inglês *Solidarity*, no rescaldo dos acontecimentos (1978):

Em Portugal, o preço pago pelo desenvolvimento da democracia interna em certas fábricas ou herdades foi muitas vezes o prolongamento do dia de trabalho, uma intensificação do processo de trabalho para “permitir” à unidade autogerida ser economicamente “viável”. Nesse sentido, ilhas de autogestão tornaram-se ilhas de recuperação capitalista. (BRINTON, 2014, p. 162)

Por outro lado, a burguesia portuguesa inicia as mobilizações no sentido de constituir uma nova frente ampla (reunindo Partido Socialista, partidos mais à direita do espectro político, Igreja, setores do MFA) para instaurar a contrarrevolução. Após um período revolucionário de 19 meses, uma complexa trama desemboca no 25 de Novembro de 1975, cujos protagonistas, militares e civis, se dividem quanto à interpretação (REZOLA, 2007, p. 269). Se entre os “vencedores” a data marca um retorno à “pureza original” do 25 de Abril, entre os “vencidos” tratou-se de um contragolpe que inaugura o regime democrático liberal, com a instauração de um regime semipresidencialista, representando a vitória das forças conservadoras contra o avanço do poder popular e dos grupos de extrema-esquerda (como o MES – Movimento Esquerda Socialista e o MRPP – Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado). “Aos poucos, a classe dominante conseguiu restabelecer a sua ordem, a sua disciplina, a sua propriedade da terra, das casas e das fábricas, e – por uma bela mistura de coerção e cooptação – a produtividade dos ‘seus’ trabalhadores” (BRINTON, 2014, p. 159). Na perspectiva de Varela (2014), a implementação do regime democrático liberal significa então a derrota da revolução, através de uma contrarrevolução pacífica. O Estado capitalista torna-se definitivamente hegemônico. Retoma-se agora um “Estado integrado”, que havia sido

suspensão durante o PREC. Apesar das importantes conquistas sociais deste período, Portugal permanecerá marcado por um Estado social frágil.

Na reflexão de Maurice Brinton, a revolução portuguesa traz à luz um perigo de novo tipo que se coloca aos revolucionários:

As revoluções passadas enfrentavam dois perigos fundamentais. Podiam ser destruídas por aqueles que viam os seus privilégios ameaçados (Paris, 1871; Alemanha 1918-1919; Espanha, 1936; Hungria, 1956). Ou podiam ser destruídas do interior, por meio da degenerescência burocrática (como aconteceu à Revolução Russa de 1917). Um terceiro risco assoma agora, alarmante, no horizonte. É o risco das sublevações radicais genuínas serem desviadas para vias de capitalismo de Estado. É o perigo de que qualquer nova criação (no domínio das ideias, relações ou instituições) seja imediatamente agarrada, penetrada, colonizada, manipulada – e finalmente deformada – por hordas de “revolucionários profissionais” sedentos de poder, parteiras do capitalismo de Estado e muito mais perigosos porque envoltos na bandeira vermelha. (BRINTON, 2014, p. 149)

No caso português, este risco foi agravado pela aliança entre o MFA e o povo, alimentando o mito de que o exército era o “motor da revolução”, quando na realidade este é o “pilar fundamental do estatuto de classes”. A equiparação do poder político ao poder militar fez com que não se procurasse ir mais além na difícil conquista do poder social.

Não pretendendo ser exaustivos nesta digressão histórica, cabe ressaltar que, após a democratização, é instituído pela primeira vez em 1983 um ministério exclusivo para a cultura, ainda que com várias idas e vindas e reestruturações desde então.

Em 1986, a entrada de Portugal na União Europeia (UE) abriu o caminho para uma maior integração europeia, com impacto positivo ao nível da consolidação de direitos sociais e de um modelo social português⁵¹, mas contribuiu também para uma maior dependência econômica face ao exterior, com a transferência de avultados fundos estruturais e a submissão às respetivas diretrizes, o desmantelamento de vários setores produtivos (agricultura, pesca, indústria), uma crescente financeirização da sociedade e, consequentemente, a assimilação definitiva do projeto neoliberal.

Desde então processo de terceirização do país tem sido acelerado, de tal forma que,

⁵¹ Se historicamente Portugal nunca acompanhou os regimes de bem-estar da Europa Central e do Norte, “o balanço que se pode fazer da integração europeia é que ela funcionou quase sempre não apenas como um motor para o alargamento dos direitos sociais dos portugueses mas também como um fator de legitimação da luta por esses direitos. O que se passou com a adoção do esquema de Rendimento Mínimo Garantido, configurado como um direito, com a prioridade dada às políticas ativas de emprego, com a consagração do princípio da não discriminação nas políticas, com as metodologias de parceria e de participação dos cidadãos na implementação das políticas, com os programas de iniciativa comunitária para o desenvolvimento social, e por aí adiante - mostra bem o quanto a Europa ajudou a configurar o nosso modelo social” (HESPAÑA, FERREIRA E PACHECO, 2013, p. 166).

em termos de população empregada, o setor terciário passou diretamente de minoritário até aos anos 70 para preponderante dos anos 80 em diante, verificando-se o processo inverso em relação ao setor primário (que contrai drasticamente de 34,9% em 1974 para 8,6% em 2014), enquanto o setor secundário sofre menos oscilações, sem nunca chegar a ser preponderante (tabela 1.1).

Tabela 1.1 – Portugal: População empregada por setor de atividade económica (percentagem)

Anos/ Setor	Primário	Secundário	Terciário
1974	34,9	33,7	31,4
1984	23,8	33,8	42,4
1994	11,8	32,6	55,6
2004	12,3	31,0	56,7
2014	8,6	23,9	67,5

Fonte: INE/ Pordata

Verifica-se assim uma mudança da estrutura social portuguesa rumo à economia dos serviços, com destaque para o setor do turismo (com a multiplicação do número de estabelecimentos hoteleiros e o crescimento da sua participação no PIB do país, associada à proliferação de voos “*low cost*” para o país). Em 2013, Augusto Mateus, antigo ministro da Economia, coordena um relatório que indica que a taxa de crescimento média anual das exportações culturais e criativas excedeu os 10% entre 2002 e 2011, acima do ritmo exportador da economia portuguesa como um todo (9,8%). Considerando que “todas as indústrias serão culturais e criativas ou simplesmente não persistirão” (MATEUS, 2013, p. 11), o relatório inclui um conjunto de recomendações em torno das “sinergias” entre cultura, turismo e indústria, que nos remetem para o espetro da economia criativa:

A primeira sinergia é a sinergia cultural, que propõe um novo dinamismo de projeção internacional das atividades culturais e criativas, partilhando riscos e custos. A segunda sinergia é a sinergia turística, que propõe um novo relacionamento onde o setor cultural e criativo assume um papel relevante na renovação dos fatores chave de competitividade turística e beneficia dos novos públicos e de novos mercados abertos pelo desenvolvimento turístico. A terceira sinergia é a sinergia industrial, que propõe um avanço em direção a uma nova especialização e a um novo paradigma competitivo onde a cultura e a criatividade se juntam ao conhecimento para oferecer às empresas portuguesas uma combinação original de inovação e diferenciação suscetível de reforçar a sua competitividade internacional e alargar a exportação de valor acrescentado” (MATEUS, 2013, p. 148).

Apesar do peso crescente do turismo na economia portuguesa, que em 2010 era de 9,8% do PIB (OCDE, 2014), isso não resultou em melhorias das condições de trabalho do setor, onde se verificou o aumento do trabalho ilegal e clandestino, prática de salários baixos no patamar do salário mínimo nacional, trabalho terceirizado em situações de trabalho permanente e a tempo integral e carga horária média acima das 50 horas semanais sem pagamento de trabalho suplementar⁵².

Relativamente à questão da dicotomia entre o ideal-tipo da relação salarial fordista e a precarização pós-fordista presente, como vimos, em grande parte da literatura das ciências sociais sobre processos de precarização laboral, Madureira Pinto reforça a sua inadequação analítica face à realidade portuguesa, onde persistem ainda regimes de organização do trabalho “pré-fordistas”:

Os regimes pré-fordistas e a economia informal não são, em Portugal, um mero resíduo que a curto prazo possa extinguir-se – eles atuam, na estrutura produtiva nacional, como fator estrutural e estruturante das relações económicas e sociais. (...) Nestas condições, não fará qualquer sentido tentar regular a precarização no espaço social do trabalho nacional partindo do princípio que nele se replicam os traços e valores médios com que legitimamente se caracterizam sistemas de emprego, perfis organizacionais, sistemas de relações industriais ou modelos de welfare state de alguns países centrais. (PINTO, 2006, p. 183)

As etnografias da obra de José Machado Pais *Ganchos, tachos e biscates* (2001) retratam bem a situação de precariedade laboral vivida pela juventude portuguesa, que se vê forçada a viver trajetórias “ioiô” entre o formal e o informal, o legal e o ilegal.

Desde os anos 90, as forças crescentes do neoliberalismo globalizado abalam o modelo de Estado social europeu, conduzindo a uma progressiva flexibilização e perda de direitos sociais e laborais em nome da competitividade da economia.

Se a revolução de 1974 abriu as portas à manifestação do povo nas ruas, entre os anos 1980 e 2000 predominou uma certa passividade política, como evidenciam os trabalhos de vários cientistas sociais, como o sociólogo Manuel Villaverde Cabral,⁵³ e todo um discurso alimentado por políticos e mídia que se sedimenta no imaginário que o povo português tem de

⁵² Ver: <<https://www.publico.pt/economia/noticia/trabalho-ilegal-no-turismo-nao-para-de-aumentar-1453040>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁵³ Cabral fala de uma matriz de “familismo amoral” na qual grupos domésticos dotados de escassos recursos socioculturais e simbólicos priorizam a sua autarcia económica, favorecendo a “distância ao poder”, notadamente através do estabelecimento de relações verticais assimétricas (dependência clientelar) com o Estado e o mercado do trabalho, “em detrimento de relações horizontais organizadas e estáveis, como são a participação cívica, o associativismo e a mobilização coletiva, em suma, os dispositivos convencionais do exercício dos direitos de cidadania política” (2003, p. 47).

si como sendo pacífico⁵⁴. Essa narrativa é, contudo, contestada por Mendes e Seixas (2005) que, com base na análise das ações coletivas e de protesto ocorridas em Portugal entre 1992 e 2002, defendem a tese de que a sociedade portuguesa revela uma elevada capacidade de mobilização social e de ativação de múltiplos reportórios de crítica social em torno sobretudo da reivindicação de direitos sociais básicos (habitação, saneamento, educação), indicativos de maturidade democrática. Entretanto, desde a crise financeira e econômica internacional iniciada em 2008 e as suas repercussões em Portugal, com a entrada do país num período de recessão econômica e o decorrente avanço das políticas de austeridade, começam a ecoar mensagens que apelam ao imaginário revolucionário, notadamente com a recuperação de palavras de ordem do passado como *O Povo é quem mais ordena*, e proliferam novas mobilizações e dinâmicas de cidadania e ativismo.

Em 2011, as severas medidas de austeridade e o programa de ajustamento estrutural negociados pelo país com a *Troika* – estrutura responsável pela negociação de empréstimos bilaterais com os países afetados pela crise Europeia (composta pelo Fundo Monetário Internacional – FMI, Banco Central Europeu e Comissão Europeia) – suspendem, em grande medida, a soberania do país e resultam na forte contração do Estado social, inclusive através de medidas anticonstitucionais, e perdas importantes face aos direitos sociais conquistados. O pacote de medidas da Troika incluiu o acréscimo de taxaço e privatização de serviços públicos; forte retração das medidas de proteção social; cortes de até 10% nos salários dos servidores públicos e de 50% nos subsídios de férias e de Natal (medidas que viriam a ser consideradas inconstitucionais pelo Tribunal Constitucional); congelamento de carreiras; redução das reformas; elevado aumento da carga tributária; flexibilização da legislação laboral (facilitando despedimentos, desvalorizando salários, retrocedendo nas conquistas ao nível dos tempos de trabalho e lazer, suspendendo normas de convenções coletivas, reduzindo a duração do subsídio de desemprego, etc.)⁵⁵. A hegemonia do capital torna-se definitivamente conteúdo ético do Estado que tem procurado “orientar o capital num esforço de estabelecer novas condições de acumulação contra o remanescente dos sistema de relações

⁵⁴ Tal imaginário atravessa desde a História das cruzadas portuguesas contra os muçulmanos, à expansão marítima e correlato escravagismo e colonialismo que teriam sido “menos violentos”, até à negação do racismo na sociedade portuguesa.

⁵⁵ Entre as alterações efetuadas na legislação laboral destaca-se a Lei 23/2012 de 25 de junho que de uma só vez operacionaliza os processos de transferência de riqueza do trabalho para o capital através da desvalorização do trabalho e o aumento dos tempos de trabalho. “A Lei 23/2012 alterou profundamente as condições de troca da força de trabalho e também as suas condições de uso. A sua ‘fúria’ redistributiva de rendimentos entre o trabalho e o capital atingiu tais proporções que o legislador ousou anular (revogar) e suspender normas de convenções coletivas vigentes há vários anos e reduzir algumas das vantagens nelas consagradas. Mais ainda, não hesitou sequer em fazer o mesmo aos contratos individuais de trabalho, profanando, assim, um dos santuários sagrados das modernas civilizações ocidentais – o da autonomia contratual. Registe-se, porém, que a lei se não limitou a reduzir ou a condicionar para o futuro a liberdade contratual. Foi mais longe. À semelhança do que fez às convenções coletivas, também se virou para o passado, anulando e suspendendo cláusulas de contratos individuais anteriormente celebrados e reduzindo vantagens consagradas em outras” (LEITE et al, 2013, p. 117-118).

industriais emergido da democratização, criando condições para isso através de legislação ‘reformista’” (STOLEROFF, 2013, p. 159).

Deste modo, o efeito das políticas de austeridade faz-se sentir sobre o problema de desemprego estrutural do país, sobre a precariedade laboral e a sobre-exploração dos trabalhadores, que atinge não só o operariado tradicional, mas também setores da classe média assalariada e trabalhadores dos serviços: contratos por termo certo; trabalho por tempo parcial; trabalho informal; trabalho a recibos verdes (regime que enquadra os trabalhadores autónomos em Portugal) e “falsos recibos verdes” (nos quais os trabalhadores passam um recibo pela prestação de serviços enquanto autónomos e assumem unilateralmente a obrigatoriedade de contribuição mensal para a segurança social, quando na realidade trabalham subordinados a uma entidade patronal, cumprindo um horário de trabalho, mas sem os direitos trabalhistas inerentes⁵⁶).

No que se refere à taxa de desemprego, o seu crescimento é drástico. Verifica-se que 2009 é o ano de viragem, pois se nos anos anteriores as taxas de desemprego variavam entre os 6% e 8%, a partir de 2009 ela salta para 9,4% e sobe consecutivamente até 16,2% em 2013, reduzindo para 13,9% em 2014. Entre os mais jovens, a taxa de desemprego atinge o valor de 38,1% em 2013 (gráfico 1.1).

⁵⁶ Não existe uma estatística atualizada sobre o número de falsos recibos verdes em Portugal. O INE estimava a existência de 43 mil falsos recibos verdes em 1998 e 77 mil em 2010, dados que ao que tudo indica parecem estar subavaliados (ALMEIDA, 2011). No último recenseamento da população realizado em 2011, o INE foi acusado de esconder a situação dos falsos recibos verdes pois na questão “qual o modo como exerce a profissão indicada” constava como nota para os inquiridores: “Se trabalha a recibos verdes mas tem um local de trabalho fixo dentro de uma empresa, subordinação hierárquica efetiva e um horário de trabalho definido, deve assinalar a opção trabalhador por conta de outrem”. Em 2013, em resultado da mobilização de várias plataformas de cidadãos, como a associação Precários Inflexíveis, é aprovada uma nova legislação para combate aos falsos recibos verdes (Lei nº 63/2013).

Gráfico 1.1 – Evolução da Taxa de Desemprego em Portugal (1990-2014): total e por grupo etário (percentagem)

Fonte: INE/ PORDATA

No contexto europeu, é notório como o crescimento da taxa de desemprego em Portugal se distancia crescentemente da média da Zona Euro (gráfico 1.2).

Gráfico 1.2 – Evolução da taxa de desemprego em Portugal e na Zona Euro (percentagem)

Fonte: Eurostat/ INE/ Obsevatório sobre Crises e Alternativas

Em relação às situações de trabalhado precário, embora seja difícil agregar dados em séries temporais compatíveis, o gráfico abaixo mostra o decréscimo dos “assalariados por tempo indeterminado” (estáveis), ao que se contrapõe uma subida dos trabalhadores precários, isto é, os “assalariados por tempo determinado” e o designado “subemprego visível”⁵⁷.

Gráfico 1.3 – Portugal: Evolução da população empregada por conta de outrem por tipo de contrato de trabalho e subemprego visível 1998-2014 (percentagem)

Fonte: INE, Inquérito ao Emprego (elaboração própria)

Além do crescimento do precariado e do desemprego, importa considerar os números da emigração que, segundo dados apresentados pelo Observatório da Emigração, cresce mais de 50% entre 2010 e 2013 e, em 2015, atinge um número superior a dois milhões de habitantes, significando que mais de 20% dos portugueses vive fora do país. Estes fluxos são compostos predominantemente por indivíduos com baixas qualificações, embora nos últimos anos se observe um crescimento da proporção daqueles com formação superior, que passou de 6% em 2001 para 11% em 2011 considerando apenas como destino países da OCDE (OEM, 2015).

As políticas de austeridade e o aumento do desemprego e das situações de trabalho precário têm como resultado um processo de desproteção social e empobrecimento de amplas camadas da população portuguesa, com impacto no aumento das desigualdades sociais a

⁵⁷ O INE define como subemprego visível o “conjunto de indivíduos com idade mínima de 15 anos que, no período de referência, tinham um trabalho com duração habitual de trabalho inferior à duração normal do posto de trabalho e que declararam pretender trabalhar mais horas”.

partir de 2009, tal como aferido pelo índice de Gini⁵⁸, contrariando a evolução positiva que se vinha observando até essa data (tabela 1.2).

Tabela 1.2 – Coeficiente de Gini em Portugal (1999-2013)

1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
36,0	37,0	x	x	37,8	38,1	37,7	36,8	35,8	35,4	33,7	34,2	34,5	34,2	34,5

Fonte: Eurostat (até 2000) e INE (a partir de 2001)/ Pordata

x - valor não disponível

A realidade portuguesa ilustra bem os processos de normalização da precarização, na medida em que a precariedade ultrapassa o âmbito laboral para se estender às várias dimensões da vida social, “transformando-se num modo de vida”, no qual o futuro se apresenta fora do controle individual e coletivo, conformado à inexistência de alternativas (CARMO, 2013, p. 154-155). Estamos perante uma situação de “despotismo hegemônico”, não enquanto estágio de um capitalismo avançado como Burawoy (1985) concebeu, mas enquanto contexto de crise financeira e crise das dívidas soberanas que instaura um clima de medo generalizado e impõe aos cidadãos aceitar os custos e sacrifícios decorrentes da crise, através da redução de salários e reformas, perda de emprego, erosão de direitos sociais e laborais adquiridos, perante a sua impotência face à força do capital global.

A análise de Polanyi (2000) sobre os avanços da mercantilização é totalmente observável na sociedade portuguesa atual, subordinada que está aos mecanismos de mercado, elemento hegemônico na regulação social. Consequentemente, os riscos sociais são cada vez mais individualizados e ancorados no suporte da *família-welfare*.

Se o neoliberalismo teve como consequência, em muitos países europeus, não uma mudança no regime de welfare mas “ajustamentos das políticas para salvaguardar as conquistas centrais do Estado-Providência”, Hespanha, Ferreira e Pacheco avançam a hipótese de que o processo de ajustamento estrutural em Portugal significa “não um mero ajustamento neoliberal, mas uma viragem de regime, como sucedeu em outras partes do mundo submetidas a programas de ajustamento estrutural do FMI e do Banco Mundial” (HESPANHA, FERREIRA E PACHECO, 2013, p. 162).

A vertigem neoliberal que assaltou os governantes nas últimas décadas e que se agudizou em períodos de crise usa vários argumentos, desde o de que o mercado é superior ao Estado e de

⁵⁸ O Índice de Gini é uma medida da desigualdade de distribuição da renda entre os indivíduos ou domicílios de um país, em que o valor 0 representa igualdade absoluta e o valor 100 corresponde a desigualdade absoluta.

que, por isso, os critérios de mercado devem disciplinar a ação do Estado; até ao de que o Estado-Providência é um luxo a que apenas os países mais ricos podem aceder. Sem entrar na discussão destes argumentos, vale a pena assinalar dois aspectos que importa ter em conta: primeiro, que eles estão a transformar-se num “novo senso comum”, apresentando-se como uma verdade por si evidente; segundo, que a liberalização dos serviços (e não apenas do comércio) está no horizonte e que muitos “serviços públicos” com potencialidades mercantis poderão vir a ser privatizados ou colocados sob o quadro da livre concorrência... (HESPANHA, FERREIRA E PACHECO, 2013, p. 167).

Por esta via se opera o processo descrito por Dardot e Laval (2010) de interiorização do neoliberalismo como nova racionalidade.

A despeito dos processos de normalização social em curso, a conjuntura de austeridade, contração do Estado social e precarização do trabalho despoletaram o aumento da mobilização e conflitualidade social. É assim que, apesar do contexto de enfraquecimento do sindicalismo global e português em particular (traduzido no declínio crescente da taxa de sindicalização no país de 22,5% em 1999 para 20,5% em 2012, segundo dados da OCDE⁵⁹), a sua força combativa parece ter sido reanimada pela crise, assistindo-se a um forte aumento do número de trabalhadores em greves (de 39 mil no ano 2000, para 92 mil em 2012 e 70 mil em 2013), do número médio de dias de greve por trabalhador e do número de greves gerais organizadas pelas duas centrais sindicais portuguesas⁶⁰ (BRAGA, 2014). Além disso, numa sociedade que desde o Estado Novo acreditava ser de “brandos costumes”, verifica-se a proliferação de diversas formas de mobilização e ação coletiva, observável nos vários movimentos e instituições emergentes neste período, como o FERVE – Fartos/as d’Estes Recibos Verdes em 2007, o movimento 12 de Março constituído na sequência da manifestação *Geração à rasca*⁶¹ em 2011, o movimento português dos Indignados também de 2011, a Associação Precários Inflexíveis criada em 2012, o emblemático movimento *Que se Lixe a Troika!*⁶² de 2012, entre outros⁶³. Esse parece ser o contramovimento perante a contração de direitos sociais, a precarização do trabalho e a política de austeridade, de acordo

⁵⁹ Disponível em: <<http://stats.oecd.org>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

⁶⁰ Foram realizadas cinco greves gerais entre 2010 e 2013 (24 de novembro de 2010, 24 de novembro de 2011, 22 de março de 2012, 14 de novembro de 2012 e 27 de junho de 2013).

⁶¹ O protesto da *Geração à Rasca* decorreu de um evento criado no facebook por um grupo de quatro amigos autointitulado "apartidário, laico e pacífico" convocado para 12 de Março de 2011. De acordo com os organizadores, congregou cerca de 500 mil pessoas nas ruas de todo o país e no exterior, composta por uma grande diversidade etária e social – jovens, adultos, avós, várias gerações “à rasca”. No seu manifesto, a precariedade do trabalho, a perda de direitos sociais e a qualidade da democracia eram questões centrais.

⁶² A manifestação *Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas de volta!* realizou-se a 15 de setembro de 2012, depois do anúncio de mais um pacote de medidas que mais uma vez penalizava o trabalho em favor do capital, sendo de todas a que teve maior expressão numérica, mobilizando cerca de 1 milhão de pessoas em várias cidades do país.

⁶³ Para uma cronologia mais detalhada deste ciclo de ação coletiva em Portugal, ver SOEIRO (2015).

com a hipótese defendida por Ruy Braga (2014): um novo protagonismo político assumido pelos jovens e uma dinâmica política progressista de defesa do Estado de bem-estar social.

Ainda assim, Elísio Estanque analisa como as lógicas individualistas se fazem presentes nestas novas dinâmicas de ação coletiva:

... o discurso e as atitudes coletivistas e solidaristas surgiram lado a lado com os slogans mais individualistas (“eu quero ser feliz”) e as exigências de mais democracia surgiram lado a lado com a linguagem “antipolítica” e de repúdio aos valores e aos agentes institucionais da democracia (“o povo unido não precisa de partido!”). Dir-se-á que os sentidos contraditórios destes processos se exprimem ao mesmo tempo numa dinâmica de rebeldia, fazendo jus à indignação de uma classe trabalhadora precarizada, mas paradoxalmente também na performance individual e nos sinais latentes de consumismo, que veiculam um ethos de classe média. (ESTANQUE, 2014, p. 75)

Por outro lado, o conjunto de mobilizações sociais ocorridas em Portugal desde 2011, integradas no ciclo global de protestos (TARROW, 2009) iniciado com a Primavera Árabe, não é centrado em valores pós-materialistas como aconteceu nos movimentos sociais dos anos 60 e 70, mas antes retoma preocupações materialistas, sobretudo relacionadas com o trabalho e emprego, num contexto de austeridade e crescente precarização (ver ESTANQUE, COSTA E SOEIRO, 2013).

Uma última nota sobre a manifestação da população em relação à opção pela política de austeridade diz respeito aos resultados das eleições legislativas de 2015, em que o governo de coligação de direita (formada pelo PPD-PSD e CDS-PP) perde a maioria que detinha e os partidos de esquerda (PS, BE e PCP-PEV) no seu conjunto obtêm maioria parlamentar. Um pacto inédito entre esses partidos de esquerda forma um novo governo, representando a primeira coligação de esquerda desde a entrada em vigor da Constituição de 1976 que estabelece o Estado de Direito democrático. Antes dessa data, a concertação dos partidos de esquerda tinha ocorrido apenas uma vez, durante o PREC pós-revolução de Abril, nos governos provisórios encabeçados por Vasco Gonçalves. Estamos assim perante um novo momento histórico.

Em conclusão, o caso português ilustra bem a força dos processos de conformação à hegemonia capitalista, mas aponta também movimentos progressistas e de resistência que abrem margem para outras possibilidades.

1.4. A dinâmica capitalista na formação social brasileira

... A relação do Homem com o trabalho é narrado segundo as crenças e tradições que cercam o tema. A partir de paisagens históricas, do Paraíso de Adão e Eva à Idade da Pedra, passando pela Revolução Francesa e as atuais crises econômicas, chegamos aos sambas do morro, onde a Preguiça aparece como sinônimo de Vida, e tarefa revolucionária – uma crítica sobre a finalidade do trabalho e a contradição do trabalho como finalidade. (“Direito à preguiça”, coletivo Dolores, São Paulo 2015)

A citação acima integra a sinopse do espetáculo “Direito à preguiça” do coletivo paulistano Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, a qual manifesta o diagnóstico crítico que o coletivo faz do capitalismo na sociedade brasileira contemporânea e do mundo do trabalho nesse contexto e o seu posicionamento subversivo perante as relações de produção de seu tempo. A obra artística é reveladora de uma dada realidade social e de um posicionamento crítico que se propõe interferir no sistema ideológico do seu público e enunciar possibilidades de emancipação social.

Considerando a heterogeneidade dos desenvolvimentos do modo de produção capitalista, o capitalismo periférico brasileiro assume como característica fundamental, tal como indicaram as análises pioneiras de Marini, a concentração desmesurada de renda e riqueza a partir de um duplo embasamento: “abundância de recursos naturais e superexploração do trabalho (a qual pressupunha abundância de mão de obra)” (MARINI, 2000). Historicamente, o Brasil ocupava uma posição periférica no sistema-mundo, cuja função era fornecer elementos para a acumulação de capital no centro, através de uma economia agrário-exportadora. O estatuto de ex-colônia e os longos séculos de sociedade escravocrata marcam profundamente a formação do país. Tal como no caso português, os ventos de modernidade chegaram aqui de forma tardia e periférica.

Uma das premissas do pensamento social brasileiro radica na ausência de uma revolução burguesa no Brasil, considerando que não se operou uma ruptura com o antigo regime. No início do século XIX, época da Independência, a classe dominante “queria ao mesmo tempo ser independente, livre, e ter escravos; o que tornava uma impossibilidade desfraldar, como tinham feito os franceses em 1789, a bandeira da ‘liberdade universal’”, resultando numa “independência sem república e sem abolição da escravatura” (COSTA, 2009). Na análise de Werneck Vianna (1996), o Brasil “chega à modernização em compromisso com o seu passado”, caracterizando-se por ser “o lugar por excelência da revolução passiva”, corporização do conceito gramsciano no contexto brasileiro, em que a

transição para o modo de produção capitalista ocorre por meio de reformas conduzidas pelas elites políticas, sem a rebelião das classes subalternas.

... aqui, a história da ruptura com o pacto colonial, do processo da Independência e da formação de um novo Estado-nação, diferiu da experiência da América Hispânica, que se revestiu, ao menos em seu impulso inicial, das características de um típico processo revolucionário nacional-libertador, abortado, no caso brasileiro, pelo episódio da transmigração da família real, quando a Colônia acolhe a estrutura e os quadros do Estado metropolitano. O nativismo revolucionário, sob a influência dos ideais do liberalismo e das grandes revoluções de fins do século XVIII, desde aí começa a ceder terreno à lógica do conservar-mudando, cabendo à iniciativa do príncipe herdeiro da Casa Real o ato político que culminou com o desenlace da Independência, em um processo clássico de cooptação das antigas lideranças de motivação nacional-libertadora. (VIANNA, 1996)

Assim, a revolução passiva brasileira caracteriza-se pelo compromisso entre o novo Estado-nação liberal e as elites pré-capitalistas. Mesmo após a abolição da escravatura, o exclusivo agrário característico da economia colonial perpetua-se, coexistindo agora com um trabalhador que é formalmente livre mas permanece dependente face aos senhores da terra.

Ao longo do século XX, o país conheceu um processo importante de industrialização iniciado com o governo de Getúlio Vargas em 1930, a partir do qual a acumulação industrial e concentração de renda passam a ser chave para a dinâmica do capitalismo brasileiro, ainda com a contribuição do setor agrícola fornecendo os contingentes de mão de obra e suprimindo as necessidades alimentares das áreas urbano-industriais. A passagem das novas classes burguesas empresário-industriais à posição de hegemonia se dá sem ruptura com as classes proprietário-rurais, que não são totalmente excluídas da estrutura do poder já que se preserva um modo de acumulação primitiva – o que constitui uma especificidade do modelo brasileiro de expansão capitalista que é alimentado por uma vasta margem onde prevalecem padrões não-capitalísticos de relações de produção (OLIVEIRA, 2003).

Com o movimento político-militar de 1930, a Ibéria se reconstrói, sem se desprender, contudo, das suas bases agrárias, de onde as elites tradicionais extraem recursos políticos e sociais para a sua conversão ao papel de elites modernas, vindo a dirigir o processo de industrialização. Porque em sua história brasileira, o liberalismo não encontrou quem assumisse com radicalidade a sua representação, a sociedade de massas emergente com a urbanização e a industrialização seria indiferente a ele. Em sua nova configuração, a revolução passiva terá como “fermento revolucionário” a questão social, a incorporação das massas urbanas ao mundo dos direitos e a modernização econômica como estratégia de criar novas oportunidades

de vida para a grande maioria ainda retida, e sob relações de dependência pessoal, nos latifúndios. (VIANNA, 1996)

É durante este período que se introduz o salário mínimo nacional, regulamentado em 1936, e entra em vigor, em 1943, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que regula as relações individuais e coletivas do trabalho. Contudo, a regulamentação pública do contrato de trabalho e do salário mínimo foram, em grande medida, apenas de natureza formal, com escassa efetivação prática, ao mesmo tempo que restringia a organização sindical à subordinação ao Estado, perpetuando-se um modelo despótico de regulação pública (DEDECCA, 2009). Segundo Francisco de Oliveira, estas leis trabalhistas são decisivas enquanto parte de um “conjunto de medidas destinadas a instaurar um novo modo de acumulação”, que estabelece desde o início um fosso abissal na distribuição dos ganhos de produtividade entre lucros e salários, e que passou também pela “conversão de enormes contingentes populacionais em ‘exército de reserva’, adequado à reprodução do capital” (OLIVEIRA, 2003, p. 38).

Do ponto de vista teórico, é neste período que se consolida a Teoria da Dependência, evidenciando como o “subdesenvolvimento” e o “atraso” na periferia eram um produto da expansão do capitalismo mundial, mas esquecendo-se dos aspectos internos que configuram as estruturas de dominação e acumulação de um país: “o problema transformou-se assim em uma oposição entre nações, passando despercebido o fato de que, antes de oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas” (OLIVEIRA, 2003, p. 33).

A ditadura militar instaurada por um golpe de estado a 31 de março de 1964 vai implementar mecanismos de censura, repressão e militarização, acompanhados de medidas de concentração de renda⁶⁴ (incentivos à capitalização e contenção salarial, expansão monopolística, etc.) e da vinculação do país ao capitalismo internacional (subsídios às exportações, abertura ao capital estrangeiro e endividamento externo). Assistimos assim a um movimento de expansão econômica concomitante com a persistência de esquemas de acumulação arcaicos:

Sob esse aspecto, o pós-1964 dificilmente se compatibiliza com a imagem de uma revolução econômica burguesa, mas é mais semelhante com o seu oposto, o de uma contrarrevolução.

⁶⁴ Os dados empíricos evidenciam a extrema concentração de renda na cúpula. Por exemplo, enquanto o 1% superior da escala populacional se apropriava de 11,72% da renda total em 1960, esse valor aumenta para 17,77% em 1970 (OLIVEIRA, 2013).

Esta talvez seja sua semelhança mais pronunciada com o fascismo, que no fundo é uma combinação de expansão econômica e repressão. (OLIVEIRA, 2003, p. 106)

Neste cenário, Francisco de Oliveira questiona as possibilidade de expansão econômica e acumulação a longo prazo num sistema com elevado grau de concentração de renda, considerando que essa situação coloca limites à realização de mais-valia que tem por base o acesso das grandes massas da população aos ganhos da produção e, conseqüentemente, ao consumo. Pelo contrário, “a expansão capitalista da economia brasileira aprofundou no pós-1964 a exclusão que já era uma característica que vinha se firmando sobre as outras e, mais que isso, tornou a exclusão um elemento vital de seu dinamismo”. Essa situação conduz a um conjunto de contradições que regem a vida política do país até hoje: “a luta pelo acesso aos ganhos da produtividade por parte das classes menos privilegiadas transforma-se necessariamente em contestação ao regime, e a luta pela manutenção da perspectiva de acumulação transforma-se necessariamente em repressão” (OLIVEIRA, 2003, p. 118-119).

Só em 1985, após 21 anos de regimes autoritários, tem início o processo de democratização do país, ano que aliás assinala também a criação de um Ministério dedicado exclusivamente à Cultura. A aprovação de uma nova Constituição Federal, em 1988, abre espaço para a descentralização e participação política e para a conquista de direitos sociais e de cidadania por parte das grandes massas. Contudo, o contexto de crise econômica, hiperinflação e desemprego comprometeram as aspirações pela ampliação real da regulação pública e das negociações coletivas sobre o contrato de trabalho, abrindo antes espaço para uma política de liberalização comercial e financeira e de flexibilização das normas laborais, com redução de salários, adoção da jornada de trabalho flexível (banco de horas), participação nos lucros e resultados (PLR), implementação de contratos por tempo parcial ou determinado, redução das contribuições sociais para as empresas, etc. (DEDECCA, 2009). A prevalência de trabalho informal permanece uma realidade marcante no país, contribuindo para o que Castel designa de desfiliação social: “grupos de jovens nos cruzamentos vendendo qualquer coisa, entregando propaganda de novos apartamentos, lavando-sujando vidros de carros, ambulantes por todos os lugares...” (OLIVEIRA, 2003, p. 142).

A ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, em 2003, sob a presidência de Lula da Silva, é marcada por uma tendência de formalização de direitos sociais e laborais⁶⁵, mas também pela tentativa de conciliação com os setores conservadores

⁶⁵ Entre as iniciativas realizadas podem-se assinalar: “a retomada da política de fiscalização dos contratos de trabalho; as ações voltadas para coibir os abusos na adoção da PLR e do banco de horas; a implementação de uma política de valorização do salário mínimo; a preparação da

brasileiros. Nesse sentido, este período de governo petista é caracterizado por Francisco de Oliveira como uma “hegemonia às avessas” já que se invertem os termos gramscianos: as classes dominadas tomam as organizações do Estado e a “direção moral” da sociedade, enquanto “a dominação burguesa se faz mais descarada” e os capitalistas “consentem ser politicamente conduzidos pelos dominados, com a condição de que a ‘direção moral’ não questione a forma de exploração capitalista”. Através deste pacto social se despolitiza a questão da pobreza, tratada agora como uma questão administrativa, com o consentimento de sindicatos e movimentos sociais (OLIVEIRA, 2010, p. 24-27).

Nos primeiros mandatos do governo petista, o crescimento econômico do país, o decréscimo acentuado das taxas de desemprego (gráfico 1.4), o aumento de renda da população (por via de melhores salários e de políticas redistributivas) e o acesso a crédito permitiram a ascensão de uma suposta nova classe média⁶⁶ (ver POCHMANN, 2012). Por outro lado, programas de redistribuição de renda, como o Bolsa Família e Fome Zero, contribuíram para reduzir significativamente a taxa de extrema pobreza no país.

Gráfico 1.4 – Evolução da Taxa de Desemprego no Brasil (2003-2014) (percentagem)

Fonte: PME/ IBGE (elaboração própria)

No entanto, os recursos econômicos não são garantia suficiente para a melhoria das condições de vida, pois esta depende também de políticas públicas e infraestruturas adequadas. Apesar das melhorias significativas, uma grande parte da população continua

reforma sindical com o objetivo de fortalecer a organização dos trabalhadores e a negociação coletiva; a adoção da agenda da OIT sobre trabalho decente e a discussão para restringir o trabalho aos domingos (DEDECCA, 2009, p. 138).

⁶⁶ Em 2012, o governo brasileiro definia como classe média famílias com renda per capita entre R\$291 e R\$1.019 (sendo o salário mínimo de R\$622), o que correspondia a mais de 50% da população.

vivendo em situação de pobreza e as desigualdades sociais permanecem elevadas, tal como evidencia o índice de Gini do país (tabela 1. 3).

Tabela 1.3 – Coeficiente de Gini no Brasil (1999-2013)

1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
59,0	x	59,3	58,6	58,0	56,9	56,6	55,9	55,2	54,4	53,9	x	53,1	52,7	52,9

Fonte: World Bank, Development Research Group

x - Dados não disponíveis

Estamos num contexto de avanço de direitos e de incremento da política social do Estado, com elevação do gasto social federal que passou de 11,24% do PIB em 1995 para 15,80% em 2009 (tabela 1.4), mas o Estado social permanece débil e não tem tido efeitos de desmercantilização, pois os cidadãos continuam a ter que recorrer ao mercado para satisfazer aquilo que seriam direitos sociais básicos (nas áreas da saúde, moradia, educação, mobilidade urbana, etc.). Observe-se também como os gastos federais em cultura permanecem reduzidos (0.04% do PIB, em 2009).

Tabela 1.4 – Trajetória do Gasto Social Federal no Brasil, por área de atuação, 1995 – 2009 (em percentagem do PIB)

Áreas de Atuação	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Alimentação e Nutrição	0,11	0,06	0,09	0,11	0,11	0,11	0,10	0,09	0,09	0,07	0,08	0,09	0,08	0,07	0,09
Assistência Social	0,08	0,09	0,17	0,24	0,29	0,40	0,49	0,60	0,66	0,75	0,83	0,91	0,93	0,97	1,08
Benefícios Servid. Púb. Federais	2,46	2,28	2,35	2,46	2,48	2,47	2,58	2,57	2,38	2,31	2,29	2,25	2,23	2,18	2,37
Cultura	0,03	0,03	0,02	0,02	0,02	0,02	0,03	0,02	0,02	0,02	0,03	0,03	0,03	0,03	0,04
Desenvolvimento Agrário	0,16	0,14	0,21	0,20	0,16	0,15	0,15	0,12	0,11	0,14	0,17	0,20	0,20	0,17	0,17
Educação	0,95	0,80	0,74	0,79	0,78	0,87	0,83	0,76	0,71	0,73	0,77	0,81	0,88	0,88	1,03
Emprego e Def. do Trabalhador	0,53	0,56	0,53	0,59	0,53	0,52	0,56	0,56	0,55	0,55	0,59	0,69	0,74	0,74	0,91
Habitação e Urbanismo	0,11	0,17	0,45	0,33	0,26	0,43	0,32	0,35	0,29	0,30	0,39	0,40	0,41	0,56	0,77
Previdência Social	4,98	5,25	5,15	5,76	5,75	5,77	6,00	6,08	6,52	6,65	7,00	7,20	7,04	6,78	7,28
Saneamento	0,03	0,08	0,12	0,18	0,10	0,11	0,23	0,09	0,03	0,05	0,08	0,09	0,18	0,16	0,21
Saúde	1,79	1,53	1,67	1,58	1,69	1,70	1,71	1,68	1,58	1,62	1,59	1,68	1,66	1,63	1,85
<i>GSF Total</i>	<i>11,24</i>	<i>10,98</i>	<i>11,51</i>	<i>12,25</i>	<i>12,16</i>	<i>12,56</i>	<i>13,00</i>	<i>12,92</i>	<i>12,95</i>	<i>13,20</i>	<i>13,82</i>	<i>14,35</i>	<i>14,38</i>	<i>14,19</i>	<i>15,80</i>

Fonte: IPEA, 2011.

Assim, no Brasil a dinâmica de precarização não é de perda de direitos, como em Portugal, mas de mobilização pela efetivação e ampliação de direitos. Apesar da crescente formalização do mercado de emprego, com o visível aumento dos trabalhadores com carteira de trabalho assinada e a diminuição daqueles sem carteira de trabalho assinada, a precariedade faz-se sentir (gráfico 1.5).

Gráfico 1.5 – Brasil: Distribuição das pessoas com 16 anos ou mais de idade, ocupadas na semana de referência, segundo a posição na ocupação - 2002/2012 (percentagem)

Fonte: IBGE/ PNAD 2002/2012 (elaboração própria).

^a Trabalhador não remunerado membro da unidade domiciliar; e outro trabalhador não remunerado.

^b Exclusive a população rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

Em 2012, o trabalho precário abrange diretamente 43,1% dos trabalhadores (considerando os trabalhadores sem carteira assinada, por conta própria e não remunerados), mas ele atinge também o emprego formal, designadamente o terceirizado.

Neste contexto, frequentemente as alternativas vislumbradas e ativadas pelos trabalhadores para romper com o assalariamento precário são marcadas pela meritocracia e o individualismo, como no caso do “sonho” do empreendedorismo, tão aclamado pelos poderes públicos e midiáticos, de tal forma que, em 2015, 39,3% dos brasileiros estavam envolvidos em negócio próprio (GEM, 2015).

Desde 2013, o contexto de desaceleração do crescimento econômico no Brasil contrai as possibilidade de acesso a direitos sociais básicos por parte das massas da população. Consequentemente, os setores mais precarizados, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), têm-se mobilizado pela efetivação de direitos.

O ciclo de mobilizações iniciado com as *Jornadas de Junho*, como ficaram conhecidas, teve como gatilho o aumento da tarifa do transporte público, que representava

mais um obstáculo no direito à cidade (onde se concentra o trabalho, o lazer, a cidadania) por parte das camadas populares. O Movimento Passe Livre (MPL) convocou um conjunto de manifestações (“atos”) em São Paulo que levaram milhares de jovens às ruas e se alastraram pelas principais cidades do país, naquela que foi considerada “a maior revolta popular da história brasileira” (BRAGA, 2013, p. 77). Para a sua emergência, contudo, contribuíram décadas de fragmentação urbana e de fermentação de diversos movimentos sociais: foram anos de constituição de uma nova geração de movimentos urbanos – o MPL, a resistência urbana, os movimentos sem-teto, os movimentos estudantis – que, entre “catracações”⁶⁷, ocupações e manifestações, foram se articulando em redes mais amplas” (ROLNIK, 2013, p. 7).

Em duas semanas o Brasil que diziam que havia dado certo, que derrubou a inflação, que incluiu os excluídos, que está acabando com a pobreza extrema, que é um exemplo internacional, foi substituído por outro país muito pior, em que o transporte popular, a educação e a saúde são um desastre, em que a classe política é uma vergonha, sem falar na corrupção. Qual das duas versões estará certa? (SCHWARZ, 2013)

Se a pauta inicial era a mobilidade e segregação urbanas, as Jornadas de Junho, acabaram por agregar uma grande heterogeneidade de agendas, como a luta por direitos sociais e serviços públicos de qualidade (saúde, moradia, educação); o protesto contra os gastos desenfreios dos megaeventos, associados à remoção forçada de comunidades (Copa do Mundo de 2014 e Jogos Olímpicos de 2016); a violência policial; a corrupção e falta de legitimidade das instituições políticas. Ruy Braga considera assim que nas Jornadas de Junho houve uma mobilização do precariado em defesa de efetivação e ampliação dos direitos sociais:

Se os grupos pauperizados que dependem do programa Bolsa Família e os setores organizados da classe trabalhadora que em anos recentes conquistaram aumentos salariais acima da inflação ainda não entraram na cena política, o “precariado” – a massa formada por trabalhadores desqualificados e semiqualeificados que entram e saem rapidamente do mercado de trabalho, por jovens à procura do primeiro emprego, por trabalhadores recém-saídos da informalidade e por trabalhadores sub-remunerados – está nas ruas manifestando sua insatisfação com o atual modelo de desenvolvimento. (BRAGA, 2013, p. 77)

⁶⁷ *Catracação* consiste em forçar a prática de tarifa zero nos transportes coletivos, pulando as catracas ou entrando pelas portas traseiras do ônibus.

Contudo, se inicialmente a agenda era progressista, rapidamente foi apropriada quer por pautas conservadoras (re)produzidas pelos média hegemônicos, quer pela tática violenta dos *Black Block*, resultando num campo de disputas no interior das Jornadas e acabando por dissipar o movimento.

Apesar das importantes conquistas dos trabalhadores ao longo da última década, a tendência evidenciada a partir do segundo mandato do governo de Dilma Rousseff (suspensão desde Maio de 2016, na decorrência da instauração de um processo de impeachment) é de uma crescente flexibilização, terceirização e perda de direitos. Além disso, os dados evidenciam que a inclusão dos trabalhadores e dos setores mais pobres em geral se tem dado sobretudo por via do consumo, com aumento da compra de carros, eletrodomésticos, produtos de beleza, telefonia móvel e internet, em paralelo à escalada do endividamento – endividamento que constitui um aspeto primordial da exploração capitalista na contemporaneidade (HARDT E NEGRI, 2012). Desta forma se perpetua o consentimento face ao projeto hegemônico neoliberal.

Este primeiro capítulo procurou estabelecer os alicerces para abordarmos o nosso objeto de pesquisa: o campo da produção artística desenvolvida de forma coletiva e suas interfaces com a condição de trabalhador. Procuramos desenvolver um diagnóstico do modo de produção capitalista, no qual os projetos contra-hegemônicos simultaneamente se inserem e se opõem, assinalando os processos de exploração e precarização do trabalho, as dinâmicas de justificação e neutralização da crítica pelo espírito do capitalismo e as forças dos mecanismos de reprodução e normalização social. A partir deste enquadramento teórico geral, analisamos as suas configurações específicas nos casos da formação social portuguesa e brasileira que contextualizam o nosso universo empírico.

O próximo capítulo pretende articular estes processos com os seus desdobramentos no campo do trabalho artístico, que é considerado percursor das mudanças em curso na globalidade do mundo de trabalho.

CAPÍTULO II. A ARTE COMO TRABALHO E O ARTISTA COMO TRABALHADOR

Uma milionésima parte da inventividade que todo homem mostra em seu trabalho diário na fábrica, na oficina, no campo, já contém um elemento do que as pessoas destacam como a assim chamada “arte”. O próprio termo “arte” é contrarrevolucionário em essência, uma vez que abriga toda uma casta de privilegiados, que se imaginam a si mesmos não como pessoas, mas como os trabalhadores milagreiros dessa mesma “arte”. Inspiração, ou melhor, um entusiasmo pelo seu trabalho, não é prerrogativa destes “magos”, mas também de todos os trabalhadores da usina hidroelétrica de Vlkhov, de cada condutor em seu trem, de cada torneiro em seu torno mecânico. Destruindo de uma vez por todas o termo “arte”, não deveríamos, naturalmente, trazê-lo de volta sob outra forma, isto é, sob o disfarce de “trabalho artístico”. É essencial estabelecer definitivamente que não há fronteira entre trabalho artístico e não artístico. (Dziga VERTOV, 1924)

Se, ao nível do senso comum, é recorrente a negação do artista enquanto trabalhador, também do ponto de vista sociológico tal constitui um desafio analítico devido à dificuldade em enquadrar o trabalho artístico no ideal-tipo de profissão (FREIDSON, 1994). Analisar o artista como trabalhador e a arte como trabalho significa reconhecer a sua base material e desmistificar o conjunto de idealizações e estereótipos que povoam este universo, tais como a figura do gênio criador e o ideal de autonomia.

O título deste capítulo faz referência à obra *Retrato do artista enquanto trabalhador* de Pierre-Michel Menger, um autor fundamental para esta abordagem já que ele desenvolve a tese de que crescentemente as atividades de criação artística se assumem como “a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” (MENGER, 2005, p. 44). Considerando os processos de precarização do trabalho, da vida social e mesmo da vida interior dos indivíduos, analisados no capítulo anterior, o campo da produção artística pode ser visto como precursor de modalidades de flexibilidade no trabalho, associadas à insegurança, intermitência, ausência

de proteções sociais – como se a arte fosse um princípio de fermentação do capitalismo, diz Menger. Essa situação deu inclusive origem a uma categoria específica de trabalhadores – os “intermitentes do espetáculo e do audiovisual” – que vem ganhando presença em diferentes ordenamentos jurídicos, como o francês e o português. Nesse sentido, a frase do cineasta soviético Dziga Vertov (1924) em epígrafe, negando a separação entre trabalho artístico e não artístico, adquire uma enorme atualidade e relevância.

A análise sociológica da produção artística pode ser feita sobre uma grande diversidade de ângulos, podendo-se agrupar a literatura em torno de diferente eixos, entre os quais destacamos: a perspectiva referida do artista enquanto trabalhador, na linha dos trabalhos de Pierre-Michel Menger (2005) em França, Liliana Segnini (2007) no Brasil e Vera Borges (2007) em Portugal; a abordagem focada na organização social do trabalho artístico e no entendimento produção artística como atividade coletiva (BECKER, 2010a) e campo simbólico de disputas (BOURDIEU, 1992, 1993; DIMAGGIO, 2006); as atividades culturais e artísticas como recurso para diferentes fins sociopolíticos e econômicos (RIZEK, 2011; YÚDICE, 2013); o enfoque na obra ou produto final (FRANCASTEL, 1973; LEENHARDT, 1998)⁶⁸. A nossa abordagem situa-se na interseção destas várias perspectivas, embora o foco privilegiado seja a dimensão da organização do trabalho e ação coletiva.

Na contemporaneidade, se por um lado assistimos a uma produção artística cada vez mais mercantilizada e precarizada, por outro lado, é possível observar a ingressão em novos modelos econômicos, proliferando conceitos como independência, autogestão, bem comum, reciprocidade, numa ótica de resistência ao capitalismo e emancipação social. Estas tensões constituem o eixo central desenvolvido na pesquisa: o trabalho artístico como espaço de precariedade e, simultaneamente, emancipação, e as respetivas estratégias de auto-organização e de articulação com diferentes formas de ação coletiva, como sindicatos (frequentemente considerados pouco representativos pelos próprios artistas) e movimentos sociais.

Este capítulo propõe-se pensar estas tensões sob o ponto de vista do seu enraizamento histórico e sociológico, em articulação com o contexto de mutação do capitalismo traçado no capítulo I. Começamos por analisar a construção histórica e social do artista, considerando diferentes modelos profissionais que contribuem para desmistificar o ideário moderno de autonomia da arte. Seguidamente, reforçamos a desconstrução do mito do artista enquanto

⁶⁸ Entre os outros eixos de análise, podemos citar o ponto de vista das práticas culturais urbanas e/ou juvenis, dos públicos e gostos, ou ainda uma sociologia das singularidades individuais presente nas obras de Norbert Elias (1995) ou Bernard Lahire (2010).

gênio individual com base na proposta de Howard Becker que evidencia a organização do trabalho artístico enquanto produção coletiva. Procuramos depois caracterizar de forma empírica o artista enquanto trabalhador, apresentando fontes documentais e estatísticas relativas aos casos português e brasileiro. Finalmente, delineamos alguns apontamentos sobre a obra, produto do trabalho artístico, na tensão entre os processos de mercantilização e desmercantilização.

2.1. A (des)construção histórica e social do artista: do *gênio individual* ao *empreendedor criativo*

Ao longo de vários períodos da história da arte, a ideia de autonomia na realização do trabalho artístico e o seu caráter extra-econômico foi central, não apenas ao nível do imaginário coletivo, mas também de toda uma tradição empírica e analítica que o concebe como forma idealmente ideal de trabalho, já que corresponderia a um trabalho livre, autônomo, não alienado, na medida em que desvaloriza a reprodução da vida. Daqui resultou a construção social de uma demarcação entre artista e trabalhador, com raízes tão fortes que ainda hoje reverbera.

Antes da emergência do capitalismo moderno, os artistas eram *artesãos*, como todos os trabalhadores manuais (sapateiros, marceneiros, alfaiates) que produzem e vendem as suas obras e cujo processo de transmissão de saber e de produção se desenvolvia coletivamente na oficina (HEINICH, 1993). A partir do final do século XVIII, no período associado ao Romantismo, marcado por uma visão de mundo centrada no indivíduo, a arte dissocia-se do artesanato e os artistas adquirem a sua aura sacralizada de gênio, como analisa William Deresiewicz:

... as artes emergem como a base de um novo credo, o lugar para onde as pessoas se voltaram para se reconectar com verdades mais elevadas. A arte ascende ao zênite do seu prestígio espiritual e o artista ascende com ela. O artesão torna-se o gênio: solitário, como um homem santo; inspirado como um profeta; em contato com o invisível, a sua consciência saliente em direção ao futuro. (DERESIEWICZ, 2015)

A difusão do slogan “*l’art pour l’art*”, desde inícios do século XIX, expressa o valor intrínseco da arte, sua aura e seu ideal de autonomia. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin explica que a doutrina da arte pela arte assume “a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer

determinação objetiva” (BENJAMIN, 1987a, p. 171). Deste modo, assistimos a um movimento no sentido de uma arte crescentemente centrada sobre ela própria, autossuficiente, recusando a influência da sociedade e da época em que se insere. Porém, a “arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 130), uma atividade fortemente elitizada, que exige recursos para a ela se poder dedicar sem constrangimentos externos, exige um elevado investimento em aprendizagem para poder dominar os seus códigos e regras, logo, tende a servir quem já ocupa posições hegemônicas na sociedade.

Isabell Lorey (2015) apresenta uma contextualização sócio-histórica do conceito de autonomia, para argumentar que se trata de uma construção burguesa e masculina. A ideia de liberdade do trabalho que prolifera a partir da segunda metade do século XVIII remete para a libertação face à coerção e relações de dependência pessoal características do feudalismo e a sua substituição pela submissão voluntária às novas leis burguesas, impessoais, universais, aplicáveis a “todos”, isto é, todos os homens brancos e livres. A autonomia do trabalho dos homens brancos, “livres e iguais”, será reforçada pela conquista da proteção do Estado social, mas também pela perpetuação de relações de subordinação não econômicas a que estavam sujeitas as populações negras e também as mulheres brancas, que não eram merecedoras dessa autonomia e proteção, ou seja, baseada na precariedade de uma vasta camada da população. O indivíduo autônomo corresponde, assim, a uma figura exemplar da modernidade europeia, mas é excludente de grande parte da população. Trata-se, portanto, de um aspeto intimamente ligado com a questão social do capitalismo, abordada no primeiro capítulo, na medida em que está associado a profundas desigualdades sociais e a exclusões sistemáticas (CASTEL, 1998). Para Lorey, a relação entre autonomia e precarização é atualizada na contemporaneidade tornando-se um instrumento de dominação, de governamentalidade, que se combina com um entendimento de auto-responsabilização.

Por outro lado, o entendimento da autonomia e liberdade artísticas como rejeição de qualquer forma de sujeição, como arte pura, constitui um equívoco já que sempre dará lugar a diferentes formas de sujeição, autoridade e poder (TINIUS, 2015). É nesse sentido que Boltanski e Chiapello (2009) analisam a “crítica estética” em relação à opressão cotidiana e esterilização da criatividade e autonomia na sociedade capitalista:

Ela insiste no intuito objetivo do capitalismo e da sociedade burguesa de arregimentar, dominar e submeter os seres humanos a um trabalho prescrito em vista do lucro, mas invocando hipocritamente a moral à qual ela opõe a liberdade do artista, sua rejeição à

contaminação da estética pela ética, a recusa a qualquer forma de sujeição no tempo e no espaço e, em suas expressões extremas, a qualquer espécie de trabalho. (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 74)

Fazer equivaler autonomia artística a autonomia social resulta na negação das relações de dependência face ao outro e à sociedade em geral, quando na verdade, como nota Gielen (2015), a autonomia artística só é possível se suportada coletivamente, isto é, “via heteronomia”, o que inclui os pares, as trocas no mercado ou os subsídios públicos. Portanto, não existe autonomia sem heteronomia, isto é, “não [existe] autenticidade e idiosincrasia artísticas sem uma rede social heterogênea. Similarmente: não [existe] arte moderna e contemporânea sem instituições, não [existe] individualidade sem coletividade, não [existe] arte sem cultura” (GIELEN, 2015, p. 69; parêntesis nossos). É verdade que a autonomia constitui um eixo central na definição de profissão na perspectiva da sociologia das profissões, mas esse processo opera-se num contexto de interdependência, no qual autonomia e heteronomia não constituem um par antagônico (ver FERRAZ, 2005⁶⁹). Nesse sentido, torna-se inevitável o confronto entre a posição simbólica e as práticas efetivas da arte (SHOLETTE, 2002), que revelam a fragilidade dos pressupostos da autonomia artística e do gênio solitário, evidenciando que se trata do produto de uma construção social e ideológica.

Desde o pós Segunda Guerra Mundial, a arte é crescentemente institucionalizada e atravessada por mecanismos de valorização comercial, passando inclusivamente a ser objeto de demanda como investimento financeiro e também como instrumento de propaganda institucional, permitindo declarar definitivamente “adeus às ilusões de autonomia da arte” (COSTA E CARVALHO, 2008, p. 13). Neste contexto, como analisa Deresiewicz (2015), o gênio deu lugar ao *professional*, com uma formação específica, uma expertise própria e mercados de trabalho também específicos, em que a divisão social do trabalho instaura relações de dependência e de poder no seu seio. A história das artes pode ser descrita, como faz Menger (2005), como um processo de desmembramento das atividades artísticas num número crescente de profissões. Por um lado, temos o processo de especialização, de divisão horizontal do trabalho baseada em diferentes *expertises*, que é fonte de competição entre profissões; por outro lado, temos o processo de divisão vertical do trabalho, que comporta desigualdades e relações de autoridade-subordinação.

Considerando os três modelos de artista referidos ao longo da história – artesão, gênio,

⁶⁹ A tese de Ana Lúcia Ferraz (2005) sobre *dramaturgias da autonomia* contribui precisamente para desmistificar a abstração que qualquer conceito de autonomia possa conter ao enraizar nas vivências concretas, que apontam para a reprodução de diferenças no interior dos grupos, mesmo no caso de cooperativas, sustentando que se fale num contínuo entre autonomia e heteronomia.

profissional –, Deresiewicz observa que todos têm subjacente o mercado e a forma de financiamento do trabalho artístico. No paradigma artesanal, a época do patrão, o artista era, essencialmente, uma espécie de dependente feudal. No paradigma do gênio individual, os artistas procuravam evitar o mercado, mas de forma apenas aparente:

Alguns, como Picasso e Rilke, tinham patronos, mas sob termos muito diferentes dos artesãos, uma vez que o privilégio era agora ponderado em favor do artista, mantendo muitos menos amarras. Alguns, como Proust e Elizabeth Bishop, tinham o dinheiro para começar. E alguns, como Joyce e Van Gogh, fizeram a coisa mais prestigiante e passavam fome – o que frequentemente também significava parasitismo, extraindo dádivas ou “empréstimos” de família ou amigos que equivaliam a uma espécie de imposto sacerdotal, análogo aos dízimos cobrados por sacerdotes ou esmolas invocadas pelos monges. (DERESIEWICZ, 2015)

No paradigma do profissionalismo, embora se perpetue a defesa de valores exteriores ao mercado – beleza, rigor, verdade –, existem instituições mediadoras (editoras, produtoras, agentes culturais, etc.) que protegem os artistas da relação direta com a lógica do mercado, encarregues de se “preocupar com os números”⁷⁰. Enquanto trabalhadores, os artistas estão sujeitos à lógica de ampliação da mais-valia, em que o seu trabalho é meio de valorização do capital. O artista e sua arte transformam-se também em “terreno de especulação” para construção de valor de troca, como sintetiza Liliana Segnini: “A tensão entre arte, trabalho e profissão evidencia que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que estes controles sejam justificados em nome da “qualidade artística” e não do valor criado, de difícil mensuração – é verdade –, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação do capital” (SEGNINI, 2007, p. 31).

Finalmente, é possível identificar ainda um quarto paradigma de trabalho artístico presente na atualidade – o *empreendedor criativo* – que representa o triunfo final das forças de mercado e a remoção dos últimos vestígios de proteção e mediação no trabalho artístico. Patrão de si próprio, é responsável por todo o processo de produção e transação de sua obra até ao “cliente” final, em que a sua “ação e importância não se limitam a inovações estilísticas, mas se medem também pela sua capacidade de inventar novos métodos de trabalho e novos meios de difusão e comercialização de sua obra” (MENDER, 2009, p. 25). A mudança tecnológica e expansão recente das mídias digitais contribuem fortemente para a democratização da criação, produção, distribuição e circulação dos produtos artísticos, no

⁷⁰ A própria proteção do direito autoral é um garante da lucratividade de agentes intermediários que detêm uma vantagem exclusiva sobre os meios de produção e exploração comercial de um produto artístico (ver PASSA PALAVRA, 2013)

sentido do empreendedorismo e da capitalização de si mesmo. Deste modo, o trabalho do empreendedor criativo é orientado para o cliente e assim, como nunca antes, as obras de arte tornam-se mercadorias, bens de consumo. “Os prêmios pertencem à época dos profissionais. Em breve tudo o que precisamos para medir o mérito é o top de vendas” (DERESIEWICZ, 2015).

O empreendedor torna-se a figura emblemática do capitalismo, em que, como demonstra o trabalho de Foucault (2008), o trabalhador se explora a si mesmo: tem que ser adaptável e polivalente, ser responsável por sua formação, fazer a gestão de si próprio e o seu marketing pessoal, arcar sozinho com as despesas da sua proteção social. Nesse sentido, os discursos e políticas apologistas dos empreendedorismos artísticos carregam a ideologia do individualismo e contribuem para escamotear a exploração e opressão da classe trabalhadora.

A análise das evoluções do trabalho artístico e da sua mercantilização evidenciam a sua construção social e ideológica. Como aponta Appadurai (1986), a mercantilização não é apenas um processo histórico, é também uma política, uma decisão sobre as “coisas” que podem, ou não, circular sob a forma de mercadoria em dado momento, assumindo diferentes “regimes de valor” no espaço e no tempo. “O que cria a ligação entre troca e valor é a *política*, interpretada de forma ampla” (APPADURAI, 1986, p. 3), o que remete para as relações de poder e privilégio e para as tensões entre interesses divergentes em cada regime de valor. Nesse sentido, o autor argumenta que as mercadorias têm uma vida social, o que é bem observável no caso da obra artística, como veremos, em seu movimento permanente entre a privatização e a democratização, entre o luxo (ou fetiche) e a recusa da forma mercadoria e querer circular como dádiva, numa interseção complexa entre fatores sociais, culturais e temporais.

2.2. Os mundos da arte enquanto produção coletiva

Se ao nível do imaginário coletivo durante várias décadas prevaleceu a concepção da obra artística como produto do trabalho de um gênio solitário, os estudos sociológicos têm se deslocado para um enfoque na produção artística enquanto processo social, um sistema de relações.

O trabalho de Howard Becker e sua concepção de mundos da arte (2010a) é fundamental para compreendermos a arte como forma de produção coletiva. As diferentes formas de expressão artística envolvem redes elaboradas de cooperação entre um número alargado de pessoas e a divisão de trabalho entre atividades como: a concepção da ideia, a

criação de uma linguagem “convencional” de expressão, a confecção dos artefatos materiais necessários, a formação de profissionais e públicos aptos a usar essa linguagem. Esta noção de cooperação remete para uma divisão técnica do trabalho artístico e para um fazer em conjunto, que não implica um processo harmônico, mas antes reconhece a existência de relações de poder e eventuais conflitos. Quando os vários “elos colaborativos” compartilham a ideia de como o trabalho deve ser feito, e sobretudo se todos podem realizar qualquer uma das atividades necessárias, não se desenvolvem grupos funcionais especializados. Quando as atividades necessárias à produção da obra de arte passam a estar dependentes de grupos profissionais especializados, estes tendem a desenvolver interesses de carreira, financeiros e estéticos que impõem restrições e podem gerar conflitos. Nesse caso, o envolvimento do artista e a sua dependência dos elos cooperativos restringem o tipo de arte que ele pode produzir.

Becker (2010a) observa que na maioria dos casos os modos de cooperação não são meramente efêmeras mas dão origem a rotinas e padrões de atividade coletiva, que constituem o que o autor designa de mundos da arte. Deste modo, um *mundo da arte* define-se como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte, o que pressupõe: (1) a cooperação entre pessoas e organizações para que o trabalho seja realizado da forma que é; (2) um conjunto de convenções partilhadas que permitem e facilitam a coordenação das atividades dessas pessoas e organizações, mas de certa forma restringem a liberdade do artista; (3) a coexistência de vários *mundos artísticos* a que essas pessoas podem aderir ou rejeitar; (4) qualquer valor social atribuído a um trabalho tem a sua origem num mundo organizado. Esta noção de “mundo” apresentada por Becker cruza-se em grande medida com o conceito de “campo” (artístico) de Pierre Bourdieu (1992), remetendo para um espaço simbólico no qual os atores que partilham das respetivas regras do jogo (ou convenções) estão envolvidos. Contudo, enquanto Becker se interessa pela forma como as convenções contribuem para facilitar a colaboração entre os integrantes de um mundo da arte concreto, Bourdieu incide sobre a estrutura de posições e tomadas de posições, analisando como no interior de um campo todos estão envolvidos numa mesma relação de forças e disputas por poder, designadamente para estabelecer o código de valores legítimos, ou, no caso específico do campo artístico, o que é ou não arte, o princípio legítimo de percepção artística.

O foco de Becker é apreender a complexidade das redes cooperativas e processos de divisão de trabalho que geram a arte, envolvendo criadores, intérpretes, técnicos, fornecedores, patrocinadores, formadores, curadores, público, críticos, pessoal de apoio em

geral, etc. – portanto, um vasto leque de trabalhadores à semelhança de qualquer outra atividade profissional, e não o trabalho exclusivo de um “gênio” solitário.

São as convenções⁷¹ de cada mundo da arte que facilitam a ação coletiva e permitem economizar tempo, esforços e recursos; todavia, simultaneamente, elas impõem fortes restrições ao artista na medida em que operam em sistemas interdependentes e não isoladamente, isto é, são incorporadas “em equipamentos, materiais, treinamento, estruturas e locais disponíveis, sistemas de notação e coisas semelhantes, que devem ser todas mudadas se um segmento o for” (BECKER, 1977, p. 215). Consequentemente, para Becker, renomado também pelo seu trabalho enquanto sociólogo do desvio, o artista situa-se entre duas orientações: a sujeição às convenções ou a ruptura com estas.

Em geral, a quebra das convenções existentes e suas manifestações na estrutura social e nos artefatos materiais aumenta o problema do artista e diminui a circulação de sua obra, por um lado, mas ao mesmo tempo aumenta sua liberdade de escolher alternativas não convencionais e de se afastar substancialmente da prática usual. Se isso é verdade, podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não-convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista em uma ou noutra direção. (BECKER, 1977, p. 217)

O funcionamento dos mundos da arte mobiliza também uma vasta diversidade de recursos materiais e humanos (fabrico de instrumentos musicais, tintas e telas, tecnologia disponível para fotografia, pessoal para as tarefas de apoio, intermediários, etc.) e, nesse sentido, depende das relações de produção e das forças produtivas da sociedade em que se insere. Sob este ponto de vista, o artista depende do grau de concentração monopolista do mercado, isto é, se os materiais são produzidos por um número restrito ou mais alargado de fabricantes, e depende da maior ou menor escassez de mão-de-obra de apoio, seja ela mais ou menos especializada. Assim, a estrutura da oferta (material e humana) reflete “o funcionamento de um determinado tipo de organização social e torna-se um dos componentes

⁷¹ Becker define convenções como “todas as decisões que se tomam para produzir uma obra, embora qualquer convenção possa ser revista, tendo em conta a necessidade de se satisfazer especificamente um determinado trabalho. As convenções ditam a escolha dos materiais, por exemplo, quando os músicos acordam em utilizar as notas de determinadas escalas modais, ou de uma escala diatônica, pentatônica ou cromática e as harmonias que lhes estão subjacentes. As convenções indicam os procedimentos a adotar para traduzir as ideias ou as sensações, como, por exemplo, quando os pintores utilizam as leis da perspectiva para dar a ilusão de profundidade ou quando os fotógrafos utilizam o preto, o branco e as diferentes cambiantes de cinzentos para reproduzir o jogo da luz sobre os volumes. As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros, por exemplo, a sonata na música ou o soneto na poesia. As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espetáculo, as proporções e a forma geral mais indicada para uma pintura ou uma escultura. As convenções regem as relações entre o artista e o público, ao determinarem os direitos e as obrigações de uns e de outros” (BECKER, 2010a, p. 49-50).

do sistema de constrangimentos e possibilidades que governa a produção artística” (BECKER, 2010a, p. 98).

Um outro elo prende-se com a distribuição da obra, para que esta possa chegar aos seus públicos. Embora seja possível aos artistas controlarem o processo de distribuição e comercialização de suas obras, sobretudo na atualidade por via das mudanças tecnológicas e novas plataformas digitais, tradicionalmente existem intermediários especializados no “negócio” da arte:

... os *marchands* têm de ter obras para expor nas suas galerias, e os diretores dos teatros precisam de espetáculos para preencherem os seus programas. Eles precisam disso, mesmo que os artistas não queiram produzir o gênero de obras que mais parecem corresponder à procura, ou criem outras menos adaptadas ao sistema. Os distribuidores querem disciplinar uma atividade desordenada, com o intuito de garantir a estabilidade dos seus negócios e de criar também as condições favoráveis a uma produção regular. (BECKER, 2010a, p. 100)

Mais recentemente, Noah Horowitz (2011), historiador de arte, acrescenta importantes avanços na análise dos mecanismos e mediações que regem o mercado da arte contemporânea no atual mercado financeiro global, desde os processos que tornam as obras de arte comercializáveis e dotadas de valor de troca, passando pelo seu marketing, estratégias de venda e especulação, até ao extremo da arte como investimento e aplicação financeira.

Como em qualquer outra atividade produtiva, os detentores dos meios de produção artística retêm a mais-valia e as “indústrias” mais competitivas servem de padrão de referência e normalização:

As exigências das indústrias culturais engendram uma uniformização mais ou menos importante dos produtos, que traduz menos uma escolha dos autores da obra do que as propriedades do sistema. As características normalizadas dos produtos podem tornar-se uma espécie de critério estético para quem as avalia: na sua ausência, a obra será catalogada como trabalho amador. As emissões das grandes cadeias de televisão nacionais tem uma espécie de perfeição técnica que serve como referência para avaliar as outras cadeias, mesmo que essa perfeição crie constrangimentos aos quais os “teleastas” independentes procuram escapar. Um livro que não apresente margens regulares à direita da mancha do texto parece atabalhado, e um filme é “pobre” quando não houve orçamento suficiente para passar para o écran aquele tipo de realismo luxuoso tão usado em Hollywood. (BECKER, 2010a, p. 125)

A partir das diferentes formas de inserção dos artistas no respetivo mundo da arte,

Becker extrai quatro tipos ideais empiricamente observáveis. Um primeiro tipo é o dos *profissionais integrados*, perfeitamente integrados no mundo da arte instituído, que realizam seu trabalho rigorosamente de acordo com as convenções desse mundo, resultando daí a obra de arte canônica.

Inversamente, os *inconformistas* (ou *mavericks*) são aqueles que, tendo pertencido ou sendo formados no mundo da arte convencional, não querem mais se conformar às suas convenções, enfrentando por isso grandes dificuldades para verem seu trabalho realizado (caso de escritores que imprimem e distribuem seu próprio trabalho, artistas plásticos que projetam obras que não poderiam ser expostas em museus, dramaturgos que elaboram formas de teatro de rua ou criam companhias com atores que trabalham à margem do mundo do teatro profissional). Os inconformistas renunciam às facilidades e vantagens de que usufruem os profissionais integrados, mas também se libertam dos constrangimentos implicados nessas vantagens. Contudo, por não terem na base um sistema organizacional apropriado, eles têm dificuldade em atrair um público consistente e não mobilizam discípulos, logo não criam movimentos artísticos nem tradições. Por outro lado, os inconformistas não fazem uma ruptura total com o mundo da arte de sua época, continuam de certo modo orientados para ele e muitas vezes acabam sendo incorporados por ele. De qualquer modo, o inconformismo levado às últimas consequências poderá ser efetivamente transformador, no sentido em que advogam Guy Debord e Gil Wolman, em “Métodos de *détournement*”, ao preconizarem a prática do desvio: “O desvio não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes” (DEBORD E WOLMAN, 1956).

Um terceiro tipo é composto pelos *artistas ingênuos* ou *naifs* que não têm relação com o mundo da arte convencional, desconhecendo os seus integrantes, sua linguagem, suas convenções, de tal forma que as suas obras são singulares, sem qualquer referência aos cânones do seu tempo. Por esse motivo, muitas vezes são considerados loucos, como aconteceu com o artista plástico brasileiro Arthur Bispo do Rosário ou o português Jaime Fernandes.

Finalmente, Becker considera o caso dos *artistas populares* para os quais não existe uma comunidade artística profissional, nem a distinção dos mais hábeis, pois a sua atividade tem outra finalidade além da estética (caso de objetos com funções decorativas ou utilitárias). Sobre os artistas populares, Mikhail Bakhtin, ao analisar a arte na Idade Média, observava que “a maioria da arte é inevitavelmente, e por virtude do seu financiamento pelas classes

dirigentes, concebida em uma linguagem séria e oficial que toma como referência a autoridade do poder estabelecido. Mas por detrás de tudo isso, circula uma corrente subversiva de cultura popular que ridiculariza aquilo que é tornado como oficialmente sério e solene, profanando-o através da escatologia, da blasfêmia e do humor obscuro” (BAKHTIN, 1968, apud BECKER, 2010a, p. 63). Extrapolando a partir de Becker, poderemos dizer que em certa medida estes correspondem aos “trabalhadores-artistas” que estão na margem dos centros de produção artística devido à sua exclusão, por não terem acesso aos meios de produção.

Apesar da capacidade de resistência que um mundo da arte possui face às forças de mudança, quer externas quer internas, ainda assim os mundos da arte sofrem transformações graduais ou mesmo abruptas. Certas inovações subvertem os modos de cooperação habituais do mundo da arte de tal forma que podem gerar uma “revolução”, modificando o carácter das obras, a linguagem e convenções empregues e as próprias redes de cooperação. Uma revolução será sempre conflitante entre aqueles que tiram proveito dessas inovações e aqueles que saem lesados:

Assiste-se então a uma dupla ofensiva contra o normal funcionamento do respetivo mundo da arte. Na sua vertente ideológica, ela toma a forma de manifestos, de textos críticos, do questionamento das estéticas e das filosofias e de uma reescrita da história da disciplina que derruba os antigos modelos e ídolos, para saudar a obra nova como a expressão dos valores estéticos universais. Na sua vertente organizacional, a ofensiva visa a conquista das fontes de financiamento, dos públicos e dos sistemas de distribuição. (BECKER, 2010a, p. 252)

Para Becker, uma inovação (ou um novo mundo) apenas se impõe se os seus proponentes conseguirem mobilizar outros participantes para a atividade cooperativa regular, a partir de um conjunto de novas convenções. Consequentemente, o seu sucesso depende mais de fatos organizacionais do que do seu valor intrínseco.

2.3. Um precariado artístico? Análise dos casos português e brasileiro

As dinâmicas de precarização e mercantilização do trabalho analisadas no primeiro capítulo expressam-se de forma aguda no trabalho artístico. Deste modo, sem deixar de reconhecer a especificidade distintiva da obra resultante do trabalho do artista, importa revelar as relações de trabalho e profissionais implícitas nestes processos (SEGNINI, 2007).

Longe das representações românticas do século XVIII, o trabalho do artista, enquanto

profissional ou empreendedor, especialista do “setor” das artes, é frequentemente marcado por uma grande instabilidade laboral, intermitência, ausência de proteções sociais e mesmo alienação decorrente da divisão social do trabalho no contexto da indústria cultural.

Os dilemas da (nova) questão social estão amplamente presentes no mundo das artes. Por um lado, existe aqui um vasto “exército artístico de reserva”; por outro lado, o processo de diferenciação no mercado de trabalho artístico, com enormes desigualdades de sucesso e de remuneração, conduz a uma apologia da concorrência interindividual, incentivadas por via de tops de vendas, prêmios, rankings de celebridades, concursos de talento, etc. Desta forma, Menger (2005) defende que se considere o artista como uma figura exemplar do novo trabalhador, funcional à economia global. A obra deste autor procura rejeitar duas idealizações simétricas: a da “arte como um trabalho idealmente expressivo e criativo” como contra-modelo do trabalho rotineiro e alienante no qual os artistas seriam os heróis; e a da arte como modelo legítimável de competição pelo trabalho e pelo talento, no sentido do “desenvolvimento da criatividade de todos os trabalhadores, e, uma sociedade que teria enfim encontrado o meio de motivar e responsabilizar cada um em equipes autônomas, para desenvolver tarefas variadas e segundo princípios de remuneração justos e estimulantes” (MENER, 2005, p. 7). Ao contrário das rotinas rígidas de trabalho na fábrica tradicional, a designada economia criativa⁷², com seu amplo apelo midiático, proporciona horários flexíveis, ambientes de trabalho não hierárquicos, modalidade flexíveis como trabalho por projeto ou a partir de casa, sendo muitos destes trabalhadores não assalariados mas “autônomos”, responsáveis pela sua própria previdência social em relação a saúde, reforma e outros direitos sociais básicos – situação que vem sendo alargada à generalidade dos trabalhadores, em resultado dos processos de precarização analisados atrás que se tornaram a regra no mundo de trabalho contemporâneo.

É assim que as lutas contra a rigidez de hierarquia nas empresas e as reivindicações de autonomia, a partir do ano charneira de 1968, tiveram como resposta patronal a substituição do controle pelo autocontrole e pelo controle dos pares, resultando na transferência dos elevados custos do controle para fora da empresa, repassando o peso da organização para os assalariados e silenciando a crítica social (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009). Do mesmo modo, Kovács (2006) demonstra como a difusão das ideias e práticas da racionalização flexível, exaltando a subjetividade, autonomia e criatividade na realização do indivíduo, e não no

⁷² Howkins (2001) define economia criativa como a transação de produtos e serviços criativos, isto é, aqueles que resultam da criatividade e têm valor econômico, classificada em quinze setores: arquitetura, arte, artesanato, design, moda, cinema, música, artes de palco, publicação, pesquisa e desenvolvimento, software, brinquedos e jogos, rádio e televisão e jogos de vídeo. A economia criativa é pautada pela interseção entre economia, cultura e tecnologia.

interesse coletivo, foi instrumentalizada ao serviço da melhoria da competitividade das empresas⁷³. Portanto, todo um conjunto de práticas que já faziam parte há vários anos da rotinas dos trabalhadores-artistas.

Na perspectiva de Gregory Sholette, a imagem do artista enquanto trabalhador ideal no neoliberalismo não se deve tanto ao “seu pensamento imaginativo fora da caixa ou a sua incansável flexibilidade”, mas antes ao “modo como o mundo da arte enquanto economia agregada gere com sucesso a sua própria força de trabalho excessivamente excedentária, extraíndo valor de uma maioria redundante de artistas ‘falhados’ que, por sua vez, aparentemente consentem esta disposição disciplinar” (SHOLETTE, 2011, p. 134). Nesse sentido, a designada economia criativa, ao invés de se pautar por um qualquer projeto emancipatório, é profundamente funcional ao sistema hegemônico.

Neste sentido, a análise do trabalho artístico constitui de fato um caso denso para pensar o sentido das mudanças em curso no mundo do trabalho no Brasil e em Portugal. Esta percepção é sentida pelos próprios trabalhadores-artistas, tal como sugere a afirmação abaixo de um encenador português:

Há um conjunto de profissões que se têm precarizado e nós há muitos anos que vivemos nesta precariedade, os atores e a nossa classe artística. Mas vemos, com grande infelicidade, que não só as nossas reivindicações não são satisfeitas, como vemos amigos, familiares, de outras profissões a irem por um caminho também de precarização... (Gonçalo Amorim, encenador do Teatro Experimental do Porto, sobre a peça Não dá trabalho nenhum⁷⁴)

Neste contexto, é também pertinente o conjunto de paralelismos que Veloso (2010) estabelece entre trabalho manual (operário) e trabalho intelectual e artístico, a partir da sua pesquisa junto de operários de um grupo empresarial português no setor da eletromecânica, que contribuem para desconstruir a demarcação entre trabalho artístico e não artístico. Em ambos os casos está presente um sentido de vocação, a centralidade do trabalho na vida dos indivíduos, a ideia de obra como resultado materializado do trabalho, a especificidade dos saberes exigidos, o processo de divisão do trabalho, as vivências de precarização. Simultaneamente, podemos falar de um processo de proletarianização do artista e do intelectual, definida como um aumento no número de trabalhadores sem controle sobre os meios de

⁷³ Kovács distingue *autonomia real* que “remete para a criação e para a improvisação” de *autonomia outorgada* que “remete para a prescrição: ‘os trabalhadores devem ser autónomos’ de maneira a inserir o inesperado na regra” (KOVÁCS, 2006, p. 52). Nesse sentido, os processos de desprofissionalização e precarização estão associados, precisamente, à perda de autonomia real dos profissionais.

⁷⁴ Entrevista concedida para o programa Estado da Arte (RTP, 20 de Novembro de 2014). Disponível em: <<http://www.rtp.pt/play/p872/e173155/estado-da-arte>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

produção, e que dependem da venda da sua força de trabalho para sobreviver (TILLY, 1979), no sentido da nossa concepção de trabalhador-artista. Como lembram Benjamin (1987b) ou Tilly (1979), o proletariado não é composto exclusivamente pelos trabalhadores que executam tarefas estandardizadas nas fábricas e usinas; a sua origem radica no processo anterior de concentração de terra e capital, transformando a agricultura e pequena manufatura muito antes da industrialização. Grande parte dos artistas partilha com operários ou trabalhadores agrícolas essa situação de quem não tem controle sobre os meios de produção e depende da mercantilização de seu trabalho para sobreviver. Contudo, e essa é uma crítica levantada às teses de Marx sobre o futuro do capitalismo, o fato do desenvolvimento capitalista incorporar a proletarização de uma crescente fração da força de trabalho, isso não tem resultado na homogeneização de classe, mas antes na crescente complexidade das estruturas de classe (WRIGHT, 2010, p. 103).

No que se refere aos dados estatísticos disponíveis sobre as atividades culturais e artísticas no Brasil e em Portugal, uma primeira nota que devemos salientar é que estes, além de escassos e com uma periodicidade muito irregular, possuem um nível de agregação de categorias que na maior parte das vezes resulta numa certa homogeneização, frequentemente colocando numa mesma categoria profissionais tradicionalmente ligadas às artes (teatro, música, filme, edição de livros, fotografia, etc.) e profissionais da economia criativa (como designers, técnicos audiovisuais, etc.), inviabilizando uma análise mais detalhada e rigorosa do trabalho artístico. A partir destes dados agregados, podemos observar que a tendência de crescimento do setor cultural e artístico verificada nas décadas de 1990 e 2000, parece ter entrado em declínio, tanto em Portugal como no Brasil.

Em Portugal, até 2010, ano imediatamente anterior à intervenção da Troika no país, verificava-se uma tendência de crescimento do setor cultural e artístico, tanto em termos de emprego como de produção; a partir dessa data observa-se uma tendência de decréscimo. De acordo com a recém-criada Conta Satélite da Cultura (INE, 2015) que avaliou o peso da cultura na economia portuguesa no triénio 2010/2012, em 2010, a atividade cultural representava 2,0% emprego total no país e 1,8% da produção nacional (VAB total), passando para 1,9% do emprego total e 1,7% da produção nacional em 2012. No mesmo período houve uma redução de 1,7% na remuneração média do setor, dados que são expressivos dos efeitos da contração da economia portuguesa sobre o setor cultural e artístico.

No Brasil, os dados mais recentes disponíveis estão compilados numa publicação do IBGE (2013), referente aos anos 2007-2010, que agrega sob a categoria “pessoas ocupadas no setor cultural” atividades muito díspares, como gráficas, marketing e publicidade, design,

produção de CD e DVD, artesanato, inviabilizando por isso a tarefa de revelar o trabalho artístico. Considerando esses dados agregados, o setor cultural representava, em 2012, 3,9% da população ocupada, o que representa um decréscimo face aos 4,6% de 2007, ao mesmo tempo que se verificou uma queda na participação da receita líquida das atividades culturais em relação à receita líquida da totalidade das atividades, de 8,9%, em 2007, para 8,3%, em 2010 (IBGE, 2013). Considerando as grandes regiões do país (gráfico 2.1), em todas se verifica o declínio da população ocupada no setor cultural, sendo o Sudeste que apresenta a maior proporção de ocupados nas atividades relacionadas à cultura (5,5% em 2007 e 4,5% em 2012), enquanto São Paulo foi o estado em que essa proporção é maior (5,1% em 2012).

Gráfico 2.1 – Brasil: Pessoas ocupadas no setor cultural, segundo as Grandes Regiões – 2007/2012 (percentagem)

Fonte: IBGE, 2013.

O relatório do IBGE avança uma pista relativamente à redução da população ocupada no setor cultural: considerando “a redução da taxa de desocupação da mão de obra na economia brasileira no período de 2007 para 2012 (de 8,1% em 2007 para 6,1% em 2012 de acordo com a PNAD) e a maior formalização do mercado de trabalho no período, podem ter ocorrido migrações dos trabalhadores entre ocupações, ou seja, trabalhadores que antes ocupavam posições em atividades culturais podem ter migrado para outras atividades produtivas” (IBGE, 2013, p. 103), como forma de escapar às características precárias do trabalho na cultura. Portanto, constata-se que o movimento de formalização do mercado de trabalho tem um impacto diferenciado ao nível do trabalho artístico, o que nos exige um novo olhar sobre os dados estatísticos disponíveis, indagando o que eles escondem, tal como alerta Menger:

O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informação e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística. Uma das consequências de tais descontinuidades é o pôr em causa o valor dos dados estatísticos sobre o número de artistas tal como os produzem os inquéritos de recenseamento e os estudos sobre o emprego ou tal como os reúnem os representantes das profissões e os sindicatos dos setores e *métiers* considerados. (MENDER, 2005, p. 18)

Os dados estatísticos referem-se ao que o sujeito declara como ocupação principal, logo, em decorrência da elevada pluriatividade e intermitência observadas no setor, muitas vezes não se trata de uma simples migração para uma atividade formalizada mas de um acumular de atividades, como estratégia para o trabalhador se manter no trabalho artístico. Vários autores (por exemplo, Menger, 2005 em França; Bain, 2005 no Canadá; Segnini, 2007 no Brasil) chamam a atenção precisamente para o fato do trabalho artístico, embora subjetivamente muito importante, ser recorrentemente secundário do ponto de vista ocupacional, sobretudo em termos de provimento da renda, indicando que grande parte dos artistas retira a maior parte de sua renda de outra atividade. Assim, quando o trabalhador responde ao censo informa sobre a outra atividade (por exemplo, é ator mas trabalha formalmente como bibliotecário ou professor).

Esta situação de pluriatividade também é muito recorrente no caso português, tal como revela o seguinte retrato de um artigo de jornal sobre a precariedade do trabalho no setor artístico:

Joana Barata e Bruno Ribeiro são músicos - ela com uma especialização em piano, ele em composição e viola. Perceberam há algum tempo que viverem só como músicos não era viável. Hoje podem dizer que venceram uma das barreiras da profissão: “Já não é trabalho intermitente, mas ainda é precário”, diz Bruno Ribeiro, 29 anos. São as aulas que ambos dão que lhes permitem assumir este estatuto – uma “atividade paralela” que muitos profissionais da cultura adotam. Vivem ano a ano, tal como o tempo de vida dos contratos, e são pagos a recibos verdes. Mas encontraram no ensino a almofada que lhes permite continuar a serem músicos – é que os espetáculos são descontinuados e o investimento (compra e manutenção de instrumentos) é enorme. (PINTO, 2012)

Por outro lado, a evolução do número de pessoas empregadas ou ocupadas no setor

artístico está intimamente ligada às fontes de financiamento, públicos ou privados, disponíveis a cada momento. No Brasil e em Portugal, como em grande parte dos países ocidentais, o Estado tem sido a principal agência de financiamento das atividades artísticas, seja diretamente, seja através de programas de incentivo ao investimento privado em cultura (mecenato), por via de renúncia fiscal, caso da Lei Rouanet no Brasil (Lei Federal de Incentivo à Cultura, 8.813/91) e do decreto relativo ao Mecenato Cultural em Portugal (Decreto-Lei nº 108/2008, de 26 de Junho).

Em Portugal, os orçamentos da cultura vêm diminuindo drasticamente desde o valor máximo atingido em 2001-2002 (gráfico 2.2.). Esta situação é agravada a partir de 2011, com aprovação do orçamento de Estado para 2012 no âmbito do programa de reajustamento estrutural para o pagamento da dívida pública portuguesa, com a extinção do Ministério da Cultura que passa a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) integrada na Presidência do Conselho de Ministros, período em que o orçamento da cultura atinge o valor mínimo de 0,1%, gerando cortes, adiamento e cancelamento de apoios, festivais, espetáculos.

Gráfico 2.2 – Evolução do Orçamento inicial do Estado Português afeto à Cultura, por ano (1995-2011)
(milhões de euros e percentagem)

Fonte: NEVES, SANTOS E LIMA (2012), com base em MC/SG (1995-1996 e 2002); SEC/GEPAC (2011); MF/DGO, Relatório do Orçamento do Estado (restantes anos).

Notas: Nos anos de 2001 e 2002 excluem-se os valores relativos ao setor da Comunicação Social; a partir de 2009 não está incluído o financiamento para as E.P.E. entretanto criadas (OPART, E.P.E., TNSJ, E.P.E. e TNDM II, E.P.E.), feito através do Ministério das Finanças; os dados de 2002 e de 2004 foram corrigidos.

* SEC a partir de julho de 2011.

Legenda: As barras com as margens escuras correspondem a anos eleitorais (1995, 1999, 2002, 2005, 2009 e 2011).

Desde 2011, um grupo alargado de agentes culturais lança o *Manifesto em Defesa da Cultura* que reivindica 1% do orçamento do Estado para a cultura, atendendo que o valor referência da UNESCO é de 2%. Contudo, mesmo com a formação de um novo Governo no final de 2015 e a restauração do Ministério da Cultura, o seu orçamento em 2016 permanece em 0,1% do Orçamento Geral do Estado Português.

O apoio direto às artes promovido pelo Estado português é efetivado através de uma única entidade, a Direção-Geral das Artes (DGArtes)⁷⁵, que abre concursos para atribuição de apoios destinados à criação, produção e divulgação artística, com duração quadrienal, bienal, anual ou pontual. Os apoios pontuais, por exemplo, perpetuam precisamente a lógica de trabalho por projetos/ peças/ espetáculos, e não uma lógica de sustento. Além desses apoios, os municípios desempenham um papel fundamental ao fazerem um investimento na cultura que é mais do dobro daquele feito pelo Estado central⁷⁶, ainda assim insuficiente face às demandas da democratização cultural (MATOSO, 2016a).

No que se refere ao investimento privado no setor, o regime jurídico do mecenato (Decreto-Lei n.º 108/2008, de 26 de Junho) e o Estatuto dos Benefícios Fiscais permitem às empresas deduzir aos seus impostos a totalidade dos donativos concedidos a projetos e instituições culturais, até um montante equivalente a 0,8% do seu volume de negócios, o que não tem sido atrativo suficiente para dinamizar o mecenato cultural no país que, ademais, se concentra preponderantemente nas organizações da cultura de maior dimensão (como a Fundação Serralves ou a Casa da Música no caso da cidade do Porto).

Já no caso brasileiro, existe uma grande diversidade de fontes de financiamento público ao nível das diferentes esferas federal, regional e municipal, para além do mecenato empresarial por via da Lei Rouanet. Ao contrário de Portugal, no Brasil, entre 2000 e 2013 (período de abarca o governo Lula e a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura), houve no geral uma tendência de crescimento do financiamento público à cultura, em termos percentuais do gasto público total. Segundo dados do Tesouro Nacional coletados por Santi (2015), enquanto o gasto público total cresceu 126%, a despesa na designada “função cultura” aumentou 268%⁷⁷ nesse período (gráfico 2.3), ainda que o autor alerte para a necessidade de cautela na leitura dos dados pelo fato das despesas relativas à cultura, realizadas pelos governos estaduais e municipais, assumirem classificações oscilantes entre

⁷⁵ Existe ainda uma entidade específica para a área do cinema e audiovisual, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

⁷⁶ Em 2014, as despesas das Câmaras Municipais em atividades culturais e criativas ascenderam a 353,4 milhões de euros, segundo dados do INE, enquanto o Orçamento de Estado para a Cultura foi de 174 milhões de euros.

⁷⁷ Descontada a inflação, medida pelo IPCA em 71% (dez. 2003 a dez. 2013), os aumentos reais foram de 55% para o gasto público total e 197% para a despesa em cultura.

“cultura”, “turismo”, “comunicação” ou mesmo “educação”, apontando para a necessidade de investigações mais detalhadas. O mesmo autor observa que desde 2014 ocorre uma reversão nessa tendência de crescimento dos orçamentos de cultura⁷⁸.

Gráfico 2.3 – Crescimento percentual do gasto público em cultura, por esfera de governo, comparado ao crescimento da despesa total (2003-2013)

Fonte: SANTI (2015), com base em MinFaz/STN, *Consolidação das Contas Públicas*.

Na estrutura do Estado brasileiro, a União concentra a maior fatia do gasto público em cultura⁷⁹, mas são os municípios (tal como em Portugal) que mais destinam recursos à cultura, em termos percentuais, seguidos dos estados (gráfico 2.4).

⁷⁸ Ver: <<http://culturadesenvolvementopoa.blogspot.com.br/2015/09/e-crise-chegou-cultura.html>> Acesso em: 30 mai. 2016.

⁷⁹ Procuramos aferir o que é contemplado nesta rubrica e pudemos observar que, ao nível da União, ela contempla duas subfunções típicas da Função Cultura – “Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico” (Funcionamento de museus da união; Preservação do patrimônio cultural das cidades históricas; Preservação do patrimônio cultural; Identificação e reconhecimento de bens como patrimônio cultural brasileiro; Fortalecimento institucional e articulação para a política nacional de patrimônio cultural) e “Difusão Cultural” (Fomento e promoção a projetos em arte e cultura; Fortalecimento de espaços e pontos de cultura e desenvolvimento e estímulo a redes e circuitos culturais; Funcionamento de bibliotecas da união; Funcionamento de espaços culturais da união; Intercâmbio de atividades e eventos de arte e cultura; Desenvolvimento de atividades e implementação de projetos da cinemateca brasileira) – e “Outras subfunções, que não as duas típicas” (Administração Geral; Produção Comercial; e Lazer).

Gráfico 2.4 – Evolução do percentual afeto à Cultura no Orçamento do Estado Brasileiro^a (2000-2013): Setor público e por esfera de governo

Fonte: SANTI (2015), com base em MinFaz/STN, *Consolidação das Contas Públicas*.

^a Os dados da função Cultura para a União estão disponíveis a partir de 2000; para estados e municípios, a partir de 2002.

De acordo estes dados, embora o percentual orçamentário dedicado à cultura pela União tenha aumentado de forma sustentada (ultrapassando pela primeira vez a marca de 0,1% em 2012), a média federal para o período 2003-2013 foi de apenas 0,07%, enquanto a média dos municípios foi de 1,04% e a média dos estados ficou em 0,43%. Contudo, os valores aferidos pela Auditoria Cidadã da Dívida⁸⁰ indicam que os gastos com cultura no Orçamento Geral da União executado foram inferiores aos divulgados (0,06% em 2009, 0,05% em 2012 e 2013 e 0,04% em 2014). Em qualquer dos casos, estamos muito longe do valor de referencia de 2% estabelecido pela UNESCO.

No Brasil, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei 8.813/91), conhecida como Lei Rouanet, que vem sendo alvo de sucessivas regulamentações, permite a dedução no imposto de renda de até 100% dos gastos de entidades privadas em cultura (até o limite 4% do imposto devido). Na prática isso significa que o Estado renuncia ao recebimento de parte do imposto que lhe é devido e o setor privado transfere esses recursos “públicos” para atividades culturais, definindo os modos de investimento e os projetos que vão ser apoiados, que são

⁸⁰ Disponível em: <www.auditoriacidada.org.br>. Acesso em: 23 set. 2014.

aqueles que oferecem maior retorno de marketing ou que estão ancorados em relações de nepotismo com os diretores das empresas⁸¹. Por outro lado, a aplicação da Lei Rouanet tem gerado fortes desequilíbrios regionais, uma vez que, de acordo com os dados disponibilizados pelo próprio MinC, a maioria dos recursos fica concentrada na região Sudeste, que em 2011 reteve 68,1% dos projetos aprovados, correspondendo 76,7% do valor total atribuído, enquanto, no extremo oposto, a região Norte captou menos de 1% dos recursos⁸². Ademais, 3% dos proponentes captam cerca de 50% dos recursos⁸³, para além das elevadas porcentagens retidas por agentes intermediários na captação de recursos da Lei Rouanet⁸⁴. A perversidade deste dispositivo de renúncia fiscal é ainda mais exacerbado no caso da Lei do Audiovisual (Lei Federal 8.685/93) uma vez que esta permite não apenas deduzir integralmente os investimentos feitos, como participar dos eventuais lucros desse investimento, ou seja, um imposto que é devido ao Estado converte-se em lucro. Nesse contexto, em 2015, o novo Ministro da Cultura, Juca Ferreira, reconhecendo que a Lei Rouanet é “concentradora e prejudicial”, colocou à discussão um novo marco regulatório em que o privado entraria com parte do dinheiro investido, ao mesmo tempo que incorporaria mecanismos de regionalização dos recursos (projeto Pro Cultura)⁸⁵.

Se o livre acesso de todos à criação e fruição cultural e artística é um direito constitucional (cf. art. 215º da Constituição da República Federativa do Brasil e art. 73º da Constituição da República Portuguesa), as prioridades dos ministérios ou secretarias da cultura, em Portugal e no Brasil, distorcem em grande medida este direito ao priorizarem cada vez mais a chamada economia criativa, incidindo sobre aquilo que é vendável ou que contribui para o marketing institucional⁸⁶. Neste contexto, a intervenção através de políticas de mecenato, isenções fiscais e privatizações contribui igualmente para essas distorções.

⁸¹ É neste contexto que foram financiadas: fundações como a José Sarney; a construção e manutenção de centros culturais de instituições bancárias, como o Centro Cultural Banco do Brasil e o Itaú Cultural, em São Paulo; projetos de artistas do star-system como digressões de Cláudia Leite e Luan Santana ou o blog milionário de Maria Bethânia; e espetáculos de grandes multinacionais da indústria do espetáculo como o canadense *Cirque de Soleil*.

⁸² Disponível em: <www.cultura.gov.br/documents/10883/13170/Mecanismo-de-Incentivo-Fiscal-do-PRONAC.pdf/72996b45-97c4-443e-8268-38d1ee7cd199>. Acesso em: 23 mai. 2014.

⁸³ Disponível em: <www.cultura.gov.br/3cnc-na-midia/-/asset_publisher/lwbHQQZh52O4/content/procultura-preve-melhor-distribuicao-dos-recursos/10907>. Acesso em: 23 mai. 2014.

⁸⁴ Alguns relatos falam em 10% do valor de um projeto, outros em 20% e outros chegam aos 40%.

⁸⁵ Entrevista concedida ao Estadão a 29 de Janeiro de 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ministro-da-cultura-a-lei-rouanet-e-prejudicial>>. Acesso em: 30 jan. 2015. Entretanto, a proposta do Ministro não avançou em decorrência do processo de *impeachment* que, em 2016, levou à suspensão do Governo de Dilma Rousseff.

⁸⁶ Veja-se os programas das pastas da Cultura dos governos brasileiro e português. No Brasil, o Ministério da Cultura cria em 2011 uma Secretaria da Economia Criativa considerada um eixo estratégico para o desenvolvimento do país. Em Portugal a Secretaria de Estado da Cultura, empossada em 2012, define como objetivo central “Libertar o potencial das indústrias criativas”, enquanto um relatório da mesma Secretaria indica que “todas as indústrias serão culturais e criativas ou simplesmente não persistirão” (MATEUS, 2013, p. 11). Para uma análise crítica da política da economia criativa ver o número especial dos Cadernos do PPG-AU/FAUFBA - Ano 10, número 1, (2011).

O Estado, português e brasileiro, tem tido igualmente um papel na desconstrução de direitos sociais vinculados ao trabalho e na construção de formas precárias de trabalho, por meio da terceirização da gestão pública através da transferência de equipamentos culturais públicos para o setor privado (caso, por exemplo, do Theatro Municipal em São Paulo, com a criação de uma Fundação, conforme analisa Segnini 2011; do Teatro Municipal Rivoli no Porto, Portugal, entre os anos 2007 e 2013; e da gestão privada e mesmo venda de monumentos e uma enorme diversidade de patrimônio histórico e cultural). A descentralização de responsabilidades no domínio artístico, com a transferência de atribuições estatais e recursos públicos para o setor privado, é elucidativa do projeto ideológico neoliberal visando a contração do Estado e a gerência da arte pelas grandes corporações e pela lógica do mercado:

Ainda que as concessões se façam por contrato administrativo, portanto regidas pelo direito público, e ainda que o poder público conserve a plena disponibilidade sobre o serviço, exerça a fiscalização e fixe a tarifa ou outra forma de remuneração, a execução do serviço estará entregue a uma empresa privada que atuará nos moldes das empresas privadas, livre de procedimentos como concursos públicos, licitação, controle pelo Tribunal de Contas, e outros formalismos que costumam ser apontados como formas de emperrar a atuação da Administração Pública direta e indireta. (DI PIETRO, 2009, apud SEGNINI, 2011, p. 77)

Analisando as especificidades do trabalho artístico em Portugal e no Brasil, uma característica que se destaca e que vai ao encontro dos trabalhos internacionais sobre este setor é a existência, no seio da população ativa, de taxas de trabalho autônomo mais elevadas entre os artistas.

No Brasil, a participação dos trabalhadores por conta própria é substancialmente maior nas atividades relacionadas à cultura (31,9% em 2012) do que no total das atividades produtivas (20,7% em 2012) (tabela 2.1)⁸⁷.

⁸⁷ Os dados aqui apresentados para o Brasil têm por fonte a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), a qual é realizada anualmente por meio de uma amostra probabilística de domicílios. A delimitação das atividades culturais adotada na PNAD utiliza a Classificação Nacional de Atividades Econômicas Domiciliar (CNAE-Domiciliar) para classificar as atividades principais do empreendimento e a Classificação Brasileira de Ocupações Domiciliar (CBO-Domiciliar) para classificar as ocupações.

Tabela 2.1 – Brasil: População ocupada, total e no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas, *percentagem*) (2007 e 2012)

	Total				Setor Cultural			
	2007		2012		2007		2012	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Empregador	3 368	3,8	3 564	3,8	180	4,3	155	4,3
Trabalhador por conta própria	19 064	21,2	19 561	20,7	1 380	33,0	1 164	31,9
Trabalhador não remunerado	5 355	6,9	2 872	3,0	127	3,0	61	1,7
Empregado (total)	51 431	57,2	58 525	61,8	2 490	59,6	2 270	62,2
Com carteira de trabalho assinada	29 735	33,1	37 202	39,3	1 436	34,4	1 451	39,8
Militares e estatutários	6 131	6,8	6 976	7,4	121	2,9	88	2,4
Sem carteira de trabalho assinada	15 565	17,3	14 347	15,2	934	22,4	731	20,0
Outra situação	10 710	11,9	10 190	10,8	.	.	.	.
Total	89 928	100,00	94 713	100,00	4 177	100,00	3 650	100,00

Fonte: Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2013).

Não obstante, a tendência de aumento do trabalho formal (percentagem de trabalhadores com carteira assinada) verificada na economia brasileira, é acompanhada no setor cultural, em termos relativos, passando de 34,4% do total de ocupados na cultura em 2007 para 39,8% em 2012, ao mesmo tempo que se verifica uma ligeira diminuição dos trabalhadores sem carteira assinada. Contudo, se olharmos em detalhe a evolução ao longo destes seis anos (gráfico 2.5), é possível relativizar estas observações, na medida em que a tendência de aumento do trabalho formal (empregados com carteira de trabalho assinada) é quebrada a partir do auge atingido em 2009, enquanto inversamente se verifica uma quebra na tendência de descida do trabalho informal (sem carteira assinada). A partir de 2012 não foram divulgados mais dados pelo que não pudemos acompanhar a evolução desta nova tendência.

Gráfico 2.5 – Brasil: Evolução da População ocupada no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas) (entre 2007 e 2012)

Fonte: Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2013) (elaboração própria).

No caso português⁸⁸, verificamos que o número de empregados no setor cultural reduz em quase 50% entre 2001 e 2011, enquanto as situações de empregador, de trabalhador por conta própria e “outras situações” aumentam de forma muito acentuada (tabela 2.2). Também aqui a participação dos trabalhadores por conta própria é substancialmente maior nas atividades relacionadas à cultura (25,6% em 2011) do que no total das atividades produtivas (6,6% em 2011).

Tabela 2.2 – Portugal: População ocupada, total e no setor cultural, segundo a posição na ocupação (1000 pessoas, *percentagem*) (2001 e 2011)

	Total				Setor Cultural			
	2001		2011		2001		2011	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Empregador	478 804	10,29	459 123	10,53	1 819	12,32	3 102	25,36
Trabalhador por Conta própria	294 103	6,32	286 090	6,56	1 768	11,97	3 134	25,62
Trabalhador (familiar) não remunerado	35 939	0,77	24 130	0,55	24	0,16	-	
Empregado	3 793 992	81,57	3 540 336	81,18	10 797	73,13	5 126	41,90
Membro ativo de Cooperativa de produção	3 216	0,07	2 157	0,05	36	0,24	-	
Outra situação	44 893	0,97	49 351	1,13	321	2,17	871	7,12
Total	4 650 947	100,00	4 361 187	100,00	14 765	100,00	12 233	100,00

Fonte: INE, Censos 2001 e 2011.

Não podemos deixar de nos questionar sobre o significado da proporção de “empregadores/ patrões” no setor cultural que mais do que duplica entre 2001 e 2011, tornando-se muito mais elevada entre os artistas do que no total da população ativa. Esta posição na ocupação é definida nos Censos como “pessoa que exerce uma atividade independente, com ou sem associados, obtendo uma remuneração que está diretamente dependente dos lucros (realizados ou potenciais) provenientes de bens ou serviços produzidos e que, a esse título, emprega habitualmente um ou vários trabalhadores por conta de outrem para trabalharem na sua empresa”. Deste modo, consideramos que os dados obscurecem a situação de “trabalhador por conta própria como empregador”, em que basta empregar um trabalhador para já ser considerado empregador, não estando contudo isento dos processos de precarização associados aos microempreendedorismos (ver SOEIRO E CAMPOS, 2016).

Mais recentemente, os resultados obtidos no questionário desenvolvido pelo CENA –

⁸⁸ Os dados aqui apresentados para Portugal têm por fonte os Censos que se realizam decenalmente e utilizam uma metodologia de recolha exaustiva de dados, tentando abarcar toda a população. A delimitação das atividades culturais adotada nos Censos utiliza a Classificação Portuguesa das Profissões, subgrupo “Artistas criativos e das artes do espetáculo”, que inclui: Artistas de artes visuais (plásticas); Compositores, músicos e cantores; Bailarinos e coreógrafos; Realizadores, encenadores, produtores e diretores relacionados, de cinema, teatro, televisão e rádio; Locutor e apresentador, de rádio, de televisão e de outros meios de comunicação; Outros artistas e intérpretes criativos das artes do espetáculo.

Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual – junto dos profissionais do setor, reforçaram o peso da precariedade laboral, com 50% dos inquiridos em situação de recibos verdes e 16% enquadrados num regime de trabalho não declarado ou outras formas de subemprego, ao que acresce os frequentes períodos de desemprego ao longo do percurso profissional (CENA, 2016). O mesmo questionário indica que a maioria dos profissionais tem formação específica na área artística em que exerce atividade (92%), ou mesmo formação académica específica (70,6%), o que desde logo põe em causa a representação de autodidatismo e talento natural associada a este setor. Indica ainda a prevalência de um vasto número de trabalhadores (cerca de 60%) que retiram uma renda mensal (proveniente de salários e/ou cachês) abaixo do Salário Mínimo Nacional.

Deve-se notar ainda que, no contexto da União Europeia, Portugal era, em 2009, o país com maior percentagem de trabalho temporário entre de pessoas empregadas no setor cultural (gráfico 2.6).

Gráfico 2.6 – Percentagem de pessoas empregadas no setor cultural com trabalho temporário, 2009: Portugal no contexto europeu (percentagem)

Fonte: Eurostat (2011)

¹ Os setores culturais compreendem os seguintes códigos na Classificação Estatística das Atividades Econômicas na União Europeia (NACE Rev. 2): 58 – Atividades de Publicação; 59 – Produção de cinema, vídeo, televisão, gravadoras e produtoras musicais; 60 – Atividades de programação e radiodifusão; 90 – Artes criativas e atividades de entretenimento; 91 – Bibliotecas, arquivos, museus e outras atividades culturais.

Alguns retratos permitem-nos elucidar um pouco melhor a forma como a precariedade laboral é experienciada no caso português. Em 2014, uma notícia publicada no Jornal Público declarava “Ser artista é ser precário, intermitente e até ‘fora da lei’” (BARCELLOS, 2014), apontando para questões como: os cortes contínuos no orçamento público dedicado à cultura; a redução dos salários verificada nos últimos anos (frequentemente abaixo do salário mínimo nacional, mesmo trabalhando simultaneamente em vários projetos); o fato dos recibos verdes serem a regra no setor e os contratos de trabalho uma raridade; os encargos sociais pagos pelos próprios artistas, frequentemente insustentáveis no seu orçamento; e ainda a questão dos falsos recibos verdes em situações em que deveriam existir vínculos contratuais. Vejamos o caso de um ator de 30 anos da cidade do Porto que precisa recorrer à pluriatividade para conseguir assegurar um salário de cerca de 500 euros mensais:

Atualmente, através de várias atividades, entre formações, teatro infantil e projetos pessoais, Bruno tem um salário médio de 500 euros por mês, dos quais são retirados 120 euros para a Segurança Social. “Não consigo ter um ordenado decente, apesar de tudo aquilo que faço, não consigo tirar um ordenado como o de um trabalhador licenciado”, diz, afirmando que a sua profissão é cada vez menos valorizada no país. Numa rotina em que é impossível pensar em planos a longo prazo, Bruno conhece bem os trâmites legais de um trabalhador independente. Tem de estar sempre atento aos escalões da Segurança Social (está no primeiro com redução) e já não é a primeira vez que pede a um colega de trabalho para lhe passar um recibo, de forma a evitar ter mais rendimentos no fim do ano e, por consequência, pagar mais impostos ou subir de escalão.

A situação dos recibos verdes, que é o regime que enquadra os trabalhadores autônomos, é um dos pontos cruciais na precarização do trabalho em Portugal. Por um lado, há uma utilização abusiva deste regime por parte dos empregadores como forma de fuga à contração de vínculos contratuais (quando na realidade configuram situações de trabalho subordinado e não autônomo) e de transferir para o trabalhador unilateralmente as onerações com a segurança social – o que configura uma situação de “falsos recibos verdes”. Por outro lado, mesmo em situações em que o regime é devidamente aplicável, a partir do momento em que adere aos recibos verdes, o trabalhador passa a ter a exigência de fazer contribuições mensais fixas à segurança social, com base em escalões, desligados dos rendimentos reais uma vez que o sistema prevê rendas mensais e não contempla a intermitência laboral, pelo que frequentemente o trabalhador tem dificuldade em assegurar o pagamento das respetivas contribuições, mesmo situando-se no escalão mais baixo como acontece com grande parte dos

artistas⁸⁹. Nesse sentido, são recorrentes as estratégias dos trabalhadores para contornar esse fardo na sua renda já tão exígua, como ilustra o retrato seguinte de uma bailarina, de 32 anos, que mostra como a precariedade facilmente se torna em informalidade e ilegalidade:

Susana mede com cuidado as palavras para falar da sua situação profissional e até recorre a um tom de voz mais baixo. Ilegal é a palavra certa, mas Susana, nome fictício desta bailarina que quis manter o anonimato, não gosta de usá-la. “Ilegal é muito forte, pareço um emigrante que está a trabalhar sem direitos”, diz. Ilegal porque desde que a Segurança Social mudou a base de incidência para um valor fixo, começou a ser insustentável pagar todos os meses. Hoje em dia, os “300 e tal euros” que recebe das aulas de dança que dá em escolas particulares na área metropolitana do Porto não são declarados ao Estado. Susana encerrou atividade nas Finanças há cerca de um ano. “Tornou-se insustentável porque eu não tenho como pagar todos os meses 156 euros de segurança social”, afirma a bailarina. (...) Quando não são contratos temporários, Susana tem de passar um ato isolado⁹⁰ – um único recibo por aquele serviço – ou então pede a um colega para lhe passar um recibo verde, pagando-lhe depois os impostos. Todos estes esquemas “são muito frequentes” nas áreas da dança e das artes do espetáculo, reconhece a bailarina. “Trabalhar sem declarar é uma prática corrente na minha área, até mesmo em certas entidades patronais que assim não pagam a Segurança Social. Depois é uma bola de neve”, lamenta.

Deste modo, frequentemente os trabalhadores vivem em situação de ausência de proteção social e trabalhista. Em resultado deste acumular de situações, um jovem ator de 24 anos afirmava: “*Ser ator é uma ‘profissão de manutenção’. ‘Nunca dá para juntar; dá para viver – e mal’*” (PINTO, 2012).

A observação indica que, para enfrentar a sua condição geral de precariedade, os artistas fazem um forte investimento em formação e especialização permanente e, por outro lado, desenvolvem uma forte adaptabilidade à flutuação das condições econômicas, designadamente através da pluriatividade.

O recurso a outros empregos remunerados de forma a sustentar a carreira artística tem como consequência horários de trabalho estendidos e uma menor disponibilidade de tempo para se dedicar ao trabalho artístico, o que frequentemente se repercute nas opções artísticas,

⁸⁹ No início de 2016, o Orçamento de Estado do novo governo liderado pelo Partido Socialista (PS) em acordo parlamentar com o Bloco de Esquerda (BE), Partido Comunista Português (PCP) e Partido Ecologista "Os Verdes" (PEV), incluiu propostas de alteração do regime de contribuições para quem trabalha a recibos verdes no sentido de que as contribuições passassem a ser feitas com base na renda efetivamente auferida em cada momento.

⁹⁰ Modalidade fiscal destinada a quem presta um serviço esporádico ou pontual, que permite ao trabalhador não ter que abrir atividade na Fazenda podendo emitir um único recibo anualmente pelos serviços prestados. O que se verifica é que muitos trabalhadores, com a conivência das entidades patronais, para não terem a obrigatoriedade de contribuição mensal à segurança social optam por passar um único ato isolado pelos vários serviços prestados a um mesmo contratante ao longo de um ano, que na realidade constituem uma atividade recorrente e não esporádica.

evitando grandes investimentos em termos de trabalho e de materiais empregados, podendo resultar numa certa “desqualificação do ofício artístico”:

Pense em pintura de cavalete, modelagem em argila ou fundição em bronze. Durante o início do século XX estas foram dominadas por métodos mais diretos de fazer arte, tais como colagem, fotografia, soldagem de aço e instalação. À medida que a vida (e a produção) acelera, métodos demorados são colocados à parte ou eliminados. Hoje, até mesmo estas técnicas relativamente instantâneas para a produção de arte requerem quantidades de tempo para além dos meios de muitos artistas. Para eles, o computador combinado com aplicações gráficas é o estúdio de arte dos nossos dias. Isto é especialmente verdadeiro em mercados imobiliários quentes como Nova York e é uma extensão lógica do que o falecido artista e historiador de arte Ian Burn descreve como uma “desqualificação” do ofício artístico. (...) O resultado não esperado da desqualificação é a fusão da arte alta e baixa e uma geração contemporânea que trabalha como prestadora de serviços artísticos em vez de produtores de objetos. (SHOLETTE, 2002, p. 4)

Deste modo, os dados referentes ao trabalho artístico em Portugal e no Brasil vão ao encontro das análises de Menger (2005), reforçando a ideia de hiperflexibilidade do setor, que impõe aos trabalhadores-artistas “alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego indemnizado, de desemprego não indemnizado, de procura de emprego, de gestão de redes de interconhecimentos, e de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística” (MENGER, 2005, p. 103), ao que acresce períodos de estágio mal remunerados, contratos subvencionados, subemprego, trabalho informal e os empreendedorismos crescentemente incentivados no discurso hegemônico. Nestas situações, frequentemente o trabalhador não auferir de direitos sociais mínimos (como licença médica, férias remuneradas, 13.º salário, licença de maternidade/ paternidade), sendo ele que assume os riscos inerentes à sua atividade e que custeia a sua previdência social, o que é facultado por modificações nos sistemas normativos nacionais que diluem o direito ao trabalho, caso dos recibos verdes em Portugal e o regime do contribuinte individual e do Microempreendedor Individual (MEI) no Brasil, em que o trabalhador passa a ter pessoa jurídica, equiparado a uma empresa, perdendo a proteção social pelo seu trabalho. Entre o trabalho autônomo e o empreendedorismo, situam-se não apenas iniciativas individuais, mas também coletivas, em grupo, em rede, em associações. Portanto, estamos perante um conjunto de elementos que contribuem para pensar também o coletivismo artístico.

Observamos uma dinâmica de oscilação entre o desejo de autonomia e precariedade, entre dependência financeira e resistência à mercantilização do trabalho e da produção,

dimensões que não constituem polos de um *continuum*, mas vetores em tensão que se desdobram na lógica da flexibilidade. A incerteza, instabilidade e risco, que hoje estão ligadas a qualquer tipo de trabalho, assumem particular destaque no caso do trabalho artístico, de tal forma que a literatura sobre o trabalho artístico aponta a incerteza como categoria de análise central para a compreensão desse objeto. A incerteza coloca-se não apenas do ponto de vista da continuidade/ intermitência do trabalho, mas também como sendo historicamente constitutiva do ato criador, cujo resultado é sempre incerto. Isto porque o trabalho artístico se afasta das atividades rotineiras e controláveis, que são pouco arriscadas porque previsíveis em seus resultados, e, por outro lado, o seu sucesso depende do próprio artista e daqueles que recebem a atividade (público, pares, críticos) (MENGER, 2005, p. 12).

Retomando Guy Standing (2011) e a sua definição de precariado com base na ausência de sete formas de garantias trabalhistas associadas ao proletariado industrial – (i) oportunidades adequadas de emprego e renda/ salário; (ii) garantia de vínculo empregatício; (iii) segurança no emprego e oportunidades de progressão; (iv) segurança no trabalho contra acidentes e doenças; (v) oportunidade de treinamento e formação; (vi) garantia de renda adequada e estável; (vii) garantia de representação e voz coletiva, através de sindicatos por exemplo – vimos como elas também estão, em grande parte, ausentes no trabalho artístico no Brasil e em Portugal, permitindo-nos definir um precariado artístico (BAIN E MCLEAN, 2013). Contudo, ao contrário de Standing, e na linha desenvolvida por Braga (2014), consideramos que este precariado é integrante da classe trabalhadora e, a despeito das relações problemáticas face ao movimento sindical tradicional, o precariado artístico tem desenvolvido diferentes formas de auto-organização coletiva e de articulação com os movimentos de trabalhadores precários, como veremos mais à frente. Nesse sentido, o precariado contém em si um duplo significado, sendo simultaneamente forma de exploração e potencial de emancipação:

A precariedade [*precariousness*] (em relação ao trabalho) refere-se a todas as formas de trabalho inseguro, contingente e flexível – do trabalho ilegalizado, esporádico e temporário, ao trabalho a domicílio, por peça e *freelancer*. Por sua vez, a precariedade [*precarity*] significa tanto a multiplicação de formas de vida precárias, instáveis, inseguras e, simultaneamente, novas formas de luta política e solidariedade que ultrapassam os modelos tradicionais do partido político ou do sindicato. (GILL E PRATT, 2008, p. 3; grifos nossos)

2.4. O produto do trabalho artístico: entre a mercadoria fetiche e a esfera pública

A cultura? Mas essa é a mercadoria ideal, que obriga a comprar todas as outras. Não é estranho que você queira oferecê-la a todos... (RAOUL VANEIGEM, I.S. 2002)

Ao abordarmos a arte sob o ponto de vista da sociologia do trabalho e das relações de produção, não podemos negligenciar as especificidades distintivas do produto estético resultante do trabalho do artista, que é simultaneamente mercadoria e estética/ visão do mundo. Moulier-Boutang (2004) debruça-se precisamente sobre os limites da sociologia na desmistificação da arte, analisando de forma crítica a obra de Pierre-Michel Menger e alertando que o sociólogo do trabalho, ao abordar o artista como qualquer outra categoria ocupacional, é repreendido por seu objeto. Não concordamos quando o autor afirma não existir uma continuidade entre a condição social do artista e o seu “trabalho” no sentido artístico, mas não podemos deixar de nos confrontar com a necessidade de olhar também para o produto do trabalho artístico, seguindo a proposta de Appadurai (1986) de “seguir as mercadorias”. Na produção artística, a oposição entre “comercial” e “não comercial” constitui precisamente um princípio estruturante dos julgamentos entre o que é e o que não é arte (BOURDIEU, 1992).

A matéria-prima básica de toda produção cultural e artística é a linguagem, elemento que só existe na interação social. Como lembra João Teixeira Lopes, com base na abordagem de Peter Berger e Thomas Luckmann, a linguagem é o “autêntico instrumento da cultura coletiva”, e é ela que “possibilita a permanente objetivação da expressividade humana, permitindo que todos os indícios e sintomas da intencionalidade do outro nos sejam acessíveis de forma ‘maciça e irresistível’” (LOPES, 2000, p. 64, grifo do autor). Se a linguagem é a matéria-prima da arte, o seu produto é um discurso que, independentemente da sua (i)materialidade própria, pode constituir também uma mercadoria, reproduzida pela relação capital-trabalho, tal como perspectivam as análises marxistas da cultura, segundo as quais a obra de arte e o processo de produção artístico está em interação dialética com o político, econômico e social.

A literatura pode ser um artefato, um produto da consciência social, uma visão do mundo; mas é também uma indústria. Os livros não são apenas estruturas significativas, são também mercadorias produzidas por editores e vendidas no mercado com lucro. O teatro não é apenas uma coleção de textos literários; é um negócio capitalista que emprega determinados homens

(autores, encenadores, atores, ajudantes de cena) para produzir uma mercadoria a ser consumida por um público para dar lucro... (EAGLETON, 1976, p. 77)

Retomando Appadurai (1986), não é trivial que a sociedade decida se a arte (ou qualquer outra “coisa”) pode ou não circular sob a forma de mercadoria. Trata-se de um processo que oscila entre a mercantilização e a desmercantilização, uma construção social, e, nesse sentido, precisa ser explicado, inserindo-se assim nos debates da (nova) sociologia econômica sobre os processos de mercantilização (GUIMARÃES, 2016). O trabalho artístico é movido por um valor estético e poético, mas, direta ou indiretamente, é também movido pelo sistema produtivo externo que lhe dá sustentação (por via do mercado, do mecenato, ou das políticas públicas) e, nesse sentido, é regido pelo valor de troca, mesmo que não seja orientado por essa lógica.

Assim, é possível observar, de acordo com a proposta do autor, a “situação de mercadoria” na vida social da obra artística, definida como “a situação em que a sua permutabilidade (passada, presente ou futura) por alguma outra coisa é a sua característica socialmente relevante” (APPADURAI, 1986, p. 13), ou a situação inversa em que a obra circula por reciprocidade (POLANYI, 2000) ou dádiva (MAUSS, 2008). Através desta abordagem, o caráter de mercadoria da obra artística pode ser desagregado em três aspetos: (1) a “fase mercadoria” da sua vida social, considerando que ela pode entrar e sair do estado de mercadoria; (2) a “candidatura de mercadoria”, que se refere aos requisitos conceituais (simbólicos, classificatórios, morais) que definem o seu regime de valor em qualquer contexto histórico e social particular; e (3) o “contexto de mercadoria” em que pode ser situada e que contribui para conectar a “candidatura de mercadoria” à “fase mercadoria”, o qual nas sociedades capitalistas atuais é altamente favorável a que a obra artística esteja na fase mercadoria. “O que cria a ligação entre troca e valor é *política*, interpretada de forma ampla” (APPADURAI, 1986, p. 3), o que remete para relações de poder e privilégio e para tensões entre interesses divergentes em cada regime de valor, em seu movimento permanente entre a privatização e a democratização, entre o luxo, o singular, o autêntico (ou fetiche) e o espetro dos comuns, numa interseção complexa entre fatores sociais, culturais e temporais.

Decorrente de um regime de valor da obra de arte que expressa os interesses das elites em oposição ao do cidadão comum, encontramos a política da arte inserida nos mercados de luxo que regulam a procura. Inversamente, em condições de reprodutibilidade técnica da obra de arte, a tendência será no sentido da sua democratização, tal como analisado por Walter Benjamin (1987a). A análise de Benjamin sobre a posição do autor e sua obra com as relações

de produção de seu tempo é, nesse sentido, notável, pois evidencia como a arte depende de certas técnicas, meios e relações de produção, como qualquer outra forma de produção.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1987a, p. 166)

Se a xilogravura, permitia já na Idade Média a reproduzibilidade, com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma nova fase, permitindo às artes gráficas “pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas” (BENJAMIN, 1987a, p. 167). E novos saltos se dão quando surge a fotografia e, posteriormente, a filmografia. A reprodução técnica retira da obra aquilo que só o seu original contém: seu “aqui e agora”, sua autenticidade e unicidade, em suma, a sua aura. “Com a reproduzibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1987a, p. 171). Não obstante, como lembra o filósofo alemão Robert Kurz, as evoluções da arte contemporânea mostram que “a essência da arte consiste justamente na reflexão estética de um ‘cosmos’ cultural em que o objeto artístico isolado, de forma peculiar, sempre reflete o todo” (KURZ, 1999) e essa essência ou aura não se dissipa na cópia, mas permanece representada nesta. Do ponto de vista da análise sociológica, cabe a cada “mundo da arte” definir o que é ou não arte, quem é ou não é artista no interior desse mundo: “é através da observação do modo como um mundo da arte estabelece essas distinções, e não tentando estabelecê-las nós próprios, que podemos compreender muito do que se passa nesse mundo” (BECKER, 2010a, p. 55).

Por ser portadora de uma visão de mundo, vamos observar durante o século XX a fusão de arte e cultura com entretenimento e propaganda, tornando-se no que Adorno e Horkheimer (2006 [1944]) denominaram criticamente de “indústria cultural”, em que a arte nasce para ser mercadoria e chegar ao mais vasto público possível. Contrariamente à ideia de democratização perspectivada por Walter Benjamin como consequência da reproduzibilidade da obra de arte, para Adorno e Horkheimer a indústria cultural transforma os indivíduos em consumidores de bens culturais padronizados, estereotipados, a partir de necessidades iguais, criadas, esquematizadas e disciplinadas por essa mesma indústria.

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria económica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não se poderia atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade. Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo... (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 105)

Deste modo, segundo os autores, a indústria cultural gera um consenso que desmobiliza as forças de classe e anula qualquer forma de resistência, propagando uma cultura de subserviência. Divertir significa “não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 119).

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (...) O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o carácter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um género de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um género de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio. (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 131)

Por outro lado, retomando Boltanski e Chiapello (2009), se um dos aspetos da crítica estética ao capitalismo, na primeira metade do século XX, era a perda da autenticidade em resultado de processos de padronização e massificação (da produção e concomitantemente dos seres humanos), a resposta do espírito do capitalismo será a sua neutralização pela mercantilização, através da criação de bens e serviços “autênticos” e “diferenciados”. Assim, hoje como nunca é recorrente o jargão no mundo do empreendedorismo “nós não vendemos um serviço; proporcionamos experiências”. Já no pós maio de 68, uma nova crítica, associada à concepção do mundo em rede, irá denunciar a figura da autenticidade como ilusão: “como elitismo burguês, reacionário e até ‘fascista’; como ilusão da presença, especialmente da

presença para si mesmo de um sujeito ‘autêntico’; como crença ingênua na existência de um ‘original’ cujas representações poderiam ser mais ou menos fiéis, portanto, mais ou menos autênticas no sentido em que se opõe verdade a mentira (a simulacro)” (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, p. 455).

Entretanto, a mercantilização da cultura e a fusão entre cultura e entretenimento foi de tal intensidade que Guy Debord (2005) conceitua a “sociedade do espetáculo” enquanto a colonização de todas as relações sociais pela indústria do espetáculo e entretenimento, ou o fetichismo da mercadoria levado ao seu expoente:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizar generalizado do ter em parecer, de que todo o “ter” efetivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última. (DEBORD, 2005, p. 13)

Para Debord, na sua evolução histórica, a cultura (definida como a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido na sociedade histórica, dividida em classes) não apenas se torna mercadoria, como se torna a “mercadoria vedeta” da sociedade do espetáculo⁹¹.

Reforçando esta perspectiva, a análise de Chin-tao Wu (2006) evidencia o processo crescente de privatização da arte e da cultura, com ampliação do poder do capital corporativo sobre o mundo das artes, abarcando mesmo movimentos mais vanguardistas e radicais, através de mecenatos e patrocínios que garantem status às empresas e reforçam a hegemonia cultural.

Apesar de todo este “contexto de mercadoria” em que se situa a obra artística, ao nível dos discursos e das políticas, vários aspectos apontam para a importância da democratização do setor cultural e artístico, sobretudo com o reconhecimento da cultura enquanto área de intervenção das políticas públicas e da importância das atividades culturais para o desenvolvimento dos territórios. Assim, em contraponto a uma perspectiva mercantil da obra de arte, encontramos duas perspectivas distintas mas que inevitavelmente se cruzam: por um

⁹¹ Assistimos assim a um movimento paradoxal: “Ao ganhar a sua independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é, ao mesmo tempo, o declínio da sua independência”. O espetáculo tem então a função de *fazer esquecer a história na cultura*: “O fim da história da cultura manifesta-se em dois aspectos opostos: o projeto da sua superação na história total e a organização da sua manutenção enquanto objeto morto na contemplação espetacular. Um destes movimentos ligou o seu destino à crítica social e o outro à defesa do poder de classe” (DEBORD, 2005, p. 130-132).

lado, a abordagem das políticas públicas e da ação cultural; por outro lado, a perspectiva dos bens comuns.

Sob o ponto de vista da política cultural, compreende-se um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”, o que por sua vez se traduz no “conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (TEIXEIRA COELHO, 1997). Assim, a política cultural pode contribuir para a democratização dos meios de produção cultural e para a democratização do acesso a arte e cultura e é nesse contexto que se desenvolvem mecanismos de subvenção da produção artística.

E a elevação da produção artística ao lugar de bem público ou semi-público, por causa dos benefícios para a sociedade, e mesmo até para a humanidade inteira no caso das obras-primas designadas à admiração universal, desencadeou a invenção de mecanismos de socialização do risco criador – subvenções públicas, disposições jurídicas e sistemas de segurança particulares para a proteção dos trabalhadores artísticos, formas atípicas de cobertura do risco de emprego em certos países, como o regime de indemnização do desemprego dos intermitentes em França, desenvolvimento de empregos refúgio (permitindo uma segurança dos ganhos, como o ensino artístico) acumulados com a atividade de vocação criadora. (MENGER, 2005, p. 62-63)

Contudo, como nota Lucy Lippard (1984), se levar a arte para fora do domínio privado da casa, do teatro ou da galeria deveria ser um gesto democrático, frequentemente o resultado é mais um “falso monumento – arte privada, de interior, ampliada e atirada para o exterior – não nas ruas, ou em bairros residenciais comuns, mas em jardins de museus, praças de bancos e propriedades rurais” (LIPPARD, 1984, p. 36). Prevalece a esfera da propriedade privada e os modismos, mais do que “qualquer desejo de proporcionar às ‘massas’ experiências estéticas relacionadas com a sua própria experiência de vida real” (LIPPARD, 1984, p. 37). Em vez de levar a alta cultura para as massas, reproduzindo os padrões de qualidade de uma elite, Lippard considera que é necessário uma arte que emergja em resposta às experiências vividas por uma comunidade ou um público vasto.

Por outro lado ainda, Cibelee Rizek (2011) analisa como a produção e gestão de projetos culturais e artísticos vem sendo integrada no que se tem designado de nova gestão da pobreza, numa zona de indiferenciação entre ações culturais e políticas sociais. A autora

avança a hipótese de que “por meio desses projetos e dessa forma de gestão, sejam enredados públicos-alvo e agentes, trabalho associado e trabalho artístico como sujeitos e objetos de um mesmo processo de captura, de elisão e da deslegitimação do conflito”, sobretudo quando a ênfase é colocada na estratégia de empreendedorismo social que “parece ser o grande mote de uma feição hegemônica e consensual que perpassa discursos e práticas” (RIZEK, 2011, p. 128). Essa confluência entre arte e política social, confinando públicos-alvo focalizados, contribui para um novo modo de aceitação das desigualdades e conformação ao mundo tal como ele é:

Nessa confluência, pode estar operando um deslizamento importante da produção estética para o trabalho social que, por meio de discursos e práticas ainda ancorados nas dimensões modernas das relações arte/sociedade, acaba por produzir um social como dimensão híbrida, como o avesso da possibilidade da ação, como contraponto à constituição de sujeitos, como criação de objetos de gestão, acomodação e pacificação da precariedade e da desigualdade. (RIZEK, 2010, p. 32)

Por sua vez, a perspectiva dos bens comuns – os *commons* – está ancorada na noção de esfera pública e remete para um conjunto de recursos que, sendo resultado da cooperação e compartilhamento entre pessoas, não são (teoricamente) divisíveis, apropriáveis ou consumíveis individualmente (caso do conhecimento, ciência, línguas, certos bens naturais, arte e cultura). Nesse sentido, a noção de comuns vem sendo apropriada no âmbito da produção artística⁹², enquanto forma de superação da relação capital-trabalho. Para Lazzarato (2004), a obra de arte é metade resultado da atividade do artista e outra metade resultado da atividade do público (“aquele que olha, lê, escuta”) – trata-se de uma cooperação de subjetividades. “É essa dinâmica ‘artística’ e não aquela do produtor/ consumidor que opera na criação e realização dos bens comuns” (LAZZARATO, 2004, p. 5). Esse bem comum é inapropriável porque ao ser adquirido por alguém não se torna sua propriedade exclusiva, mas antes ganha a sua legitimidade no seu caráter partilhado e na sua circulação.

Apenas os bens produzidos pela relação capital-trabalho implicam necessariamente uma apropriação individual, porque o seu consumo os destrói e se torna impossível para mais alguém. Eles só podem ser “meu ou seu” e a tentativa de os tornar comuns falha sistematicamente perante a natureza do objeto. O fato de um bem comum ser impermutável

⁹² Por exemplo, em Abril de 2014, realizou-se em São Paulo o ciclo de workshops “Mapeando o Comum em São Paulo”, com o objetivo de identificar iniciativas entre o comum urbano e as manifestações contemporâneas e traçar coletivamente um mapa do bem comum na cidade: “a hipótese do comum, trabalha com a ideia de que, em nosso mundo atual, a produção da riqueza e a vida social dependem em grande medida da comunicação, da cooperação, dos afetos e da criatividade coletiva” (<http://mappingthecommons.net/pt/sao-paulo/>).

deriva de seu caráter indivisível e inapropriável. Na troca econômica, cada um, como nos ensina a economia política, fica satisfeito, mas alienando aquilo que possui. Na “troca” de bens comuns (conhecimentos, por exemplo), a pessoa que os transmite não perde, ela não é espoliada ao socializá-los, pelo contrário seus valores aumentam ao organizar sua divulgação e partilha. (LAZZARATO, 2004, p. 6)

Contudo, também esta abordagem, que poderia ser perspectivada como contra-hegemônica, é captável pelas forças neoliberais de privatização e mercantilização (HARVEY, 2004), como ilustram, por exemplo, os processos de gentrificação que ocorrem em regiões urbanas de todo o mundo. Áreas tradicionalmente ocupadas por indústrias fabris, populações pobres, comunidades (i)migrantes e classes trabalhadoras são valorizadas simbólica e economicamente a partir do momento em que coletivos ou artistas independentes se apropriam delas aí desenvolvendo suas práticas emergentes, sua arte “pública”, de tal forma que passam a ser alvo de interesse imobiliário e do próprio poder público, elevando os preços dos aluguéis e dos bens e serviços em geral e expulsando as populações tradicionais, substituídas pela classe média. É o próprio caráter e diversidade (social, étnica, sexual) dessas regiões que se transforma, invadidas por lojas *gourmet*, *bristôs*, estúdios de freelancers e ateliês de artistas, etc., resultando na homogeneização e mercantilização dos centros urbanos ao redor do mundo. Esses processos são visíveis, por exemplo, nas cidades de Lisboa e Porto associado a um processo de turistificação⁹³; ou na Vila Madalena e no entorno da Praça Roosevelt/ Baixo Augusta⁹⁴, em São Paulo, associado à dinâmica da economia criativa.

Nesse sentido, Pamela Lee (2009), considera que a concepção de comum (*the commons*) é espoliada pela nova ética da escolha do consumidor, baseada no consenso de estilos de vida, enquanto a mentalidade de “votar com sua carteira” capturada na linguagem da democracia participativa. No velho debate coletivo versus indivíduo, o consumidor – “encarnação neoliberal do indivíduo” – é o soberano dos comuns. Muitos coletivos recusam partilhar desta concepção de *comuns* como forma de contornar e questionar os meios convencionais pelos quais os recursos são partilhados, nas sombras projetadas pelas elites dos mídia e novas tecnologias⁹⁵. Para a autora, ser um coletivo na idade da soberania do

⁹³ Lisboa e Porto surgem recorrentemente nos rankings dos melhores destinos europeus e mesmo internacionais, o que, associado à proliferação de voos *low cost*, tem atraído fluxos imensos de turistas e despertou um novo espírito empreendedor na gourmetização do comércio local e na reconversão de prédios e habitações residenciais em alojamentos turísticos de todo o tipo (hotéis, hostels, alojamento local, etc), expulsando os moradores populares do centro das cidades.

⁹⁴ Sobre o processo de gentrificação na região da Praça Roosevelt/ Baixo Augusta ver a 2ª parte do artigo *Existe consenso em SP?* (PASSA PALAVRA, 2013).

⁹⁵ Lee debruça-se sobre o coletivo indiano Raqs para quem o fetiche do mundo da arte pelo coletivismo radica numa visão ofuscada de um passado que tem dificuldade em “capturar o que é simultaneamente mais mundano e mais insidioso nas formas contemporâneas de coletivismo e a reimaginação dos comuns que elas instigaram” (LEE, 2009, p. 186).

consumidor significa “jogar com os espaços deixados pelo rastro dos comuns” (LEE, 2009, p. 189).

Ao longo deste capítulo, debruçamo-nos sobre a arte como trabalho e o artista como trabalhador. Começamos por apresentar uma perspectiva histórica em que são observáveis diferentes construções sociais do trabalho artístico que se articulam com as mutações do modo de produção capitalista: do artesão, ao gênio individual que incorpora o ideário moderno da autonomia; do profissional ao empreendedor criativo, figura emblemática do capitalismo. Em seguida, sob uma perspectiva sociológica, analisamos a organização do trabalho artístico enquanto produção coletiva, envolvendo redes elaboradas de cooperação e divisão do trabalho. Finalmente, apresentamos um enfoque empírico, com base em dados estatísticos e documentais relativos às condições do trabalho artístico em Portugal e no Brasil, que revelam a incerteza, intermitência e risco como características constitutivas e configuram um precariado artístico. Complementarmente, delineamos alguns apontamentos sobre o produto desse trabalho artístico, na tensão entre os processos de mercantilização e desmercantilização da obra artística.

Apesar destes processos de precarização e mercantilização do trabalho artístico, é possível vislumbrar diferentes modalidades de auto-organização coletiva e resistência ao neoliberalismo. Neste contexto, o próximo capítulo pretende refletir sobre as possibilidades de projetos sociais emancipatórios, desde as experiências históricas de utopias de inspiração social até às possibilidades contra-hegemônicas na produção artística e teatral.

CAPÍTULO III. EM BUSCA DE TEORIAS E PRÁTICAS EMANCIPATÓRIAS

Há alguma forma de utopia na constituição de um coletivo. O exercício constante de construção da aparente e transitória fusão das instâncias individuais permite emergir, entre as diversidades, uma entidade enunciada como “nós”, que pode se tornar a semente de uma instância coletiva. (TROTTA, 2011, p. 222)

... este é o destino de toda luta, ser assimétrica, e o desafio de toda emancipação, reverter uma fraqueza em força. (BENSAÏD, 2013, p. 38)

Feito o breve diagnóstico do trabalho artístico no modo de produção capitalista, de que forma os coletivos de artistas oferecem (ou não) um desenho institucional alternativo às estruturas e instituições sociais existentes? Abordar o potencial emancipatório dos coletivos artísticos implica reconhecer as possibilidades de transformação social e identificar as brechas existentes nos processos de reprodução social.

Se os dois primeiros capítulos pretenderam responder à primeira tarefa da ciência social emancipatória elaborando um *diagnóstico e crítica* do mundo, o presente capítulo pretende pensar conjuntamente as tarefas seguintes de elaboração de uma *teoria da transformação social* e de *alternativas viáveis* às instituições e estruturas sociais existentes (WRIGHT, 2010). Assim, iniciamos o capítulo elencando alguns elementos para uma teoria da transformação social, para em seguida abordarmos propostas concretas historicamente emblemáticas (socialismo, cooperativismo, autogestão). Em seguida, na tentativa de aproximação ao nosso objeto específico, debruçamo-nos sobre a produção artística enquanto lugar de expressão da crítica, auto-organização coletiva e desencadeamento de alternativas contra-hegemônicas e esboçamos algumas considerações sobre as relações exemplares do teatro com a luta social mais ampla.

3.1. Para uma teoria da transformação social

Perante a força dos mecanismos de reprodução social, produção de consenso e normalização social (expostos no ponto 1.2), que se entranham tão profundamente no tecido social cotidiano e nas subjetividades individuais, impõe-se o reconhecimento das limitações e obstáculos que se colocam a qualquer ideia de transformação ou emancipação social.

... para promover o avanço de ideais igualitários democráticos é necessário ampliar e aprofundar radicalmente o peso do empoderamento social nas estruturas econômicas das sociedades capitalistas, mas qualquer movimento significativo nessa direção será uma ameaça para os interesses de poderosos atores que mais se beneficiam das estruturas capitalistas e que podem usar o seu poder para se opor a esse movimento. Como pode, então, haver um movimento significativo nos caminhos do empoderamento social? Para responder a essa pergunta, precisamos de uma teoria da transformação social emancipatória... (WRIGHT, 2010, p. 273)

Apenas se aceitarmos que esses mecanismos não são totalmente congruentes e contêm em si imperfeições, é possível vislumbrar possibilidades de projetos sociais alternativos. Daí que a ciência social emancipatória esboçada por Olin Wright (2010), além de uma teoria da reprodução social, compreende também: uma teoria das brechas e contradições no processo de reprodução social que abrem margem para a transformação emancipatória; uma teoria da trajetória dinâmica da mudança social ao longo do tempo e suas consequências não intencionais; e uma teoria da ação coletiva e das estratégias para enfrentar os obstáculos e aproveitar as oportunidades de avançar no sentido da emancipação social.

Se retomarmos a ideia de emancipação que o “jovem Marx” apresenta nos *Manuscritos de Paris*, ela radica na formação de uma classe “radical” – o proletariado enquanto antítese da sociedade burguesa – e na sua *auto-emancipação* coletiva face a essa sociedade burguesa, através da superação da propriedade privada, do trabalho alienado e do Estado capitalista:

... a emancipação da sociedade da propriedade privada etc., da servidão, se manifesta na forma *política da emancipação dos trabalhadores*, não como se dissesse respeito somente à emancipação deles, mas porque na sua emancipação está encerrada a [emancipação] humana universal. Mas esta [última] está aí encerrada porque a opressão humana inteira está envolvida na relação do trabalhador com a produção, e todas as relações de servidão são apenas modificações e consequências dessa relação. (MARX, 2004, p. 88-89, grifos do tradutor)

Nos debates contemporâneos, contudo, reconhecem-se múltiplas formas de dominação e agência, não ligadas exclusivamente ao conflito entre capital e trabalho. É assim que a ideia de emancipação apresentada por Olin Wright, associada à noção de “empoderamento social”, radica numa concepção mais ampla do que simplesmente o empoderamento da classe trabalhadora, onde podemos incluir uma ampla gama de atores coletivos não definidos simplesmente por sua relação com a estrutura de classe (por exemplo, vinculados a questões étnicas e raciais, relações de gênero, segregação urbana, entre outras), embora ligados a esta de forma interseccional, pois é de relações de dominação e subalternidade que se trata.

Por outro lado, se as teorias clássicas da transformação social tinham fundamentalmente por referência a experiência ocidental do capitalismo e industrialização, bem como um enfoque no nível nacional, os processos de globalização fizeram emergir novas abordagens que consideram também a centralidade do nível transnacional, além dos seus efeitos específicos a nível nacional, regional e local (ver CASTLES, 2001). Um deslocamento semelhante é observável nos estudos do trabalho, constituindo um novo campo investigativo – os Estudos do Trabalho Global (*Global Labour Studies*) – que tem como foco compreender as questões emergentes do trabalho na globalização neoliberal, já não balizadas pelo modo de regulação fordista e as estratégias sindicais demarcadas pelo Estado-nação, mas enfatizando a centralidade da relação entre os contextos global e nacional nos processos de mercantilização do trabalho e as mudanças dos movimentos trabalhistas no sentido de novas formas de ação coletiva e de uma solidariedade transnacional (ver BRAGA, 2016).

Neste sentido, a noção de contra-hegemonia pode ser definida como um projeto organizado de transformação social visando substituir as estruturas e instituições hegemônicas (capitalistas) por um igualitarismo democrático (EVANS, 2008; CARROL, 2010), o que, na esteira de Marx e Gramsci, está associado à ideia de emancipação e agência das classes trabalhadoras e subalternas, implicando desafiar o consentimento face ao projeto capitalista hegemônico, mas também os mecanismos de coerção associados, isto é, o próprio poder do Estado (ver MCSWEENEY, 2014).

Na análise de experiências e projetos concretos de emancipação social, Olin Wright (2010) elenca três formas de poder: o *poder econômico*, baseado no controle sobre os recursos econômicos, que é o dominante na atualidade; o *poder estatal*, baseado no controle sobre a produção e imposição de normas em dado território; e o *poder social*, baseado na capacidade de mobilização voluntária de pessoas para ações coletivas de vários tipos, o qual estaria no cerne dos projetos sociais emancipatórios, em contraposição aos poderes econômico e estatal. Além disso, para avaliar os projetos sociais emancipatórios, Olin Wright estabelece três

critérios básicos: (1) seu projeto institucional ser *desejável* em termos de ideais emancipatórios igualitários que propõe; (2) constituir uma alternativa *viável* face às disposições existentes, ou seja, ser consistente com o que sabemos sobre o modo como as instituições funcionam e, se implementada, não geraria consequências perversas que negariam a sua desejabilidade ou sustentabilidade; (3) sua proposta contribuir de alguma forma para um avanço no caminho do empoderamento social. A transformação social emancipatória requer uma ação estratégica deliberada e, na medida em que o empoderamento popular ameaça os interesses dos mais poderosos, esta ação estratégica normalmente envolve luta⁹⁶.

É aqui que se situa um programa de ação coletiva, que pode integrar “diversos graus e modalidades de consenso e conflito, e onde interatuam agentes, atores coletivos e classes sociais com diferenciados poderes transformativos ou de reprodução social” (NUNES, 2011, p. 21). As práticas de ação coletiva incluem instâncias como partidos políticos, movimentos sociais, associações, sindicatos, organizações não governamentais (ONGs) e outras organizações de caráter formal ou informal e os seus “repertórios” (TILLY, 1995) incluem petições, campanhas, pressão de representantes políticos, assembleias, marchas, concentrações, boicote, manifestações, greves, distúrbios à ordem pública, ocupações, atos de desobediência civil, entre outros.

Central em qualquer processo emancipatório é a produção e disseminação de conhecimento sobre as estruturas de dominação e reprodução social. Essa ideia está presente desde Marx (2008) para quem o conhecimento gera mobilização, possibilitando que formas socialistas de organização da sociedade emergjam no interior do sistema capitalista.

Como diria Bensaïd, a dominação nunca é absoluta: “A liberdade perfura o seio mesmo dos dispositivos de poder. A prática é portadora de experiências e conhecimentos próprios, suscetíveis de fornecer as armas de uma hegemonia alternativa” (BENSAÏD, 2013, p. 38). Assim, é possível trabalhar a contradição a partir do seu interior.

⁹⁶ Olin Wright elenca “três lógicas básicas de transformação através do qual novas instituições de empoderamento social podem potencialmente ser construídas: *ruptural* [A], *intersticial* [B] e *simbólica* [C]. Estas lógicas de transformação diferem tanto em termos de suas visões da trajetória de transformação sistemática quanto na sua compreensão da natureza das estratégias necessárias para avançar ao longo dessa trajetória” (WRIGHT, 2010, p. 299). Situam-se entre as visões que entendem que qualquer trajetória para além do capitalismo envolve necessariamente um *ruptura* definitiva e aquelas que concebem uma trajetória de *metamorfose* sustentada sem qualquer momento de mudança abrupta, o que, por sua vez, pode compreender duas concepções também distintas – a *metamorfose intersticial* e a *metamorfose simbiótica*.

3.2. A primazia do poder social: experiências históricas e debates contemporâneos

Neste trabalho propusemo-nos debruçar sobre um certo recrudescimento do coletivismo, apesar de encontrarmos na sociologia do trabalho uma ampla literatura que se debruça precisamente sobre o movimento inverso de declínio do coletivismo.

McBride e Lucio (2011) procuram problematizar a tese do declínio do coletivismo, considerando que a mesma radica de uma noção unidimensional de coletivismo, quando se trata de um conceito complexo, multidimensional e dinâmico. A partir de uma revisão do estado da arte procurando agregar diferentes enfoques, os autores evidenciam que o coletivismo é atravessado por diferentes dimensões: a identidade ocupacional, relacionada com percepção do trabalhador quanto à sua posição no mercado de trabalho e na estrutura de classes; características setoriais específicas; aspetos pessoais relacionados com experiências coletivistas passadas e memórias em relação ao contexto de trabalho; externamente, as relações sociais mais vastas, designadamente as relações dos trabalhadores com a sua comunidade ou território e respetivas iniciativas e lutas; as relações étnicas e de gênero, que são fontes de identidade e mobilização de trabalhadores com experiências de exclusão semelhantes; o próprio contexto político. Simultaneamente, sob o ponto de vista das novas estratégias de gestão de recursos humanos, a ideia de coletivismo vem sendo incorporada como forma de promover identidade, cooperação e lealdade das equipes de trabalho. Os autores levantam a questão de saber como as diferentes dimensões elencadas “se conectam e fundem em narrativas e visões alternativas do trabalho”, ou como elas criam redes e cadeias que permitem formas de apoio mútuo e estratégias de enfrentamento face à reestruturação económica (MCBRIDE e LUCIO, 2011, p. 801).

Historicamente, a valorização de ideias coletivistas e a primazia do poder social está presente nas experiências e teorizações dos designados socialistas utópicos (Saint-Simon, Fourier, Owen, Proudhon, Buchez, Kropotkin, Landauer, etc.) que procuram se contrapor ao individualismo e economicismo do modo de produção capitalista. A meta principal destas utopias de inspiração social é a substituição do Estado pela sociedade: “uma sociedade que seja ‘genuína’ e não um Estado disfarçado” (BUBER, 1988, p. 80), de certa forma remetendo para modelos de organização da vida social e da atividade económica pré-capitalistas. A primeira condição para a sociedade “genuína” é assim definida por Buber:

... não é um agregado de indivíduos essencialmente não relacionados, já que tal agregado apenas poderia ser mantido por um princípio de governo político, i.e., coercivo; ela deverá ser

construída a partir de pequenas sociedades na base da vida comunal e da associação dessas sociedades; e as relações mútuas das sociedades e suas associações deve ser determinada tanto quanto possível pelo princípio social – o princípio da coesão interna, colaboração e incentivo mútuo. (BUBER, 1988, p. 80)

Para os socialistas utópicos, as várias formas de associação e cooperativa não são um fim por si; elas seriam a célula primordial para a reestruturação social: “o objetivo é antes produzir a substância que será então liberada pela nova ordem, estabelecida em seu próprio direito por forma a unificar as múltiplas células” (BUBER, 1988, p. 81). Deste modo, a sociedade socialista se constituiria gradualmente, pela extensão das associações ou cooperativas por todo o mundo, em oposição à abordagem revolucionária do socialismo científico⁹⁷. Buber, ao se debruçar sobre o socialismo utópico em 1949, apontava já para a ideia de utopias reais desenvolvida várias décadas mais tarde por Olin Wright, concluindo que:

A era do capitalismo avançado quebrou a estrutura da sociedade. (...) o coração e a alma do movimento cooperativo pode ser encontrada na tendência de uma sociedade para uma renovação estrutural, a reaquisição, em novas formas tectônicas, das relações sociais internas, o estabelecimento de um novo *consistatio consociationum*⁹⁸. É (como tenho mostrado) um erro fundamental ver esta tendência como romântica ou utópica simplesmente porque em seus estágios iniciais tinha reminiscências românticas e fantasias utópicas. No fundo é profundamente atual e construtiva; ou seja, visa mudanças que, nas circunstâncias dadas e com os meios à sua disposição, são viáveis... (BUBER, 1988, p. 139-140)

O autor considera que originalmente Marx e Engels utilizaram a rótulo de “utópicos” para designar aqueles cujo pensamento “precedeu o desenvolvimento crítico da indústria, do proletariado e da luta de classes”, tornando-se distintivo na luta do marxismo contra o socialismo não marxista (BUBER, 1988, p. 5). Porém, e apesar do aparente desinteresse dos

⁹⁷ No contexto destes debates, Owen, que desenvolve sua doutrina a partir de experiências concretas, afirma que “a transformação da sociedade deve ser realizada na sua estrutura total e em cada uma de suas células: apenas um ordenamento justo das unidades individuais pode estabelecer uma ordem justa na totalidade” (apud BUBER, 1988, p. 23). Já Proudhon defende que a reconstrução da sociedade deverá partir de uma “alteração radical da relação entre a ordem política e social”; não se trata meramente de substituir um regime político por outro, mas da emergência de “um regime expressivo da própria sociedade” (BUBER, 1988, p. 27). E, sem sermos exaustivos, Fourier idealizou os falanstérios como forma arquitetônica de concretizar uma comunidade dotada de uma organização social com diferentes funções que cada pessoa poderia escolher livremente mas todas elas pagas de igual modo.

⁹⁸ A *consociação* (associação, união), ligada à ideia de partilha de poder, pode ser rastreada desde o século XVI com o filósofo Althusius, mas na contemporaneidade é sobretudo associada ao cientista político Arend Lijphart enquanto abordagem para a regulação de conflitos étnicos (Ver O'LEARY, Brendan. Debating consociational politics: Normative and explanatory arguments. In: NOEL, Sid JR. From Power Sharing to Democracy: Post-Conflict Institutions in Ethnically Divided Societies. Montreal: McGill-Queen's Press, 2005, pp. 3–43).

marxistas pelo movimento cooperativo (JOSSA, 2005), é possível argumentar que na análise original de Marx e Engels o cooperativismo ocupa um lugar de destaque:

A minha proposta tem em vista a introdução de cooperativas na produção existente. (...) E Marx e eu nunca duvidamos que no decurso da transição para uma economia totalmente comunista, teremos que usar o sistema cooperativo em larga escala como estágio intermédio... (ENGELS, 1886)

Também no livro III do *Capital* encontramos uma passagem em que Marx afirma que as cooperativas de trabalhadores em gestação no interior do capitalismo são o início de um novo modo de produção:

As fábricas cooperativas dos próprios trabalhadores são, dentro da antiga forma, a primeira ruptura da forma antiga, embora naturalmente, em sua organização real, por toda a parte reproduzam e tenham de reproduzir todos os defeitos do sistema existente. Mas a antítese entre capital e trabalho dentro das mesmas está abolida, ainda que inicialmente apenas na forma em que os trabalhadores, como associação, sejam seus próprios capitalistas, isto é, apliquem os meios de produção para valorizar seu próprio trabalho. Elas demonstram como, em certo nível de desenvolvimento das formas produtivas materiais e de suas correspondentes formas sociais de produção, se desenvolve e forma naturalmente um modo de produção, um novo modo de produção. (MARX, 1986, p. 334)

A argumentação de Marx é sobretudo no sentido de que as cooperativas evidenciam que o capitalista é supérfluo. No capítulo XI do Livro I – *Cooperação* – Marx introduz uma nota com uma notícia de um jornal da época (o *Spectator* de 26 de maio de 1866) que narra uma parceria entre capitalistas e trabalhadores na *Wirework Company of Manchester*: “o primeiro resultado foi uma súbita redução do desperdício de material, pois que os trabalhadores não compreendiam por que deveriam desperdiçar sua propriedade mais que a dos capitalistas, e desperdício de material é, ao lado de más dívidas a receber, talvez a maior fonte de prejuízos nas fábricas”. Em seguida, o jornal constata um erro básico das experiências cooperativistas dos pioneiros de Rochdale: “‘Elas comprovaram que associações de trabalhadores podem gerir com sucesso lojas, fábricas e quase toda forma de indústria, e elas melhoraram extraordinariamente a situação dos operários, porém (!), não deixaram nenhum lugar visível para capitalistas.’ Quelle horreur!”, ironiza Marx (1996, p. 447). Mais à frente, no capítulo XXIII do Livro III, Marx reforça: “As fábricas cooperativas fornecem a prova de que o capitalista como funcionário da produção tornou-se tão supérfluo quanto ele

mesmo, no auge de seu desenvolvimento, considera supérfluo o latifundiário” (MARX, 1986, p. 289). As cooperativas de trabalho (e os coletivos) integram-se assim no que tem sido designado de “prefiguração” (BOGGS, 1977; CARROL, 2010) ou “utopias reais” (WRIGHT, 2010), na medida em que procuram colocar na prática o sentido desejado da transformação social. Esses projetos sociais alternativos são, contudo, fortemente constrangidos pela própria realidade à qual eles procuram se opor.

Nesse sentido, Jossa argumenta que a escassa atenção que posteriormente os marxistas atribuíram ao movimento cooperativo se deve em parte ao tipo de cooperativa no qual os trabalhadores se tornam “os seus próprios capitalistas”, como se pode ler na passagem transcrita atrás, na medida em que se perpetua o principal defeito do capitalismo: aplicar o capital (neste caso os meios de produção propriedade dos trabalhadores) para explorar o seu próprio trabalho. Contudo, o autor argumenta que a moderna teoria econômica mostrou que a cooperativa pura “não se autofinancia” (isto é não recorre a rendimentos do capital mas antes faz empréstimos de capital, assim fazendo uma distinção clara entre rendimentos do trabalho e rendimentos do capital ou propriedade) e “consequentemente seus trabalhadores não podem ser corretamente descritos como ‘seus próprios capitalistas’”, mas antes como “seus próprios mestres” (JOSSA, 2005, p. 4-5). No entanto, devemos reconhecer a dificuldade em efetivar na prática esta “cooperativa pura”. Ademais, encontramos no capítulo VIII do Livro I do *Capital*, uma nota em que Marx afirma que as propostas cooperativistas (no caso referindo-se a Owen) são facilmente assimiladas e neutralizadas como forma de manter o consenso capitalista:

Quando Robert Owen, logo depois do primeiro decênio deste século, não só defendeu teoricamente a necessidade de uma limitação da jornada de trabalho, mas também introduziu realmente a jornada de 10 horas em sua fábrica em New-Lanark, isso foi ridicularizado como utopia comunista, assim como sua “união de trabalho produtivo com a educação de crianças”, como também as empresas cooperativas dos trabalhadores, fundadas por ele. Hoje em dia, a primeira utopia é Lei Fabril, a segunda figura como frase oficial em todos os Factory Acts e a terceira já serve até como manto de cobertura para embustes reacionários. (MARX, 1996, p. 412)

Os trabalhos de Henrique Parra (1999), Jacob Lima (2004) e Henrique Wellen (2012) atualizam estes debates ao evidenciar os dilemas do trabalho associado enquanto alternativa ao trabalho assalariado. Se por um lado o trabalho associado apresenta uma proposta de reconstrução de um projeto coletivo e surge como uma alternativa de inserção social para trabalhadores excluídos do mercado formal de trabalho, por outro lado, ele próprio está

sujeito à precarização e mesmo à sua autoexploração, no processo descrito por Marx (1986) em que os trabalhadores associados se tornam “seus próprios capitalistas”.

Deste modo, a colaboração mútua e voluntária entre trabalhadores – autogestão – constitui ainda uma utopia. Só agora introduzimos o conceito de autogestão porque, percorrendo a história do movimento proletário, verificamos que se trata de uma terminologia relativamente recente, associada retroativamente quer ao marxismo, enquanto relação de produção fundamental da sociedade comunista (“o autogoverno dos produtores associados”), quer ao anarquismo, enquanto forma de organização livre e cooperativa, que superaria todas as relações de poder. Portanto, a autogestão pode assumir formas distintas, associada a diferentes ideologias. Em sentido estrito, o termo autogestão é utilizado para se referir à participação direta dos trabalhadores na tomada de decisões de uma organização, enquanto forma de superar o caráter alienante do trabalho assalariado. Em sentido lato, Guillerme e Bourdet definem autogestão como “a organização direta da vida coletiva em todos os níveis” (1976, p. 97), o que pressupõe uma transformação radical, não apenas econômica mas também política, no sentido da sociedade sem classes e sem Estado. Nesse sentido, a autogestão distingue-se claramente de práticas frequentemente consideradas idênticas, como “participação”, “cogestão”, “controle operário” ou mesmo “cooperativismo”, as quais podem existir no interior da sociedade capitalista e, em última instância, permanecem fortemente permeadas pelo mercado e pelo Estado. No essencial, o que distingue cooperativas e autogestão é que “as cooperativas têm ‘vegetado’ sempre sob formas locais, a tal ponto que esta limitação se tornou seu sinal distintivo”; o termo autogestão surge para designar a “generalização do sistema de cooperativas” (GUILLERME E BOURDET, 1976, p. 29). De acordo com esta concepção, a autogestão não pode existir em locais isolados a não ser por um curto período de tempo em confronto com o capital e “desta luta um dos dois vencerá, ocorrendo a destruição da experiência autogestionária ou a generalização em nível nacional e posteriormente mundial” (VIANA, 2007, p. 7-8). Nesse sentido, a autogestão constituiria um modo de produção:

... a autogestão não é apenas a “forma política” (democracia direta) do comunismo e nem mero “método de gestão das empresas”. A autogestão é uma relação de produção que se generaliza e se expande para todas as outras esferas da vida social. (...) A autogestão significa que os próprios “produtores associados” dirigem sua atividade e o produto dela derivado. Abole-se, assim, o estado, as classes sociais, o mercado, etc., já que com a autogestão abole-se a divisão social do trabalho. Consequentemente, abole-se a divisão entre “economia”, “política”, etc. (VIANA, 2007, p. 9)

É através das lutas dos trabalhadores e do confronto dos coletivos de autogestão com os poderes capitalistas que se pode fecundar o embrião da autogestão no interior do sistema capitalista. Nesse sentido, os coletivos representam uma alternativa muito apelativa para os críticos do capitalismo, mas simultaneamente sempre enfrentam a ameaça de sucumbir ao espírito do capitalismo: entre alcançar uma situação econômica confortável mas banalizar seus ideais emancipatórios, ou manter sua inclinação contra-hegemônica mas ser atingido por uma grande fragilidade financeira, para além da assimilação da crítica no discurso neoliberal do empreendedorismo e do trabalho autônomo, flexível e em rede. De que forma coletivos artísticos oferecem (ou não) um desenho institucional alternativo às atuais estruturas e instituições sociais? E que relações estabelecem com outras experiências sociais “alternativas” e com formas mais tradicionais de auto-organização e ação coletiva, como partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais? Está também em jogo o debate sobre as possibilidades de transformação social a partir de dentro do sistema. Questões semelhantes são colocadas no campo artístico: “Devem as práticas artísticas críticas estar envolvidas com as atuais instituições, com o objetivo de transformá-las ou devem abandoná-las por completo?” (MOUFFE, 2014).

Estamos perante relações complexas e não dicotômicas que colocam desafios à nossa análise sobre coletivismo (artístico), perante a multiplicidade de dimensões em presença: relações de trabalho; contextos territoriais e comunitários; relações sociais, étnicas, de gênero; contexto político, etc.

A reflexão em torno do coletivismo e possibilidades de emancipação social conduz impreterivelmente à questão da mobilização social e todo o seu quadro conceitual e analítico que, embora não seja o foco central da pesquisa, é útil para pensar as condições em que trabalhadores individuais passam a definir os seus interesses e identidades em termos coletivos (MCBRIDE e LUCIO, 2011).

3.3. Arte e emancipação social

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo. (Wladimir Maiakóvski)

Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante. (BRECHT, 1978, p. 122)

Neste ponto pretendemos refletir sobre a criação artística enquanto espaço de resistência à alienação e mercantilização da vida, forma de expressão da utopia e de ampliação do horizonte de possibilidades. Está aqui em causa a relação entre a obra artística e o mundo real, tal como problematizado pela crítica artística marxista e, especificamente, por pensadores como Terry Eagleton (1976) e Raymond Williams (2011).

Segundo Eagleton, a teoria do reflexo sugere uma relação mecânica entre a obra e a sociedade, “como se a obra, qual espelho ou chapa fotográfica, se limitasse a registrar de modo inerte o que estava a acontecer ‘lá fora’” (EAGLETON, 1976, p. 66). Esta é uma crítica feita frequentemente à abordagem materialista, acusada de reducionista por tratar a arte e cultura a partir da dicotomia base/ superestrutura e de um economicismo determinista segundo o qual a realidade é determinada em última instância pela estrutura econômica. Nesse sentido, a arte e os fenômenos culturais seriam o reflexo da base econômica, do conjunto das relações sociais de produção. No espectro oposto, encontramos a matriz idealista que concebe a cultura como dotada de autonomia em relação à vida material e à realidade histórica, inclusive com capacidade de determinar os processos históricos. Para superar este dualismo, é necessário problematizar o conceito de determinação presente no materialismo, que é distinto de um determinismo unidirecional e abstrato sob a forma de leis econômicas universais do qual resultam análises reducionistas.

Embora Marx e Engels defendam que a superestrutura (onde se inclui a arte) é, em última instância, determinada pela base econômica, não se trata de um reflexo passivo ou unívoco. “A teoria materialista da história nega que a arte possa *por si só* mudar o curso da história, mas insiste em que ela pode constituir um elemento ativo dessa mudança” (EAGLETON, 1976, p. 22). Daqui decorre então um efeito mútuo, dialético, entre estrutura e superestrutura. O princípio da determinação remete para o enraizamento social da atividade cultural, intelectual e artística em geral, reconhecendo a autonomia relativa da superestrutura; enquanto a concepção dialética recusa de noções abstratas considerando a “circunstância de o homem ser, simultaneamente, produto e produtor da sua história” (LOPES, 2000, p. 31).

A partir do conceito marxista de ideologia – modo como os homens vivem os seus papéis na sociedade de classes de onde resulta uma falsa consciência que os impede de conhecer verdadeiramente a realidade – Eagleton afirma que “toda a arte nasce de uma concepção ideológica do mundo” (EAGLETON, 1976, p. 30), mas é também capaz de trabalhar sobre esta a ponto de a transformar. O próprio Engels faz esse esclarecimento:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., repousa sobre o [desenvolvimento] económico. Mas, todos eles reagem também uns sobre os outros e sobre a base económica. Não é que a situação económica seja causa, unicamente ativa, e tudo o mais apenas efeito passivo. Mas há ação recíproca na base da necessidade [Notwendigkeit] económica que em última instância sempre vem ao de cima. (ENGELS, 1894)

Sob um ponto de vista pragmático, a relação entre arte e transformação social pode ser perspectivada a partir das análises de Walter Benjamin. Em *O autor como produtor*, um discurso pronunciado em 1934, Benjamin assinala de forma eloquente a importância do engajamento do autor (ou do artista) na luta das classes trabalhadoras, enfatizando a sua condição de “produtor” sem meios de produção. É também a partir desta reflexão que podemos ancorar o conceito de trabalhador-artista: o artista ou autor que tem consciência da sua condição de trabalhador e atua estética e politicamente a partir dessa condição.

Enquanto o “escritor burguês” produz obras destinadas à diversão e, desse modo, trabalha a serviço dos interesses das classes dominantes, o “escritor progressista” coloca-se em favor da causa do proletariado na luta de classes, pelo que sempre se deve questionar como se posiciona a obra *dentro* das relações de produção de sua época (BENJAMIN, 1987b, p. 120-122). Se recorrentemente as obras de arte “política” são criticadas devido a uma suposta incompatibilidade entre “seguir a causa” e o requisito de qualidade estética, Benjamin considera que essa é uma falsa dicotomia pois, como ele procura demonstrar, uma obra que siga a “causa justa” deverá ter necessariamente todas as outras qualidades, tal como ele identifica no teatro de Bertold Brecht, baseado na crítica dos pressupostos ideológicos do teatro burguês:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. (BENJAMIN, 1987b, p. 127)

A solidariedade do produtor com o proletariado deve, entretanto, ser altamente mediatizada para fazer face ao fato de que a proletarização do intelectual e artista raramente fez dele um proletário, já que a classe burguesa tem à sua disposição, através da educação, “um meio de produção que o torna solidário com essa classe e, mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional” (BENJAMIN, 1987b, p. 136).

Por outro lado, considerando o advento da reprodutibilidade técnica, em que a obra de arte já nasce para ser reproduzida e deixa de ser regida pelo critério da autenticidade, Benjamin considera que a função social da arte se transforma: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1987a, p. 171-172), devido à possibilidade de sua difusão em massa. Ao mesmo tempo, Benjamin defende que, ao invés de se orientar pela genialidade de uma minoria, todos devem ter a possibilidade de fazer arte, de tal forma que a diferença entre artista e público tendesse a desaparecer: cada trabalhador teria acesso à condição de autor e, assim, o mundo do trabalho tomaria a palavra – situação que corresponde ao conceito de trabalhador-artista afirmado pelo coletivo Dolores por nós analisado no capítulo VI. Além do mais, essa possibilidade é hoje facilitada pelo desenvolvimento das TIC, que democratiza o acesso aos meios de produção e difusão artística, reduzindo a dependência face aos grupos econômicos do setor e alargando um espaço que antes era privilégio apenas de uma elite restrita de artistas, como é visível na atual efervescência da produção artística independente e colaborativa de populações tradicionalmente marginalizadas (caso da produção cultural periférica analisada por D’ANDREA, 2013; e NASCIMENTO, 2011).

Todavia, perante as análises que, na linha Pierre-Michel Menger, perspectivam a produção artística como modelo paradigmático (ideológico) de trabalho no capitalismo contemporâneo, na sua hiperflexibilidade, precarização e autoexploração (empreendedorismo), tal como abordamos no capítulo II, quais as possibilidades reais de emancipação nesse contexto?

Sob esta perspectiva, encontramos um contributo fundamental na obra do filósofo Jacques Rancière, autor central nos debates contemporâneos sobre estética e política, que desafia quer o ceticismo quanto aos poderes subversivos da arte, quer a afirmação generalista da vocação da arte para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a

autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2009, p. 26)

Rancière nota que as práticas artísticas mais divergentes geralmente têm consenso sobre um certo modelo de eficácia: “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social, etc.”. Por um lado, artistas e críticos supõem “que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema”, situando-se a arte num contexto sempre novo – “do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, da comunicação informática ou da imagem digital”. Por outro lado, continuam a validar como modelo de eficácia da arte o modelo mimético há muito contestado que supõe uma “relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012a, p. 52-53). Deste modo, o autor questiona a que modelos de eficácia obedecem os nossos juízos e expectativas em matéria de política da arte. Em retrospectiva, considera que o modelo mimético foi abalado já na Europa do século XVIII quando Rousseau criticava, com base na obra de Molière, a pressuposição de um *continuum* entre a representação, seu sentido e seu efeito. A arte representativa “separava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas político-sociais” e, por outro lado, sua organização hierárquica “era análoga à ordem político-social” (RANCIÈRE, 2009, p. 23). A este modelo contrapôs-se então a arte sem representação: “a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva. Ao público dos teatros ela opõe o povo em ato, a festa cívica em que a cidade se apresenta a si mesma”. Trata-se do “modelo arquético” no sentido em que encarna diretamente os costumes, os modos de ser da comunidade. “Esse modelo arquético não deixou de acompanhar a modernidade como pensamento de uma arte que se tornou forma de vida. (...) Essas formas ficaram bem longe, para trás. Mas o que continua perto é o modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma, de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para dela fazer um gesto na rua” (RANCIÈRE, 2012a, p. 55-56).

Se grande parte da reflexão sobre política da arte se encerra em torno destes dois polos, Rancière defende um terceiro modelo de eficácia da arte – a “eficácia estética” que resulta “da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção

artística e as formas sensíveis das quais os espetadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta” (RANCIÈRE, 2012a, p. 56). Ou seja, trata-se da suspensão de qualquer relação direta entre a intenção do artista, a forma artística apresentada e a produção de um determinado efeito sobre um público específico – uma forma de dissenso, de reconfiguração da experiência comum do sensível. Significa também romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho braçal e os que dispõem da liberdade do olhar, entre dominados e dominantes.

Nesse sentido, o ato artístico das classes trabalhadoras é uma forma de emancipação. Para Rancière, o espetáculo teatral, entendido em sentido amplo (incluindo todas as formas de espetáculo que ponham corpos em ação diante de um público – ação dramática, dança, performance, mímica ou outras), pode ser visto como uma forma de mediação que se propõe ensinar aos seus espetadores os meios de deixarem de ser passivos e tornarem-se agentes ativos de uma prática coletiva, portanto “uma mediação orientada para sua própria supressão” (RANCIÈRE, 2012a, p. 13). Mas, para além disso, ele pode questionar a própria estrutura de posições e a distribuição de papéis, subverter a divisão do sensível, embaralhar a fronteira entre os que agem e os que olham. Assim, a emancipação “começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age...” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17).

Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. (RANCIÈRE, 2012a, p. 66)

Assim, segundo Rancière, a relação entre estética e política não está na estetização da política. É ao nível da “partilha do sensível”⁹⁹, da divisão e partilha do mundo sensível, que se coloca a questão da relação estética-política. A experimentação estética é um ponto de partida para a transformação dessa partilha do sensível, tal como autor relata na obra *A noite dos proletários*, sobre as atividades intelectuais e artísticas desenvolvidas por artesãos e operários

⁹⁹ Rancière denomina “partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (2009, p. 15).

no século XIX, subvertendo a sua exclusão do exercício dessas atividades e também a própria ordem do tempo imposta pelo sistema da dominação (RANCIÈRE, 2012b).

Contudo, ainda na análise de Rancière, o horizonte de dissenso tem-se perdido no contexto contemporâneo de consenso e de globalização econômica no qual, independente de nossas divergências de ideias e aspirações, o mundo se impõe como homogêneo e com um significado único e assim se desvanece “a evidência da luta contra a dominação capitalista mundial que sustentava as formas da arte crítica ou da contestação capitalista” (RANCIÈRE, 2012a, p. 67). Os dispositivos da arte crítica continuam, como há décadas, a denunciar o reinado da mercadoria e do espetáculo, girando em torno de si mesmos.

No que se refere à questão se as práticas artísticas críticas devem atuar a partir de dentro do sistema, com o objetivo de o transformar, ou se devem abandoná-lo, Chantal Mouffe sintetiza duas perspectivas. Uma das abordagens defende “o que podemos designar como uma estratégia de retirada, alegando que as instituições do mundo da arte tornaram-se cúmplices do capitalismo e que elas já não podem fornecer um espaço para práticas artísticas críticas”. De acordo com esta perspectiva “pessimista”, os artistas que trabalham dentro do sistema da arte “são totalmente instrumentalizados e transformados em empreendedores, sendo obrigados a contribuir para a reprodução do sistema” e a resistência só é possível se for localizada fora das instituições. Consideram que, com o desenvolvimento do trabalho imaterial no capitalismo avançado, a generalidade do trabalho produtivo apropria-se das características específicas das artes e, nesse contexto, “o objetivo das práticas artísticas críticas deve ser o de contribuir para o desenvolvimento de novas relações sociais, possibilitadas pelas transformações dos processos de trabalho”, criando as condições para a auto-organização do novo sujeito social coletivo, fora da rede de poder do Estado, designado de “multitude” (MOUFFE, 2014, p. 2-3). Vários coletivos e movimentos têm se apropriado efetivamente do conceito de *multitude* ou *multidão*¹⁰⁰ proposto por Michael Hardt e Antonio Negri (2004), remetendo para a ideia de democracia da multidão, em contraponto ao conceito de *povo* que está mais estritamente associado à existência de Estado. Trata-se de um coletivismo enraizado no antagonismo, capaz de englobar os mais diversos grupos sociais (artistas, comunidades, ambientalistas, sindicatos, camponeses, mães, etc.), unidos pelo objetivo de romper a força global do capital, contra o corporativismo e o neoliberalismo.

Para além desta estratégia de retirada das instituições, Mouffe defende uma “estratégia de engajamento com as instituições”, considerando que a luta contra-hegemônica não se faz

¹⁰⁰ Do italiano *Moltitudine*, título da obra traduzido para português como *multidão*.

abandonando o terreno institucional mas envolvendo-se nele e que, além das instituições políticas tradicionais, ocorre também na multiplicidade de lugares onde a hegemonia é construída: econômicos, legislativos, políticos e culturais.

... as práticas artísticas têm uma relação necessária com a política, porque, ou contribuem para a reprodução do “senso comum” que cristaliza uma determinada hegemonia, ou o desestabiliza. As práticas artísticas críticas são aquelas que, de várias maneiras, desempenham um papel no processo de desarticulação/ rearticulação que caracteriza a política contra-hegemônica. Esta política contra-hegemônica pretende atingir as instituições que petrificam a hegemonia dominante, a fim de provocar transformações profundas na forma como elas funcionam. (MOUFFE, 2014, p. 5).

Nesse sentido, as práticas artísticas críticas podem contribuir para a luta contra-hegemônica envolvendo-se no terreno institucional e articulando diferentes modos de intervenção numa multiplicidade de lugares, dentro e fora do mundo tradicional da arte, “com o objetivo de fomentar a dissensão e criar uma multiplicidade de espaços agonísticos, onde o consenso dominante é desafiado e onde novos modos de identificação são disponibilizados” (MOUFFE, 2014, p. 6).

Sob o enfoque das lutas específicas dos artistas enquanto trabalhadores, um número recente da revista *Multitudes* dedicado à *criatividade no trabalho*, aporta um contributo relevante pelo seu enfoque na perspectiva de resistência e na autonomia real adquirida no trabalho artístico, em contraposição a abordagens como as de Menger focadas na precarização. É o caso, por exemplo, dos direitos conquistados pela classe artística, como o seguro-desemprego no contexto francês e o fomento às artes no contexto brasileiro, permitindo que se dediquem ao trabalho artístico não orientado para o mercado numa sociedade de orientação capitalista. É também o caso da lógica dos bens comuns e das práticas de arte ativista em que os artistas trabalham de forma cooperativa, muitas vezes não remunerada, como alternativa e questionamento crítico das relações interpessoais contemporâneas que apenas visam o lucro ou um salário.

Claro, poderíamos explicar toda esta criação cooperativa como uma busca de prestígio e publicidade, que traz recompensas monetárias mais tarde. Esse tipo de crítica desmistificadora é necessário, mas insuficiente. É vital compreender as condições que tornam as “economias de dádiva” possíveis, como a educação, acesso a informação, acesso a ferramentas e distribuição e até mesmo para hospedagem e espaço de trabalho que não exigem emprego em tempo integral para ser pagos. (...) Eu acho que descobriríamos que, em nosso tempo, o

enorme problema de como fazer a democracia realmente cumprir a sua promessa de emancipação se resume a esta pergunta: Como conseguir maior acesso a conhecimento e cultura, à sua transformação e transmissão? Porque recuperar o controle democrático das oligarquias da mídia requer alcançar exatamente isso. (HOLMES, 2004, p. 1-2)

Neste contexto, Tinius (2015) observa que se no atual contexto de relações de trabalho precárias e flexíveis, o artista, adaptável, polivalente, autônomo, auto-responsável se tornou o modelo perfeito para as relações laborais, o desafio é resistir à armadilha da autoexploração. Assim, depois de décadas ou mesmo séculos sendo visto como uma forma de não-trabalho, na atualidade a questão da organização e ação coletiva coloca-se de forma urgente para os artistas como forma de superar essa ameaça de autoexploração, mas também na defesa de lutas sociais mais amplas.

O instrumento da utopia é o imaginário e nesse sentido o papel da arte é fundamental para visionar outras possibilidades, para ampliar limites, e pelo afeto e emoções desencadear a ação. Não podemos deixar, contudo, de advertir que apesar da longa história de diferentes formas de criação artística que assumem um cariz político, sobre elas sempre paira a ameaça de mercantilização¹⁰¹.

O caso exemplar do teatro

O teatro é uma manifestação coletiva que provoca manifestações coletivas. Por isso foi, e é, sempre perseguido em qualquer regime de ditadura. (João Mota, Comuna, 1999)

“Será o teatro mera metáfora da sociedade? Ou a sociedade uma outra palavra para dizer teatro?” questiona o sociólogo João Teixeira Lopes. “Os sociólogos alimentaram a sua criatividade conceptual inspirando-se na dramaturgia e nos vasos comunicantes que estabelece com a vida, embora estejam longe, tanto a sociologia como o teatro, de ser uma mera *duplicata* da existência” (LOPES, 2009, p. 205). Ambos os discursos constroem campos de enunciação da realidade social e, tendencialmente, revelam processos sociais, contribuindo para desafiar as forças sociais da opressão e exploração e para imaginar outros campos de possibilidades.

¹⁰¹ Um caso emblemático é o da *performance* que, estando associada a uma lógica de intervenção política (LEPECKI, 2012), em grande medida se elitizou (ver GOLDBERG, 2006).

De forma simplista, podemos afirmar que todo o teatro (ou toda a arte) tem um caráter político na medida em que, em cada um dos seus momentos, é o resultado de uma decisão, mais ou menos consciente, acerca da perspectiva (conservadora ou transformadora) pela qual enuncia a experiência humana. Citando a diretora teatral Heleny Guariba¹⁰²:

... “o artista não tem a alternativa de se colocar no ‘além do ideológico’; sua única alternativa é decidir por repetir, ou interferir, no sistema ideológico do seu público” Ou a arte é pura duplicação da realidade, naturalização da experiência cotidiana dos homens, ou ela é crítica às formas ideológicas pelas quais os grupos sociais organizam sua prática. Essa crítica, o teatro pode exercê-la sem sair do sistema de signos no qual quer intervir, como se tratasse de utilizá-lo de tal modo a inverter seus efeitos sobre o público. (COLETIVO POLÍTICO QUEM, 2013, p. 49)

Para lá do caráter político mais ou menos passivo que perpassa toda a criação teatral, existe um teatro que é intencionalmente político, no sentido de assumir um posicionamento crítico e se propor interferir no sistema ideológico do seu público. O teatro político é identificado como “aquele em que a apresentação direta e objetiva de demandas e o encorajamento à tomada de posição estão explícitos” (ABREU, 2011, p. 144).

Ao analisar a matriz histórica do teatro de natureza política, Silvana Garcia (2004) refere diversas iniciativas de teatro popular na Europa do século XIX que celebravam o trabalhador como tema e como intérprete. Contudo, constata que no teatro dessa época “das excursões teatrais pelos bairros ao aparecimento do operário-ator, o desejo de atingir uma camada mais ampla da população não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito”. Tal projeto carece de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador “reconhecer a sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação”. Será na Rússia que “a presença de uma ‘massa’ de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio pelo qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária” (GARCIA, 2004, p. 3), culminando no movimento de *agitação e propaganda (agitprop)* na segunda década do século XX. Assim, a questão da relação entre arte e política marca profundamente a produção teatral ao longo dos séculos XX e XXI.

Iná Camargo Costa (2012a), debruçando-se sobre a linguagem teatral, considera que o drama constitui uma sedimentação das regras de funcionamento da sociedade burguesa (focando temas que podem ser configurados exclusivamente através do diálogo, estruturado

¹⁰² Militante de oposição à ditadura militar e desaparecida política em 1971.

pelo conflito de vontades individuais, e que se limitam, por princípio, ao âmbito das relações da vida privada), ao mesmo tempo que supõe um espectador totalmente passivo:

Segundo uma definição quase aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos (...) e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim (de preferência nesta ordem), com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc. (COSTA, 2012a)

Desse modo, o artista que opte pela forma dramática está, segundo a autora, assumindo os valores burgueses, mesmo que de forma inconsciente. A forma dramática, que constitui o padrão hegemônico de representação, não dá conta de tratar temas que se referem a interesses coletivos, de classe, a estruturas socioeconômicas. No extremo oposto, as experiências russas de teatro *agitprop* e o teatro épico aprofundado pelos alemães Bertold Brecht e Erwin Piscator constituem experiências emblemáticas em termos de radicalismo e consequência política.

Nos anos 1920, no pós-revolução russa, as trupes de teatro *agitprop* desenvolveram, sob apoio do Partido e do Estado, modos ágeis de comunicação com as organizações de trabalhadores e as comunidades, disseminando notícias da revolução numa Rússia de dimensão continental e insuflando o ânimo revolucionário (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006). A elaboração básica do *agitprop* consiste em escolher um tema da pauta de lutas (por exemplo, uma greve e seus motivos), discuti-la, sintetizar a proposta a ser defendida e elaborar um texto curto, de dez a quinze minutos, a ser representado para os trabalhadores no sindicato onde se realiza a assembleia, podendo se realizar em função de qualquer tema (COSTA, 2009). O *agitprop* disseminou-se por vários países enquanto movimento de resistência e ação corrosiva contra o regime capitalista, reverberando sob diferentes formas até os dias de hoje.

Por sua vez, o teatro épico, que também vai beber às experiências russas, tem por base uma conscientização para a luta de classes. A ideia é narrar uma epopeia, com uma temporalidade dilatada, focando assuntos históricos, políticos, econômicos, diferenciando-se do drama no qual o texto é constituído predominantemente por diálogos e preso a uma

temporalidade mais restrita. Encontrando-se elementos épicos em diversos momentos históricos do teatro ocidental, foi no século XX que o alemão Erwin Piscator formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, movido pelo compromisso histórico de transformação social, “construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos, intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos antiilusionistas na cenografia e no figurino” (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, p. 132). O diretor Bertold Brecht, comprometido com a produção de uma arte ao serviço da revolução, levará o teatro épico às últimas consequências de um teatro verdadeiramente político que se contrapõe ao “teatro burguês”:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48)

No foco da crítica de Brecht aos pressupostos do teatro burguês encontra-se a naturalização e falsa superação dos antagonismos sociais provocada por esse teatro de entretenimento e consenso:

O teatro burguês, argumenta Brecht, baseia-se no “ilusionismo”: aceita como evidente a suposição de que a representação dramática deve reproduzir diretamente o mundo. O seu fim é levar um público, pela força da sua ilusão de realidade, a uma empatia com a representação, levá-lo a tomá-la por real e sentir-se dominado por ela. O público do teatro burguês é o consumidor passivo de um objeto artístico acabado e imutável que lhe é apresentado como “real”. A peça não o estimula a pensar de modo construtivo no *modo* como ela está a apresentar as suas personagens e acontecimentos ou como eles poderiam ter sido diferentes. Como a ilusão dramática é um todo sem costuras que esconde o fato de ser *construída*, ela impede o público de refletir criticamente tanto sobre o modo de representação como sobre as ações representadas. (EAGLETON, 1976, p. 82)

Pelo contrário, a proposta teatral de Brecht “não é ‘refletir’ uma realidade fixa, mas sim demonstrar como personagens e ação são produzidos historicamente e, assim, como eles poderiam ter sido, e ainda podem vir a ser, diferentes” (EAGLETON, 1976, p. 83). Em vez de

reflexo de uma falsa harmonia, a arte é capaz de desnaturalizar a realidade social e assim estimular o público à reflexão e apreciação crítica sobre as suas contradições. O teatro épico emprega meios artísticos visando suscitar no espectador uma atitude analítica e crítica, através do chamado *efeito de distanciamento*¹⁰³: “os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (BRECHT, 1978, p. 74).

Se, como vimos atrás, a dinâmica evolutiva do capitalismo se articula e alimenta da sua crítica (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009), o teatro permite pensar e ensaiar outras abordagens críticas e emancipatórias e, através dos estados emotivos que cria, pode contribuir para desencadear a ação. Em entrevista concedida em 1970, o artista e crítico português Ernesto de Sousa referia-se a este potencial de resistência do teatro face aos processos de desmanche da crítica:

Naquilo em que estou pessoalmente interessado e que corresponde ou é paralelo ao que poderíamos chamar, por uma questão de comodidade, teatro pós-brechtiano, leva-se talvez mais longe certos princípios de Brecht, no sentido de obter determinados efeitos de choque, em que não se volta a uma participação sentimental, mas se criam estados emotivos, por se ter verificado que a atitude crítica, por vezes, é insuficiente. Numa sociedade que começa a ser de consumo, a simples crítica é uma maneira de, dando a impressão de que se põem em xeque determinadas estruturas, nos aquietarmos... (NUNES, 1970, apud JÜRGENS, 2016, p. 246)

Por outro lado, o sentido político e contra-hegemônico do teatro vincula-se especialmente à forma de organização das suas relações de produção, suprimindo hierarquias na sala de ensaios e na relação com o público, tal como enfatizam Márcio Mariano e Sérgio de Carvalho:

É na sala de ensaios que tem início o processo de politização do Teatro. O modo como se organizam as relações de trabalho entre os integrantes do grupo determina o caráter político da encenação. O esforço para que seja superada a divisão entre trabalho material e trabalho espiritual na construção da cena deve se estender, numa segunda fase, à relação com o público. A politização do ensaio contagia a forma do espetáculo e abre uma nova perspectiva de recepção crítica. A forma processual da obra - decorrente da atitude coletivizante do trabalho - suprime as hierarquias entre os artistas no palco, desmistifica a imagem artística, e busca tornar companheiros de jornada simbólica os homens do palco e os da plateia. O que determina

¹⁰³ O conceito brechtiano *Verfremdungseffekt* é traduzido para língua portuguesa como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”. Optamos pela primeira forma, tal como utilizado por Alexandre Mate (2008), Sérgio de Carvalho (2009) ou Iná Camargo Costa (2009, 2012a).

o valor da produção artística é seu valor de uso. (...) É preciso produzir formas capazes de incluir a sociedade como um todo numa perspectiva revolucionária. Anticapitalismo, pesquisa estética e revolução. A pesquisa estética terá sensibilidade revolucionária quando desenvolvida por produtores empenhados em um projeto coletivo anticapitalista. (MARIANO E CARVALHO, 2003, p.11)

Assim, a noção de coletivo de teatro vai ao encontro desta busca estético-política, procurando alternativas ao modo de produção hegemônico. Segundo a historiadora Béatrice Picon-Vallin, a emergência do termo “coletivo” (não trupe ou grupo) no contexto ocidental na viragem para o século XXI está associada a um embate contra triunfo do individualismo. Não se trata apenas, como em 1968, de fazer um teatro político, mas sobretudo de fazer teatro como ato político, chegando mesmo a propor ou a experimentar micromodelos de sociedades, transitórias, a serem reconfiguradas a cada criação” (PICON-VALLIN, 2011, p. 175). A historiadora apresenta variados exemplos, como o coletivo *D'Ores et Déjà*, criado em 2002, que funciona como uma espécie de cooperativa em que cada integrante pode ser alternadamente ator, autor, diretor, concluindo que os coletivos identificados como tais se multiplicam mas abarcam atitudes e propostas diferentes. O que os une é a divergência face ao modo de produção dominante, aportando novos processos de criação e produção e novas relações com os públicos, pautados por um funcionamento mais democrático, relações igualitárias e divisão das tarefas (PICON-VALLIN, 2011, p. 178).

O caso dos coletivos de teatro paulistano (o designado “teatro de grupo” como aprofundamos no ponto 4.1), caracteriza-se precisamente por articular fortemente produção artística e mobilização política. Um exemplo é o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), criado em 1966, que exerce a sua militância desde os tempos da ditadura militar até aos dias de hoje, fazendo um teatro que se alicerça nas classes populares e que também corporiza a noção de trabalhador-artista.

Tendo a opção política do teatro militante (todos os seus integrantes trabalham em profissões que vão de advogado a operário), o grupo desenvolve o seu trabalho numa temporalidade alheia ao ritmo do capital, dado o tempo reduzido que podem dedicar à sua verdadeira militância teatral. A pesquisa e realização de um espetáculo pode levar vários anos, período no qual o TUOV apresenta seu repertório pelo Brasil e pelo mundo afora... (COSTA E CARVALHO, 2008, p. 82)

Os coletivos de teatro, na sua diversidade de trajetórias, no enfrentamento que desenvolvem dentro e fora de suas salas de ensaio, com outros coletivos e com o público,

representam a possibilidade de uma cultura emancipatória, que extravasa as fronteiras da indústria cultural. Segundo Iná Camargo Costa, as práticas dos coletivos teatrais constituem “ações contra-hegemônicas exemplares” (COSTA, 2007).

Ao longo deste capítulo, procuramos refletir sobre as possibilidades de transformação social emancipatória e de elaboração de *alternativas viáveis* às instituições e estruturas sociais hegemônicas, com potencial de mitigar os processos de opressão e exploração identificados no diagnóstico do modo de produção capitalista, elencando alguns elementos para uma teoria da transformação social, que se articulam com a noção de contra-hegemonia. Em seguida abordamos experiências e projetos concretos de emancipação social, desde o socialismo utópico até à autogestão enquanto modo de produção alternativo, expondo também as suas contradições e fragilidades que os tornam presas fáceis do espírito do capitalismo. A partir daqui afunilamos em direção ao nosso objeto específico, no sentido de contribuir os debates sobre as formas contemporâneas de emancipação social, refletindo sobre o precariado artístico enquanto terreno de expressão da crítica e de desencadeamento de alternativas contra-hegemônicas, em que a organização e ação coletivas se colocam com caráter urgente para os artistas como forma de superar a ameaça da sua (auto)exploração, mas também na defesa de lutas sociais mais amplas. Finalmente, esboçamos algumas considerações sobre o sentido político e contra-hegemônico do teatro, em decorrência da forma como organiza as suas relações de produção, em que a noção de coletivo de teatro oferece alguns exemplos de possibilidades nessa busca estético-política por alternativas ao modo de produção dominante. Estamos agora em condições de nos debruçarmos sobre o coletivismo artístico, e teatral em particular, no Brasil e em Portugal.

SEGUNDA PARTE.
COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL E EM PORTUGAL

CAPÍTULO IV. NOTAS DE UMA HISTÓRIA EM PROCESSO

A arte ao imaginar possibilidades alternativas, e os artistas aos fazerem seu trabalho e viverem suas vidas fora de uma economia estritamente monetizada podem fornecer pistas para este mundo melhor. (...) Os coletivos de artistas não produzem objetos – eles produzem mudanças. (MOORE, 2002)

A história do coletivismo artístico brasileiro e português ainda está por escrever. Situa-se nas margens, ou no que Gregory Sholette designou de matéria escura da arte, uma *massa* invisível ao mundo da arte dominante. Tornar as margens ou os excluídos visíveis é “em última instância uma questão política e um repensar da história” (SHOLETTE, 2011, p. 3). Esta falta de registros sobre o coletivismo na história de arte oficial é assinalada por alguns dos coletivos por nós inquiridos, que enfatizam a importância de colmatar essa omissão:

... fazer ver o outro viés da história da arte que está ainda sendo escrita. Os coletivos, em nosso entendimento, são a nova(?) forma de construção das narrativas do tecido social. A necessidade de uma sociedade mais organizada, em que os caminhos escolhidos surgem da reflexão verdadeira entre os pares e não, dos desmandos impostos. (Coletivo 308, Guarulhos – SP, em resposta ao questionário)

Deste modo, o presente capítulo propõe-se articular alguns apontamentos que contribuem para reescrever essa história em processo nos dois países, a partir sobretudo de fontes históricas, bibliográficas e filmográficas, complementadas pontualmente com referências das entrevistas realizadas e de observações decorrentes do trabalho de campo. Atendendo aos limites temporais e abrangência geográfica do presente trabalho, esta é uma tarefa inacabada e que não pretendeu ser exaustiva, mas antes abrir caminho para futuros aprofundamentos. Esta abordagem será ainda ampliada no capítulo seguinte através dos dados primários recolhidos no questionário por nós aplicado a coletivos de artistas brasileiros e portugueses. Uma vez que em cada linguagem artística os processos de coletivismo assumem especificidades próprias, para cada país apresentamos primeiro uma abordagem geral, para depois introduzir o caso específico do coletivismo teatral.

A nossa interpelação do coletivismo (artístico) articula a dupla perspectiva que adotamos entre a organização coletiva da produção e as dinâmicas de ação coletiva, o que, por sua vez, é indissociável das relações de trabalho e produção de cada contexto específico.

Sob o ponto de vista da ação política dos coletivos, esta compreende a defesa de direitos para o setor, no confronto com as condições precarizantes do trabalho artístico, mas também lutas sociais mais amplas, abarcando a ação institucional através da participação em instituições (partidos, governo, sindicatos) e a mobilização coletiva que tem como característica distintiva a dimensão do conflito. Assim, apresentamos dois episódios que são elucidativos das lutas travadas nos dois países: a ação coletiva por políticas públicas para a cultura no Brasil e especificamente o processo de conquista da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo; e a criação do Cena Sindicato associada aos movimentos contra a perda de direitos sociolaborais em Portugal.

4.1. Iniciativas coletivas de artistas no Brasil

No Brasil, o coletivismo artístico surge de forma mais consistente a partir dos anos 1990, mas a sua gênese remonta ao século XIX, por exemplo com a Sociedade Filomática de São Paulo, grupo dos primórdios do Romantismo brasileiro¹⁰⁴, ou os agrupamentos de poetas simbolistas, mas também nas variadas formas de associativismo cultural operário, marcadas pela imigração estrangeira e diversidade étnica e regional, que contudo seriam em grande parte destruídas e substituídas pelo sindicalismo corporativista do Estado e pela indústria da cultura de massas do século XX (HARDMAN, 1984).

No início do século XX, destaca-se o importante movimento modernista da década de 20 e, no interior deste, o Clube de Antropofagia¹⁰⁵. No anos 60 é um romantismo revolucionário que agrega a produção artística de vários grupos, como o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura (CPC) ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), o movimento em torno do cinema novo e o próprio tropicalismo na música (RIDENTI, 2000). Apesar do golpe que instaurou a ditadura em 1964, Roberto Schwarz, no seu famoso ensaio

¹⁰⁴ A Sociedade Filomática foi uma agremiação de professores e alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, que se baseava no “ideal de unir conhecimentos para o bem comum, tal como o das outras sociedades filomáticas de largo curso na Europa”, aliando o entusiasmo com a Independência política ao “desejo de promover o desenvolvimento cultural do Brasil, colocando nosso país em condições de absorver o que se passava em núcleos mais desenvolvidos, propondo sugestões e desenvolvendo ideias científicas e literárias”. Foi responsável pela publicação da Revista da Sociedade Filomática, composta de seis números publicados em 1833 (PASSOS, 1989).

¹⁰⁵ O grupo funda a Revista de Antropofagia que publica no seu primeiro número, em 1928, o Manifesto Antropófago, redigido pelo poeta Oswald de Andrade, apelando à antropofagia como forma de “degluir” e “absorver” criticamente as ideias e modelos importados (europeus) e produzir algo genuinamente brasileiro.

de “Cultura e política”, refere-se a uma hegemonia de esquerda no campo cultural, a despeito de suas derrotas a nível político, resultando num sistema de conciliações:

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 2009, p. 8)

No período ditatorial, qualquer tentativa de projeto coletivo será perseguida, contudo é possível identificar focos de resistência com o surgimento de alguns coletivos, ao longo dos anos 70 e 80, como o grupo de artistas 3Nós3¹⁰⁶ que se pautava pelas suas intervenções transgressoras na cidade de São Paulo, o grupo Manga Rosa¹⁰⁷ que rompia com os conceitos estabelecidos de obra de arte, ou o grupo performático Tupi Não Dá¹⁰⁸ (ROSAS, 2002a). Em São Paulo, onde incidimos privilegiadamente a nossa análise, muitos foram os coletivos teatrais que participaram e enfrentaram os problemas decorrentes da ditadura, entre os quais o Núcleo Independente (que surge do Teatro Arena); o Truques, Traquejos & Teatro; o Apoená (atual Engenho Teatral); o TUOV; o Grupo de Arte Pau Brasil (depois Macunaíma); o Teatro do Ornitorrinco (MATE, 2012).

No geral, estes agrupamentos adotavam uma postura crítica, tanto em relação à realidade política como aos hábitos e valores dominantes na sociedade. Por conseguinte, particularmente num contexto de autoritarismo e repressão, estavam submetidos a um forte

¹⁰⁶ “O grupo 3NÓS3 surge em meio a uma nova geração de artistas e grupos que propunham a ocupação e apropriação de equipamentos da cidade, no final da década de 1970. 3NÓS3, criado por Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França, realiza uma série de intervenções urbanas da cidade de São Paulo: Ensacamento – encapuzamento com saco plástico preto de monumentos públicos da cidade –, X-Galeria – lacramento simbólico de galerias de arte da cidade, com um grande “X” feito com fita crepe, acompanhado de um bilhete afixado à porta de entrada com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande” – e ações no complexo viário da cidade feitas com extensas faixas de plástico colorido. Contudo, o 3NÓS3 tinha como premissa ocupar, simultaneamente, o espaço da cidade e o espaço da mídia. A ocupação dos meios de comunicação de massa, os registros gerados pela imprensa, bem como as documentações fotográficas e publicações feitas pelo grupo, são partes integrantes dessas intervenções”. Disponível em: <<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

¹⁰⁷ “O grupo Manga Rosa, criado em 1978, nasceu com o objetivo de desenvolver trabalhos na área das artes visuais e plásticas. Desde o início, rompendo radicalmente com a obra de arte no seu sentido tradicional, exercia as disciplinas da pintura e do desenho tendo como motor a experimentação primeira da descoberta de uma criança. Um fato interessante foi constatado após algum tempo decorrido da produção de imagens do grupo: seus exercícios no desenho e na pintura sempre realizavam imagens/protótipos para reprodução mecânica. Não havia habilidade manual em jogo, e sim a utilização de energia transformada em trabalho. Tal modo de produção implicou num procedimento coletivo diante dos trabalhos, eliminando assim dois males da tradição, que se perpetuavam na produção da arte naquela época, desconsiderando os postulados básicos da arte contemporânea. Primeiro eliminou-se a criação de ‘objets d’art’ e em seguida afastou-se por completo a figura do artista como ser único.” Disponível em: <<http://grupomangarosa.blogspot.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

¹⁰⁸ O Tupi Não Dá foi “uma criação dos anos 80, reunindo estudantes com inscrição diversificada com o objetivo de realizar *performances* urbanas como instrumento de afirmar a liberdade de expressão no contexto da redemocratização política do país. (...) De suas instalações iniciais com sacos de lixo, o grupo evoluiu para *performances* e ações sobre áreas e elementos urbanos degradados e descaracterizados” (KNAUSS, 2001, p. 346).

controle político, sendo acusados, estigmatizados e censurados em nome da moral e dos bons costumes do *establishment*. Por outro lado, como assinala Gilberto Velho (1977), os limites desses agrupamentos e de seu *ethos* são permanentemente redefinidos pela interação com outros grupos ou forças da sociedade brasileira. Deste modo, “pode-se perceber a existência de uma *ação coletiva* mais abrangente e de uma *consciência de grupo* mais nítida quando a atuação da censura torna-se mais agressiva. É comum então, nestes momentos, perceber as redes de relações sendo acionadas congregando indivíduos através de manifestos, protestos, discussões ou movimentos de solidariedade em geral” (VELHO, 1977, p. 30, grifos do autor).

Na perspectiva de Ricardo Rosas, grande parte dessas formações se perdeu durante os anos 1980 e a retomada só ocorrerá no contexto de intensa intervenção urbana difundida por todo o país desde meados dos anos 1990. De fato, esta década assistiu a um contexto de crise econômica (com hiperinflação e desemprego exacerbado), acompanhada de reformas neoliberais, à qual se contrapôs um intenso processo de mobilização social (movimento estudantil, criação dos Fóruns Nacionais de Luta pela Moradia, pela Reforma Urbana e de uma Central dos Movimentos Populares, entre outros). É neste contexto que os coletivos de artistas emergem enquanto movimento contemporâneo, sem ligação aparente com seus predecessores, estando patente uma forte crítica em relação aos meios culturais institucionalizados e uma atuação fora destes:

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. Conscientes ou não destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais... (ROSAS, 2006)

Durante a primeira década dos anos 2000, e em consonância com a periodização estabelecida no prólogo com base em Stimson e Sholette (2007), ocorre uma transmutação desse cenário no sentido da ação direta, com a crescente proliferação de novos coletivos e a aquisição de um caráter mais político ou ativista, notadamente no trabalho junto de comunidades desfavorecidas, associando-se a mobilizações dos trabalhadores sem teto em São Paulo, como foi o caso da ocupação do edifício Prestes Maia, em dezembro de 2003, introduzindo interferências na esfera pública (lambe-lambes, performances, alteração de

outdoors), ou na dinamização de diferentes encontros, como o Território de Anti-Espetáculo¹⁰⁹ e o Reverberações¹¹⁰ em São Paulo, o I Encontro de Coletivos Chave Mestra¹¹¹ no Rio de Janeiro, ou o projeto Perdidos no Espaço¹¹² em Porto Alegre. Um pouco por todo o Brasil, assistimos a uma efervescência de coletivos de produção artística que se amplificou através da sua articulação em rede, aglutinados por uma prática política e/ou estética comum. Um exemplo dessa articulação “rizomática” é a criação, em 2003, da rede CORO – Colaboradores em Rede e Organizações – agregando coletivos de artistas, coletivos multidisciplinares, projetos e programas colaborativos, espaços autogestionários, outras redes, associações, cooperativas e aliados espalhados pelo Brasil e pontualmente no exterior¹¹³.

O caráter ativista, e mesmo de ação direta, de muitos coletivos surge, em certos meios artísticos e acadêmicos, associado ao neologismo “ativismo”, tal como analisado na dissertação pioneira de André Mesquita (2008): “Coletivos de arte privilegiam processos de trabalho e a multidisciplinariedade dos campos teóricos, muito mais que a produção do objeto de arte tradicional, lançando em suas ações um vocabulário oriundo das ‘ciências da guerra’ e compartilhando com a esfera do ativismo dois conceitos importantes: táticas e estratégias” (MESQUITA, 2008, p. 13). Contudo, Mesquita adverte que esta utilização política da arte abre oportunidades tanto revolucionárias quanto contrarrevolucionárias:

... a existência de interesses nem sempre comuns entre artistas, comunidades e movimentos pode abafar as necessidades concretas de um grupo social, valorizando apenas a própria agenda de propostas, êxitos e méritos do artista e de seus modelos de intervenção. Não é coincidência pensar que, no início dos anos 90, a ascensão das práticas artísticas com base na comunidade, como a mostra *Culture in Action*, veio atrelada ao momento em que os papéis do artista como ativista e provedor de serviços foram institucionalmente acomodados aos interesses de curadores, museus e programas de financiamento de exposições. (...) A estratégia de inclusão do social no mundo da arte vem tornando-se uma tendência administrada por

¹⁰⁹ Evento ocorrido em 2003, no SESC Pompéia, “reunindo videomakers, pintores, VJs e DJs de música eletrônica com a proposta de fazer arte e política ao vivo”. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3008200302.htm>. Acesso em: 15 set. 2014.

¹¹⁰ Festival de Arte e Cultura Colaborativa com ocorrência bienal entre 2004 e 2010. “Trata-se de um encontro aberto e participativo, que articula e agrega diferentes profissionais que trabalham com novas metodologias, processos coletivos de criação e/ou iniciativas culturais colaborativas atuantes nas cinco regiões brasileiras e no exterior. O Reverberações agrega princípios como: colaboração, autogestão, autonomia e interdependência na produção atual das artes visuais e cultura brasileira. Isso prevê a arte também em relacionamento com a ecologia, política, questões sociais e de trabalho, entre outros”. Disponível em: <<http://blog.reverberacoes.com.br>>. Acesso em: 15 set. 2014.

¹¹¹ Encontro de coletivos que reuniu no Rio de Janeiro os coletivos: Chave Mestra (RJ), Horizonte Nômade (SP), Grupo Braço (SP), Nova Pasta (SP), Coringa (SP), Piratininga (SP), Projeto Subsolo (RJ), Grupo UM (RJ), Transição Listrada (CE), Zox (SP), Radial (RJ), Imaginário Periférico (RJ), Esqueleto Coletivo (SP), Entorno (DF) e Poro (MG).

¹¹² Projeto artístico e editorial desenvolvido em articulação com os Fóruns Sociais Mundiais de 2003 e 2005.

¹¹³ O CORO, extinto em 2014, criou um importante acervo e banco de dados de coletivos brasileiros.

alguns modelos curatoriais facilmente digeridos em mostras carregadas de um estilo “social chique” e com pouca reflexão social... (MESQUITA, 2008, p. 133-134)

A expansão e o dinamismo dos coletivos brasileiros tem sido tão efervescente que se tornou modismo e passou a ser alvo de apropriação midiática, de estratégias de marketing e de assimilação pela indústria cultural enquanto uma nova forma de trabalho flexível e “colaborativo”, evidenciando os processos de assimilação da crítica pelo espírito do capitalismo e de precarização do trabalho descritos por Boltanski e Chiapello (2009):

“Coletivo” agora é uma moda, e, como tal, passou a fazer parte do catálogo de estratégias dos executivos de marketing de grandes empresas. É, pois, no cerne mesmo destas contradições que se assenta o risco de descaracterização de coletivos artísticos que agem na esfera da intervenção política. Recentes casos de absorção de coletivos em ações de claro viés publicitário, como em festivais patrocinados por empresas como a Skol, Nokia ou Tim, arriscam pôr em cheque um ideário que diz muito mais respeito a uma prática de ação colaborativa fora dos esquemas de pressão capitalista, à semelhança de coletivos contemporâneos de ativismo *tout court* ou mesmo de comunidades de desenvolvedores de software livre ou *open source*, do que à cooperação forçada e vigiada do “trabalho flexível” das empresas criativas, como agências de publicidade ou escritórios de design, para citar alguns exemplos. (ROSAS, 2006, grifos nossos).

Ainda segundo Rosas, esta assimilação pelo mercado é, em grande parte, facilitada pela ausência de uma agenda e posicionamento mais claros e assertivos por parte dos próprios coletivos, de modo a tornar evidente o motivo abordado e a posição defendida: “O grande problema do ‘hibridismo temático’ não está exatamente na vaga mistura de arte com tecnologia, de política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta, pois a indeterminação do foco é o que permite, acredito, a fácil cooptação pelo mercado” (ROSAS, 2006). Um exemplo dessa relação ambígua entre a falta de uma definição clara e a fácil assimilação é a rede *Fora do Eixo* que “apesar de todo o seu ar descolado e alternativo” funcionaria “com todos os preceitos de uma empresa capitalista, tendo por finalidade a obtenção de rendimentos, através da exploração de um esforço braçal e criativo dos diversos agentes culturais dispersos pela cidade e pelas redes digitais” (PASSA PALAVRA, 2013).

Apesar da fácil assimilação da crítica estética de certos coletivos, podemos observar também as suas múltiplas formas de resistência, notadamente associando-se a movimentos de trabalhadores, estudantes, sem terra e outros grupos oprimidos, configurando um leque

heterogêneo de situações. Nesse sentido, Rosas enfatiza que o mundo das artes ainda não compreendeu a questão do coletivismo em sua profundidade, uma vez que a lógica de produção coletiva segue padrões de criação, distribuição e fruição totalmente fora das convenções das instituições artísticas tradicionais. Os coletivos contestam precisamente “as relações intrínsecas com que o modus operandi do capitalismo fundamenta e se concilia com a produção artística na contemporaneidade” (ROSAS, 2006).

Devemos acrescentar ainda que uma particularidade bastante específica do caso brasileiro diz respeito à dinâmica progressista vinda de coletivos de artistas das periferias das grandes metrópoles, ligada aos saraus literários, ao hip-hop, ao teatro, ao vídeo, à moda e design, estando na origem da afirmação de uma cultura periférica, tal como analisado na tese de Tiarajú D’Andrea (2013). O autor desenvolve um estudo exploratório sobre porque houve um aumento do número de coletivos na periferia, avançando quatro motivadores principais – a produção cultural como forma de pacificar contextos violentos; como forma de sobrevivência econômica; como forma de participação política; e como emancipação humana. O movimento vem-se afirmando de forma cada vez mais intensa através de uma agenda cultural própria, mostras, debates, feiras, festivais, como o *Festival Percurso: periferia e cultura em rede solidária*, no Capão Redondo, zona sul de São Paulo, em Junho de 2014, iniciativa do projeto REDES (Rede de Empreendimentos Culturais Solidários da Periferia Urbana da Zona Sul) cujo mote se podia ler sobre o palco do evento “Juventude periférica gerando renda, trabalho e desenvolvimento local”, exemplo do entrelaçamento entre cultura, empreendedorismo e economia solidária. Nos últimos anos, surgiu em São Paulo o Movimento Cultural das Periferias que articula os coletivos periféricos em torno da reivindicação de uma lei específica de Fomento à Cultura da Periferia, a qual foi aprovada em 2016.

O coletivismo teatral brasileiro

No campo teatral, ainda há um longo trabalho a desenvolver no sentido de traçar uma historiografia dos coletivos teatrais brasileiros capaz de captar a riqueza e efervescência do fenômeno. Um contributo essencial encontramos no trabalho do historiador do teatro Alexandre Mate, para quem o acesso à totalidade das experiências dos coletivos teatrais espalhados pelo país, “sejam aquelas apresentadas no palco, na rua ou em espaços alternativos, é absolutamente impossível, posto que ocultas da vida social e dos registros documentais. Grupos e suas experiências são simplesmente erradicados da história” (MATE,

2009, p. 8). A sua tese de doutorado (MATE, 2008) debruça-se sobre a produção teatral paulistana na década de 1980, apresentando as trajetórias dos coletivos TUOV e Apoená/Engenho. Encontramos também alguns contributos no *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006) e na publicação do projeto *Próximo Ato* dedicada ao teatro de grupo (ARAÚJO, AZEVEDO E TENDLAU, 2011).

Remontando ao movimento abolicionista, na segunda metade do século XIX, considerado o primeiro movimento social a nível nacional no Brasil (ALONSO, 2015), o teatro, que era então uma forma popular de entretenimento, será um espaço público de excelência para a propaganda do movimento, sensibilizando o público urbano para as atrocidades da escravidão:

... Mãos na massa, adotaram o teatro como espaço de propaganda. Quem primeiro subiu ao palco, o do Teatro São Luiz, em 23 de março de 1879, como orador, foi Vicente de Sousa. A logística correu por conta da Associação Tipográfica Fluminense e da Sociedade Ensaio Literários. Daí em diante saltaram atos avulsos até o tino planificador de Rebouças os amarrar sob um título: *Conferências Emancipadoras*. (...) Cristalizava-se aí a estratégia *mater* da propaganda na primeira metade dos anos 1880: misto de espetáculo teatral e comício político, meio de persuasão e de financiamento, as conferências-concerto. A sede impactou o *estilo da propaganda*. O universo dos espetáculos teatrais forneceu linguagem para a expressão e a ritualização do proselitismo abolicionista. (ALONSO, 2015)

No que se refere ao século XX, Sérgio de Carvalho examina os ciclos de politização da prática teatral brasileira sob o signo de uma atitude modernista de recusa ao esteticismo burguês, que se articulam com os debates sobre as formas de organização coletiva da produção artística:

São momentos em que a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extraestético, em que predomina o interesse na participação em debates públicos e em que várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos. Nesses momentos, em que o teatro brasileiro refletiu com mais intensidade sobre sua própria historicidade, muitas obras apresentaram conteúdos sociais manifestos. Mas não foi apenas através da temática nova – interessada na representação de forças sociais em luta – que tais momentos teatrais politizados foram produzidos. Eles exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante, e uma reflexão sobre relações de trabalho em arte que envolve a crítica da inserção dos artistas no aparelho produtivo. (CARVALHO, 2011, p. 101)

O primeiro ciclo de politização da prática teatral brasileira aconteceu nos anos 20 e 30 em torno do projeto modernista e de escritores que debatiam sobre a “arte interessada”, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas não chegaram a ser encenados.

A crise da visão burguesa do mundo pedia dos autores a crítica das formas burguesas de representação, e o drama era a mais avançada delas a ser superada. Era inédito o que acontecia no teatro brasileiro: uma geração intuía que os conteúdos sociais novos só poderiam ser representados por formas que não estavam disponíveis na tradição dramática. Perceberam que a vida atual não cabia no fechamento absoluto do diálogo intersubjetivo, que não tinha mais sentido mostrar em cena heróis positivos, agentes de seu destino, soberanos da vontade individual, em luta contra uma opressão genérica na medida em que a história é apenas pano de fundo da ação. Ao trazerem para sua pesquisa estética uma orientação política (e portanto extraestética), os modernistas se veem obrigados a refletir de modo inaugural sobre possibilidades épicas de representação teatral no Brasil. Só não puderam ir mais longe porque seu projeto os distanciava ainda mais da prática do teatro profissional da época (que não tinha condições de encenar um autor como Oswald de Andrade) e por uma espécie de maldição que ronda os artistas de países periféricos, como que os obrigando a perseguir essa categoria ideal: o drama. (CARVALHO, 2011, p. 102)

Paralelamente, em meados dos anos 40, emerge uma experiência estético-política pioneira a partir da ideia de fundar uma companhia de teatro negro engajado, impulsionada pelo artista e ativista Abdias do Nascimento. Nasce no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN) que retoma o movimento negro silenciado durante o Estado Novo. Além de temáticas em torno da questão racial, o TEN aporta uma nova centralidade e humanidade para os papéis representados por negros, já não confinados aos estereótipos de submissão e rudeza dominantes no teatro brasileiro, além de desenvolver ainda uma intensa atividade político-social (como congressos e conferências sobre o negro brasileiro e a questão racial, cursos de alfabetização e iniciação cultural para negros, edição de livros e do jornal Quilombo) (ver MACEDO, 2005 e ROSA, 2007¹¹⁴).

Um segundo ciclo de politização pode ser identificado no final dos anos 1950, disseminando-se a partir do Teatro de Arena de São Paulo e de um conjunto de artistas e autores (como Vianinha, Boal, Chico de Assis e Guarnieri) unidos em torno de um projeto de esquerda de orientação popular (CARVALHO, 2011). Neste período, que perdura até o golpe militar de 1964, emerge uma primeira vaga de coletivos teatrais que levam aos palcos

¹¹⁴ Ver também revista Dionysos, Especial: Teatro Experimental do Negro, n. 28, 1988.

dramaturgias de pendor político-social, notadamente as peças de Vianinha¹¹⁵, Augusto Boal¹¹⁶ ou Gianfrancesco Guarnieri¹¹⁷.

... Praticaram um sistema de ensaio coletivizado, em que o trabalho dos atores não era alienado do processo de estruturação do espetáculo. E, acima de tudo, procuraram uma nova relação com o público, vindo a se tornar uma referência de politização da arte brasileira. (CARVALHO, 2011, p. 103)

Uma década mais tarde, entre 1961 e 1964, os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE, radicalizam a atuação política com a apropriação do agitprop e da noção de “arte popular revolucionária”, intensificando a comunicação efetiva com o público. Segundo Iná Camargo Costa, o Teatro de Arena constitui o “marco zero” do teatro de grupo brasileiro, é a “primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre, sem a figura do capitalista para investir na empreitada”; enquanto o CPC da UNE é o seu “limite” em termos de radicalidade (COSTA, 2011).

Com a instauração da ditadura militar estas experiências foram extintas, mas ainda assim é possível observar, nas décadas de 60 e sobretudo 70, um aprofundamento de novas formas de produção que consolidariam o *teatro independente* brasileiro, tendo como marca a união entre o modo coletivo de produção inaugurado com as experiências do Teatro de Arena e dos CPCs e o experimentalismo formal na esteira do Teatro Oficina (ROMEO, 2015). Surge neste período o *teatro de grupo*, como é comumente designado, organizado como cooperativa de produção, enquanto tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho, tendendo para a autoria comum do projeto estético e a coletivização dos processos criativos (ver FERNANDES, 1998; GARCIA, 2004; GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, p. 152-154). Para Béatrice Picon-Vallin (2008), embora a noção em si pareça uma tautologia, já que todo o teatro (mesmo um espetáculo solo) é “de grupo”, ela remete para uma radicalidade que se opõe ao teatro comercial ou institucional, enfatizando elementos negligenciados por essas outras formas de organização: modos de funcionamento menos hierarquizados; a partilha de um conjunto de objetivos e fins comuns que comprometem cada um dos integrantes de forma não pontual; vontade de fazer um teatro diferente e por meio da criação coletiva; o engajamento artístico e, frequentemente, também político patente nas escolhas de repertório,

¹¹⁵ Vianinha escreve o musical *A Mais-Valia vai acabar, Seu Edgar* que discute a condição de explorador do capitalista e de espoliação do operário.

¹¹⁶ Boal desenvolve um método teatral próprio, o teatro do oprimido, que combina o fazer político com fazer teatral.

¹¹⁷ Guarnieri escreve a peça *Eles não usam black-tie*, encenada em 1958 pelo Teatro de Arena, que constitui uma primeira ruptura do teatro nacional brasileiro face ao drama burguês hegemônico.

peças ou criações a partir da improvisação.

... o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88)

A criação teatral coletiva surge através de um processo de construção cênico-dramatúrgica baseado na experimentação e improvisação dos atores em sala de ensaio, em alguns casos sob a condução de um encenador. Neste período, a criação coletiva desenvolve-se sobretudo enquanto expressão da subjetividade dos grupos (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, p. 102), mais do que da sua politização, ainda que a vivência da organização coletiva constitua também uma experiência política. Nas palavras de Silvia Fernandes, a mudança na forma de produzir teatro, a partir da apropriação conjunta dos meios de produção, conduz a um novo produto artístico:

A ausência de um produtor parece obrigar os grupos a uma democrática repartição de tarefas práticas, que acaba refletindo na construção artística dos trabalhos. Pois, a maioria das produções sustentadas por vários sócios vem acompanhada de uma tendência à coletivização da criação teatral. Quase todas as equipes surgidas nos anos 70 fazem de seus espetáculos o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um dos integrantes. (FERNANDES, 1998, p.15)

A despeito destas características que conferem uma unidade ao teatro de grupo, no seu interior existe uma grande diversidade, a qual pode ser tipificada em torno de duas correntes principais (FERNANDES, 1998; GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006). A primeira corrente é composta por grupos definidos pelo teor político de suas propostas e que frequentemente desenvolvem atividades nas periferias urbanas: “Sua principal característica é a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, projeto que os afasta do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, e envolve uma intensa militância junto à população das periferias” (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, p. 152). O Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), criado a partir de um grupo de teatro da Faculdade de Direito da

USP em 1966, associado à figura de Idibal Pivetta¹¹⁸, é um exemplo emblemático desta corrente que, desde a sua fundação até hoje, coloca a sua prática teatral ao serviço de movimentos populares. Outras experiências que se desenvolvem neste período atravessado pela ditadura militar, como o Grupo Opinião (1964-1982), traduzem também esta busca pelo político e o popular, enquanto expressão de um teatro de militância (GARCIA, 2004). O segundo conjunto de grupos é definido pela ênfase na pesquisa cênica e teatral, ligada à experimentação de novos processos de criação coletiva, colocando o ator no cerne do processo. É o caso do Teatro Oficina fundado em 1958 e do Teatro do Ornitórrinco, fundado em 1977, ambos resistentes até hoje.

Apesar deste dinamismo, a ditadura militar teve um efeito de fragmentação de muitos grupos com perseguições, exílio e prisões de vários de seus integrantes, como o caso do desaparecimento da diretora teatral Heleny Guariba e do exílio de Augusto Boal¹¹⁹, importante liderança do Teatro de Arena e fundador do método de teatro do oprimido.

Na década de 80, marcada pelo processo de redemocratização, ocorre, segundo alguns autores, uma certa retração do teatro de grupo e seus processos de criação coletiva diante do domínio do teatro de encenador e da revalorização do produto estético, que fazem desta a *década do encenador*. Contudo, esta ideia dominante é contestada por um outro conjunto de autores. A tese de Alexandre Mate (2008) sobre a produção teatral paulistana dos anos 1980 contradiz a ideia de ser uma “década perdida”, evidenciando inversamente a riqueza, diversidade e resistência da sua atividade grupal. Do mesmo modo, Luiz Fernando Ramos salienta que a década de 80 criou “as bases de todo o teatro de grupo que se afirmou posteriormente, assistindo inclusive ao desenvolvimento, de forma pioneira, de experiências de processos colaborativos de longo prazo e com resultados estéticos importantes” (RAMOS, 2011, p. 83). O autor destaca o papel do Centro de Pesquisa Teatral, no Rio de Janeiro, vinculado à figura de Antunes Filho que, através da absorção de jovens atores, dramaturgos e potenciais encenadores, foi gestando o modelo de um novo tipo de grupo, menos centrado na figura de um único encenador e mais aberto a colaborações várias. Destaca também o grupo Ponkã de São Paulo que desenvolvia um processo criativo muito próximo dos processos colaborativos contemporâneos, entre outros como o Grupo Galpão de Belo Horizonte, o Oi Nóis Aqui Traveiz de Porto Alegre e o Imbuaça de Aracaju. No final desta década, assiste-se ainda a um novo fenômeno que é a vinculação com a universidade e o teatro universitário,

¹¹⁸ Advogado que defendeu centenas de acusados de crimes políticos durante a ditadura militar e dramaturgo de nome artístico César Vieira.

¹¹⁹ Durante o seu período de exílio, em 1976 Boal fixa-se em Portugal e trabalha por dois anos com *A Barraca*, participando na direção do grupo, realizando a peça *A Barraca Conta Tiradentes* (1977) e deixando sua influência no repertório do grupo.

marcando profundamente o teatro de grupo desde então.

Depois de duas décadas de ditadura militar e da mercantilização exacerbada da cultura nos anos 80, é só nos anos 90 que Sérgio de Carvalho identifica um terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro, ainda em curso:

Por uma série de razões ligadas à ausência de condições produtivas estáveis, surgem nas grandes cidades brasileiras (e sobretudo em São Paulo) vários jovens grupos de artistas que procuram coletivizar a escrita cênica. Por força dessa coletivização do trabalho teatral, aliada a uma gradativa retomada do interesse por temática histórica, surgem muitos espetáculos baseados em formalizações épicas, narrativas, com ampliação de um interesse há muito abandonado: o de representações de temática social manifesta. (CARVALHO, 2011, p. 104)

Desde então, verifica-se uma multiplicação do número de coletivos, que ocorre de forma heterogênea ao longo do território brasileiro. A título de exemplo, para referirmos uma outra geografia, podemos citar o Bando de Teatro Olodum, de Salvador, o grupo com maior longevidade na história do teatro baiano, que tem origem a partir da organização do movimento negro, comprometido com um teatro engajado, buscando reabilitar um espaço no centro da cidade, o Pelourinho, sob forte ameaça dos processos de gentrificação e exclusão das populações negras.

Em paralelo, assistimos também ao surgimento, ao longo dos anos 2000, de diversos grupos teatrais ligados ao MST, organizados em acampamentos e assentamentos da Reforma Agrária e que se articulam em torno da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré e do Coletivo de Cultura do MST (ver STÉDILE E VILLAS BÔAS, 2015).

Esta efervescência desemboca no Primeiro encontro do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, em Ribeirão Preto, São Paulo, logo em 1991, ao mesmo tempo que embate com o vazio de políticas públicas para a cultura, dando origem, na viragem do século, à mobilização dos coletivos teatrais paulistanos em torno do movimento *Arte contra a barbárie* que conquistará, em 2002, a pioneira a Lei Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, como veremos em seguida. Esta conquista constitui um momento charneira na historiografia dos coletivos teatrais brasileiros, já que pela primeira vez se dispõe de um programa de apoio público à produção teatral. É assim possível afirmar que “a primeira década deste século foi a década dos coletivos” (AZEVEDO, 2012, p. 212). José Fernando Azevedo, do Teatro de Narradores de São Paulo, sistematiza de forma clara o espírito que anima os coletivos teatrais brasileiros na atualidade:

Quanto aos grupos, nós nos organizamos mais ou menos de maneira cooperativada; de um jeito ou de outro, tentamos horizontalizar nosso processo interno de decisão; visamos mais ou menos a dinâmicas partilhadas de criação e relação com o público; estamos mais ou menos investidos de um espírito combativo na afirmação do “interesse público” do que fazemos e, portanto, engajados na luta por formas públicas de financiamento da produção. Todos esses aspectos, entretanto, refletem princípios norteadores de práticas cuja assimilação tende a dimensionamentos distintos a partir de um confronto com condições tão diversas quanto pode ser a diversidade produzida numa metrópole ou na extensão de um país como o Brasil. (AZEVEDO, 2011, p. 131)

Os coletivos teatrais assumem uma componente social e política muito forte, procurando intervir na *polis* (MATE, 2012) e procurando instituir de fato novas relações sociais e de produção. Em oposição ao sistema produtivo hegemônico – regulado pela formamercadoria, divisão social do trabalho, acumulação de capital – as formas de organização da produção dos coletivos são pautadas por: modos de funcionamento horizontais e menos hierarquizados, através do comprometimento e das relações de cumplicidade entre os seus integrantes; ausência da figura do capitalista para investir nos projetos; um engajamento social e político com base na partilha de um conjunto de objetivos e fins comuns; e a lógica de dádiva no acesso ao produto final (geralmente os espetáculos são gratuitos).

Contudo, na medida em que este movimento ocorre no contexto do regime neoliberal e a sua organização produtiva ocorre no nível interno do coletivo, independente do sistema produtivo externo que lhe dá sustentação (por via do mercado, do mecenato, ou das políticas públicas), ele apresenta fragilidades pois acaba por ter que se colocar também no sistema de mercado, regido pelo valor de troca, mesmo que não seja orientado por essa lógica. Trata-se de fato de uma contradição de fundo que, em última instância, só se resolveria em outra sociedade.

Muitos desses novos grupos politizados parecem acreditar que a radicalização estética é um antídoto suficiente contra a hegemonia das mercadorias culturais. Ao comprarem o lugar-comum de que qualquer perspectiva revolucionária hoje corresponde a um saudosismo sem base na realidade, contentam-se com um teatro que seja uma alternativa cultural mais humanizadora diante das indústrias culturais. De outro lado, nenhum esquerdismo acrítico, puramente ideológico ou temático, sem vínculo com práticas e atitudes transformadoras das relações de trabalho, pode fazer frente a essa tendência estetizante que freia o avanço político dos jovens grupos de pesquisa coletivizada. (CARVALHO, 2011, p. 104-105)

Azevedo questiona ainda “porque, a partir dos anos 1990, o coletivo se tornou uma

alternativa efetiva para a produção teatral? Essa alternativa é efetivamente política ou imediatamente econômica?” E avança a sua hipótese de resposta: “somos trabalhadores precarizados na forma de uma intermitência sem regra, sendo essa nossa efetiva condição prática” (AZEVEDO, 2011, p. 132). Nesse sentido também Kil Abreu (2011) associa à “retomada” do coletivo no teatro brasileiro o processo de especialização dos profissionais do teatro fruto do incremento de escolas e cursos em oposição à escassez do mercado de trabalho, num quadro em que “o reconhecimento maior dos meios desperta o interesse em processos criativos horizontais, que mais à frente vão gerar uma infinidade de investigações hoje já traduzidas em técnicas específicas, as quais têm base na colaboração, mas resguardam os espaços pessoais, por vezes íntimos, de intervenção. É o caso das dramaturgias e encenações colaborativas e, no limite, da chamada “dramaturgia do ator”, talvez o resultado mais curioso desse cruzamento entre o grupo como instituição necessária à sobrevivência e a ação individual como chamado da época” (ABREU, 2011, p. 142).

Nessa mesma linha de pensamento, Luiz Carlos Moreira, integrante do Engenho Teatral, reflete sobre os coletivos teatrais enquanto tentativa de sobrevivência de artistas cujo trabalho é descartado pelo capital. Enquanto “coletivos de trabalhadores excluídos”, a sua maioria desenvolve uma estética que denuncia as contradições do capitalismo e o desmanche do Estado para fins privados. O autor considera que falta articulação dos coletivos num “movimento consciente em escala nacional” e, conseqüentemente, esses grupos acabam por deslizar nas suas próprias contradições. Primeiro, ao contrário da produção empresarial, o espetáculo realizado por um coletivo, frequentemente ancorado na experiência amadora dos artistas, não resulta da junção dos profissionais adequados para sua execução no mais curto espaço de tempo. “Ele surge da relação e idiossincrasias dos artistas envolvidos no grupo. Esse processo de discussão, muitas vezes de estudos, conciliação de desejos, visões, quase sempre elaborando texto, cena e produção ao mesmo tempo, leva tempo”. Como remunerar todo esse tempo de trabalho? “Ainda mais se o espetáculo, longe de oferecer um produto vendável, ao gosto hegemônico do momento, vem para incomodar, questionar, tensionar e mesmo travar um embate permanente com o público”. Por outro lado, as relações pressupostas pela forma de produção coletiva exigem “artistas conscientes, que dispensaram o padrão e optaram pelo que fazem”, mas frequentemente são “trabalhadores alienados, no sentido que Marx dá ao termo, que estão no grupo pela falta de opção – não há quem os contrate” (MOREIRA, 2012, p. 22-23). Portanto:

... por princípio, definição, identidade, estrutura, um coletivo teatral não pode ser autossustentável, não pode gerar valor econômico que pague suas despesas e manutenção contínua; a exceção, se é que existe, será sempre pontual ou momentânea, não tem como se transformar em norma social. Por outro lado, se quiser ter ou chegar a ter lucro, num pequeno momento que seja, então, não será grupo, mas apenas uma reunião de pequenos empreendedores, produtores, isto é, empresários. (MOREIRA, 2012, p. 23)

Em síntese, a trajetória dos coletivos teatrais brasileiros, entre a organização coletiva da produção e a politização, ilustra bem a tensão entre a vontade de emancipação, a condição de precarização e a dependência de políticas públicas.

A ação coletiva por políticas públicas para a cultura e a conquista do programa de Fomento: uma Primavera do teatro?

Pouco representados pelos sindicatos tradicionais, a ação coletiva dos artistas brasileiros tem assumido maior expressão sobretudo fora das estruturas tradicionais de poder e representação. Na esteira do teatro independente dos anos 1970 que caracterizamos atrás, uma certa fração do campo teatral brasileiro pautada pela tentativa de resistência às convenções do teatro dominante no mercado, procurará criar formas alternativas de existência e sobrevivência. É nesse contexto que em São Paulo, em pleno regime militar, alguns artistas se reuniram para discutir a necessidade de uma organização própria, tendo por base a produção em grupo, assim fundando, em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro. A cooperativa assume, desde então, um papel fundamental no fortalecimento da produção coletiva, na mediação jurídica entre os grupos de teatro e o Estado, na difusão da atividade teatral e também na mobilização coletiva destes grupos, contando hoje com cerca de 800 núcleos cooperativados.

Perante as políticas neoliberais dos anos 1990 com o governo de Fernando Collor de Mello, intensificadas com a presidência de Fernando Henrique Cardoso entre 1995 e 2003 e posteriormente incorporadas na “hegemonia às avessas” dos governos do Partido dos Trabalhadores liderados por Lula da Silva e Dilma Rousseff, um dos principais mobilizadores da ação coletiva de artistas no Brasil tem sido a luta por políticas públicas para a cultura.

Nos finais da década de 1990, a recusa perante a orientação neoliberal do Estado brasileiro, aquém dos seus compromissos com direitos sociais básicos e submisso aos interesses do capital, notadamente no sistema de apoio às artes, acirrou o debate entre um conjunto de agentes e coletivos teatrais da cidade de São Paulo (notadamente daqueles que saíam agora do meio universitário e se viam profundamente precarizados e sem saídas

profissionais), os quais começaram a se reunir informalmente para discutir política cultural, as relações de trabalho no setor artístico e as necessidades dos grupos teatrais, contestando a mercantilização imposta à cultura e o elitismo das políticas públicas baseadas primordialmente, não no financiamento público direto, mas nas leis de incentivo fiscal, corporizadas pela Lei Rouanet de 1991 (que abordamos atrás no ponto 2.3) e denunciando a intermitência e subemprego no setor:

... é o repasse de dinheiro público para quem dele não precisa, já que basicamente o empresariado apoia eventos artísticos comerciais e de grande visibilidade. A cena prospectiva, investigativa, crítica, que é o que distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada. (Marco Antonio Rodrigues, diretor do grupo Folias d'Arte, em entrevista¹²⁰)

A partir destes encontros embrionários, sem especiais pretensões, começa a emergir um movimento político. Como analisa Romeo (2015), tratou-se de um processo através do qual uma fração do campo teatral de São Paulo – o designado teatro de grupo – “dominada” do ponto de vista econômico, buscou autonomizar-se em relação às demandas do mercado e legitimar-se simbolicamente, atualizando a disputa entre produção “comercial” e “não comercial”.

Aimar Labaki localiza o embrião do movimento a partir do convite feito por um produtor do Rio de Janeiro para discutir políticas culturais. Labaki afirma estarem presentes a essa reunião basicamente as pessoas que assinam ao Primeiro Manifesto *Arte Contra a Barbárie*. A proposta naquela ocasião era construir uma pauta de reivindicações destinada aos candidatos (tratava-se de um ano em que haveriam eleições para governador e presidente). E, nos dizeres de Labaki, tais reivindicações giravam basicamente em torno do reativamento de programas e editais públicos que teriam sido extintos a partir do governo Collor. Segundo seu julgamento, “a reunião foi um fiasco”, conclusão que chegou após afirmar “terem sido ditas apenas generalidades”. E também porque, depois de encerrada, teria ficado a “sensação de tempo perdido entre os participantes”. Mas tal sensação, por outro lado, lhes teriam feito chegar à constatação de que, se por um lado aquela pauta era criticável, por outro lado eles não tinham uma outra, que fosse concreta. A partir daí teria vindo a iniciativa de um primeiro encontro para debater o tema. (ROMEO, 2015, p. 16)

Na sequência de um conjunto de encontros e assembleias, sempre com acesas discussões, os integrantes foram afinando as suas posições e estratégias de luta,

¹²⁰ Entrevista desenvolvida por Aimar Labaki (2000) para a revista Camarim.

desembocando na ideia de lançar um manifesto. Em maio de 1999, é lançado o manifesto *Arte contra a barbárie*, que pretendia “marcar uma posição de esquerda diante da questão cultural no Brasil” e, para tal, “contrapunha ao consenso dos integrados algumas verdades desviantes, como a lembrança de que a arte não é um mero produto cultural e que a cultura, por sua vez, não é simples matéria de fomento e patrocínios” (ARANTES, 2004, p. 222). Foram signatários do primeiro manifesto *Arte Contra a Barbárie* os grupos Companhia do Latão, Folias d’Arte, Monte Azul, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa e TUOV:

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo. Sua condição atual reflete uma situação social e política grave. É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte. A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto “cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística. A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego. Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista. A cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado. Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de teatro do país.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos. Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro. (Maio de 1999)

O movimento defendia a democratização da cultura e da produção cultural, afirmando a função social da arte. Lembrava assim que “a relação da cultura com a sociedade é bidirecional, ou seja, a cultura reflete a sociedade, mas deve também dar à sociedade a possibilidade de refletir” (CEVASCO, 2012, p. 135). O manifesto, publicado em jornal, teve ampla repercussão, gerou novos debates entre a classe teatral, angariou novos integrantes e, perante a ausência de resposta dos órgãos públicos, federais e municipais, foi reafirmado num segundo manifesto lançado em dezembro do mesmo ano, que acentuava a prioridade do Estado na promoção da arte e cultura:

... Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência... (Segundo Manifesto Arte Contra a Barbárie, dezembro de 1999)

O movimento continuou a gerar encontros e debates, de forma mais estruturada (entre reuniões públicas, reuniões internas e grupos de trabalho), produziu uma maior sistematização de dados sobre o setor, aprofundou a reflexão e ampliou ainda mais o contingente de apoiantes, de tal forma que aproximadamente um ano após o primeiro manifesto, em junho de 2000, foi reafirmado ainda um terceiro manifesto que acentuava o seu posicionamento crítico:

Os dados que obtivemos confirmam aquilo que empiricamente percebíamos. São alarmantes: basta dizer que em geral, a fatia orçamentária destinada à cultura fica resumida a 0,2% dos recursos públicos. Ou seja, em geral o pensamento do país não chega a valer 1%. (...) Não estamos interessados em soluções imediatas e paliativas: a enorme ambição do movimento é disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume, portanto é mercadoria.

Cultura aqui é construção do sonho coletivo de uma comunidade. (Marco Antonio Rodrigues, diretor do grupo Folias d'Arte¹²¹)

O terceiro manifesto instituiu ainda o projeto *Espaço da Cena* que consistia na realização de encontros semanais, no Teatro Oficina, para o debate da política cultural no âmbito das artes cênicas.

... o Espaço da Cena teve como tema central “modo de produção”, e objetivava “produzir pensamento a partir de textos sobre temas específicos e desenvolver uma reflexão densa e satisfatória sobre eles”. Dentre esses temas específicos, encontramos “Qual o lugar do teatro?”; “Grupos – modos de produção”; “Como se dão as relações de trabalho dentro das produções”; dentre outros. A cada debate era proposto um artigo para discussão e a composição de uma “mesa” de debatedores, composta quase sempre por intelectuais muito prestigiados... (ROMEO, 2015, p. 20)

Um dos grupos de trabalho avançou a proposta de criação de um programa público de fomento para o teatro. Assim, os seus integrantes procuram desenhar uma estratégia em torno dessa proposta e, inspirados nas legislações de diferentes países, redigiram um projeto de lei baseado na convicção de que a sua produção teatral, não alinhada com os critérios mercadológicos, era merecedora da alocação de recursos públicos (municipais) para a sua sustentação, o qual seria efetivamente aprovado pela Prefeitura de São Paulo a 6 de dezembro de 2000, representando a vitória do movimento. A Lei Municipal de Fomento ao Teatro (Lei nº 13.279) foi promulgada a 8 de janeiro de 2002, beneficiando da recente eleição de um novo projeto político “democrático-popular” para a prefeitura da cidade São Paulo. O seu artigo inicial resume bem o espírito da lei:

Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo. (Lei nº 13.279, 8 de Janeiro de 2002)

O alvo da lei é a continuidade dos projetos artísticos, com ênfase na pesquisa e na democratização da produção teatral e do acesso à mesma. Como nota Fernando Kinas (2010), a democratização dá-se tanto pela política de ingressos a preços baixos ou gratuitos, quanto

¹²¹ Entrevista desenvolvida por Aimar Labaki (2000) para a revista Camarim.

por criar condições para um trabalho de pesquisa estética aprofundado, que não se limita a reproduzir conteúdos codificados pelo mercado, ou mesmo pelo envolvimento das comunidades no processo de produção teatral.

A lei refere como um dos critérios de avaliação¹²² a “dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado” (art. 14.º). Este ponto é, na avaliação de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008), uma das principais conquistas decorrentes da aprovação da Lei de Fomento: ao contrário das leis de incentivo fiscal, ela visa explicitamente possibilitar um ganho material a trabalhos artísticos não submetidos ao mercado, rompendo com a hegemonia do pensamento neoliberal sobre o papel do Estado em relação à cultura. Nesse sentido, a Lei estimula um processo de desmercantilização do teatro, bem como novas relações de produção, mais horizontais. Com a conquista do Fomento, “*podemos dizer que assistimos à ‘Primavera’ teatral*” (D2, em entrevista), somando-se assim a outras ondas revolucionárias (como a “Primavera árabe” ou a “Primavera feminista”).

De fato, podemos dizer que o movimento *Arte contra a barbárie* gerou uma certa revolução no mundo do teatro paulistano, tal como definido por Becker (2010a): sob a forma de manifestos, textos críticos, questionamento das estéticas dominantes; na vertente organizacional, que constitui para Becker o fator fundamental, com a conquista de uma fonte de financiamento, públicos e sistemas de organização e distribuição próprios; na modificação do carácter das obras, linguagens e convenções empregues (incluindo os critérios legítimos de julgamento do “bom” teatro); nas próprias redes de cooperação gerando um verdadeiro movimento social composto pelos vários coletivos teatrais da cidade, com atividade cooperativa regular, notadamente no âmbito da Cooperativa Paulista de Teatro¹²³.

Com a promulgação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, o Estado (prefeitura paulistana) “foi obrigado a pôr dinheiro num sujeito histórico que não é o mercado, numa outra forma de organizar e estruturar a produção, o núcleo artístico como trabalho continuado” (MOREIRA, 2012, p. 24) e é uma verba alocada exclusivamente para o Fomento, que não pode ser usada para outros fins. De fato, o Fomento vem contemplando projetos em que a dimensão coletiva é preponderante, bem como o questionamento das regras do mercado

¹²² Os projetos são avaliados por uma Comissão Julgadora composta por quatro membros nomeados pela Secretaria Municipal de Cultura, incluindo o presidente do júri (que apenas vota em caso de empate), e três membros propostos pela sociedade civil (entidades de carácter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo) e escolhidos pelos proponentes de projetos através de votação.

¹²³ O movimento Arte contra a Barbárie teve origem fora da Cooperativa Paulista de Teatro, mas esta assumiu posteriormente um papel fundamental na operacionalização e gerenciamento da Lei de Fomento, uma vez que contava já com uma estrutura formalizada e articulada, integrando a maior parte dos grupos de teatro da cidade de São Paulo.

e a ótica de intervenção no tecido social, instituindo novas relações de produção (PUPO, 2012).

Na medida em que autorizam a si mesmos disponibilidade de tempo para a experimentação, os grupos agraciados com o Fomento vêm renovando as práticas teatrais. (...) O epicentro do fenômeno teatral, tal como vem sendo experimentado em São Paulo dentro dos coletivos nos últimos anos, se desloca da encenação. O processo criativo deixa de se restringir à montagem, que passa a ser apenas uma das suas facetas. O teatro transborda, portanto, de suas margens até aqui consagradas: a reflexão sobre o processo de criação, a realização de oficinas, viagens, encontros, ensaios abertos, intervenções nos ambientes urbanos ampliam a envergadura daquilo que a cena dá a conhecer. (PUPO, 2012, p. 153-154)

Num tempo veloz e economicista como é o nosso, permitir-se fazer pesquisa, reflexão, discussão e criação aprofundadas pode ser verdadeiramente subversivo. Na avaliação do filósofo Paulo Arantes, em poucos lugares se pensa e faz a crítica sobre o Brasil como no teatro de grupo, de tal forma que, para o autor, este constitui o fato cultural mais significativo em São Paulo:

Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidade das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços os mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando. Uma indústria cara como o cinema não tem esta capilaridade. Por mais motivador que seja um filme da atual retomada, sua projeção não aglutina como a inserção contínua de um grupo teatral numa comunidade. Que não precisa ser necessariamente periférica. Há uma outra margem no centro. (Paulo Arantes, em entrevista¹²⁴)

Nesse sentido, Costa e Carvalho (2008) evidenciam que, desde o primeiro edital, os grupos tinham presente uma forte ideia de contrapartida social e, com base no documento “Fomentar o Teatro Cidadão” produzido pelo Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura, enumeram as formas como ela se efetivou nos diferentes grupos fomentados: oficinas e ações destinadas às populações locais, as associações comunitárias, escolas, sindicatos e movimentos sociais; abertura de centros culturais às populações

¹²⁴ Entrevista desenvolvida por Beth Néspoli (2007) para O Estado de S. Paulo.

desfavorecidas; dinamização de espaços públicos; interfaces com projetos de revitalização urbana; pesquisas sobre a formação do povo brasileiro; etc. Além disso, a Lei do Fomento permitiu a vários grupos viabilizar a conquista de um espaço próprio (para sede, ensaios, apresentações), que é uma condição essencial para continuidade de seu trabalho. Deste modo, o fomento permitiu o desenvolvimento e a multiplicação do espírito coletivista entre os grupos de teatro paulistanos e constitui um programa único no contexto brasileiro, mesmo no contexto da América Latina e quiçá do mundo.

Apesar desta revolução no mundo do teatro paulistano, este novo modo de produção, reconhecido e apoiado pelo poder público, não se tornou hegemônico, mas desafia a todo o momento as relações sociais e de produção cultural dominantes. Nesse sentido, também existem forças contrárias à Lei do Fomento que ciclicamente procuram acabar com o programa.

Quem trabalha com produção, o produtor que contrata os atores, ele não quer saber de fomento, porque o fomento privilegia grupo, privilegia agrupamento que existe, privilegia a periferia, privilegia a gente que se organiza em autogestão... A gente sempre pensava na hora de escrever um projeto “será que vale a pena a gente colocar a nossa forma de remuneração?” Porque pode ser um ponto contra, porque eles estão acostumados a falar “diretor, tanto...” Mas a gente falou “não, a gente é assim, a gente vai assumir”. Depois a gente percebeu que isso era um ponto a favor do nosso projeto. (D1, em entrevista)

Por outro lado, apesar do espírito do fomento e do movimento que esteve na sua origem, ao entrar para a alçada das políticas públicas e na sua lógica de exigência de contrapartidas sociais, os grupos e coletivos de teatro correm o risco de cair na armadilha da legitimação e consentimento, como sinaliza Paulo Arantes no que ele descreve anos mais tarde como a *Lei do Tormento*:

Num território sensível, populações vulneráveis devem ser preferencialmente *governadas* pela geração de “oportunidades” e oferta de dispositivos “pacificadores”. Pois a cultura, nesse meio tempo, tornou-se um precioso meio de governo, reunindo as duas funções: não só acalma os nervos, que a esta altura andam à flor da pele (economias emergentes intensificam tanto o trabalho quanto a sua falta), como pode, vez por outra, abrir as portas para o subemprego, intermitente, porém sublimado pela aura artística. Nada disso é pouca coisa, pelo contrário: menos, todavia, pela falta de recursos mobilizados e apropriados do que pelo pau na máquina da reprodução social, que de tão prodigiosa em seu funcionamento atual, gera legitimação e consentimento mesmo quando gira em falso. Aqui o nervo da armadilha em que o teatro de grupo se deixou apanhar, e não tinha como evitar (mesmo fazendo o certo na hora certa), desde

o momento histórico em que a luta social, na falta de melhor escoadouro, foi sendo canalizada para a arena altamente regulada e vigiada das *políticas públicas* – de resto, consensuais, todo o mundo quer. (ARANTES, 2012, p. 206)

Esta visão é de fato confirmada pelos próprios beneficiários do programa de fomento, como enuncia um integrante do coletivo Dolores, para quem o fomento pode contribuir precisamente para o desmanche da crítica:

O fomento corre o risco de se converter simplesmente em uma política de migalhas, em um cala-boca, em alimento financeiro para a pequena-burguesia ou para a classe média fazedora de teatro ficar fazendo o seu teatro sem encher o saco, sem propor discussões verdadeiras. Poderia acontecer também que surgissem alguns grupos mais engajados, sobretudo na periferia, que houvesse uma descentralização da produção. E de fato isso aconteceu, houve uma descentralização. Alguns grupos se politizaram a partir desse caminho, mas acontece algo comum a muitas políticas públicas: uma categoria brigando entre si por suas migalhas, sem se questionar onde eles estão, e quem são. (D2, em entrevista¹²⁵)

Deste modo, na busca por autonomia face aos critérios do mercado, os coletivos de teatro correm o risco de se converter em agentes pacificadores, mediadores de políticas sociais.

Ao longo de 12 anos, com duas edições anuais, o programa de fomento apoiou 372 projetos, contemplando 135 núcleos artísticos (tabela 4.1).

¹²⁵ Entrevista desenvolvida por Rodrigo Antonio (2012).

Tabela 4.1 – Evolução dos projetos inscritos e aprovados no Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002-2014)

Ano ¹	Projetos inscritos	Projetos aprovados	Taxa de aprovação (%)
2002	178	23	12,9
2003	242	27	11,2
2004	166	28	16,9
2005	148	24	16,2
2006	187	30	16,0
2007	198	30	15,2
2008	180	30	16,7
2009	198	30	15,2
2010	152	30	19,7
2011	138	30	21,7
2012	168	30	17,9
2013	194	30	15,5
2014	181	30	16,6
2015	141	30	21,3

¹ Cada ano, à exceção do primeiro, contempla duas edições do Programa.

Fonte: Programa Municipal de Fomento ao Teatro¹²⁶; GOMES E MELLO, 2014; elaboração própria.

A Lei de 2002 estabelece que o orçamento anual do programa deverá ser no mínimo de 6 milhões de reais, valor corrigido anualmente pelo IPCA-IBGE, distribuídos por até 30 núcleos artísticos. Essa baliza de 30 projetos aprovados anualmente (com até dois anos de duração), num panorama em que os grupos se multiplicaram, limita o alcance da lei transformando-a numa competição entre os grupos por recursos que são escassos e que, para muitos, constituem a única via de sobrevivência. A reflexão do dramaturgo José Fernando Azevedo é contundente para pensarmos os limites da lei do Fomento e dos programas de financiamento da cultura em geral e a falta de alternativas:

No que diz respeito aos programas de financiamento, reconhecemos a necessidade de alternativas, mas as condições internas de luta nos levam sempre aos mesmos modelos. Não soubemos inventar alternativas. Negociamos muito. Tal luta tem se inscrito numa outra, a luta pelo fundo público. Porém (posso estar errado), trata-se de uma luta já perdida. Um olhar menos desavisado atentar-se-á para o fato de que, no Brasil, dos anos 1990 para cá, um sistema único de cultura vem se impondo, constituído segundo uma “partilha dirigida” do fundo público, na forma da renúncia fiscal por serviços sociais de comércio e indústria, gerências de grandes empresas estatais ou o dito capital misto, proveniente de institutos culturais vinculados

¹²⁶ Disponível em: <<https://fomentoao teatro.wordpress.com>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

a instituições financeiras. Com isso, vemos firmar-se um modelo de financiamento e normas de produção e circulação do bem cultural cujo contraponto do Estado não chega a fazer figura, que é quando muito um arremedo performativo à custa de uma disputa de programa diante da gestão do momento. (AZEVEDO, 2011, p. 132).

De certa forma, ao passar a ser regido pelo mecanismo de concorrência, o fomento entra na lógica da nova racionalidade global analisada por Dardot e Laval (2010), capturando as subjetividades mesmo daqueles que não estão diretamente sob a pressão do mercado e, assim, promovendo o consenso. Os coletivos de teatro passam a estar fortemente orientados para a elaboração e consecução de projetos, editais, etc., sendo “governados” por essa dinâmica.

Entretanto, o movimento *Arte contra barbárie* é recorrentemente lembrado e reafirmado por novos movimentos, como aconteceu com o Movimento dos Trabalhadores da Cultura (MTC) que, em 2011, se manifestou contra a mercantilização da cultura e pela cultura como direito social e contra os cortes orçamentários no setor. O seu manifesto, inspirado pelo poema de Mauro Iasi¹²⁷, gritava “Trabalhadores da Cultura, é hora de perder a paciência!”:

(...) A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras. O estado prioriza o capital e os governos municipais, estaduais e federal teimam em privatizar a cultura, a saúde e a educação. É esse discurso que confunde uma política para a agricultura com dinheiro para o agronegócio; educação com transferência de recursos públicos para faculdades privadas; incentivo à cultura com Imposto de Renda usado para o marketing, servindo a propaganda de grandes corporações. Por meio da renúncia fiscal – em leis como a Lei Rouanet – os governos transferem a administração de dinheiro público destinado à produção cultural, para as mãos das empresas. Dinheiro público utilizado para interesses privados. Esta política não amplia o acesso aos bens culturais e principalmente não garante a produção continuada de projetos culturais. Em 2011 a cultura sofreu mais um ataque: um corte de 2/3 de sua verba anual (de 0,2% foi para 0,06% do orçamento geral da União) em um momento de prosperidade da economia brasileira. Esta regressão implicou na suspensão de todos os editais federais de incentivo à Cultura no país, num processo claro de destruição das poucas conquistas da categoria. Enquanto isso, a renúncia fiscal da Lei Rouanet, não sofreu qualquer alteração apesar de inúmeras críticas de toda a sociedade. Trabalhadores da Cultura, é HORA DE PERDER A PACIÊNCIA: Exigimos dinheiro público para arte pública! (Manifesto dos Trabalhadores da Cultura¹²⁸)

¹²⁷ Poema *Quando os trabalhadores perderem a paciência*, publicado em **Meta amor fases** (São Paulo: Expressão Popular, 2011).

¹²⁸ Disponível em: <www.facebook.com/mtc.culturaja>. Acesso em: 17 nov. 2013.

O MTC, dinamizado em grande parte por coletivos de teatro de São Paulo¹²⁹, promoveu diversas ações e manifestações, como a emblemática ocupação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) a 25 de julho de 2011 e prolongada por várias semanas, em que se realizaram assembleias, debates com figuras de referência (como Iná Camargo Costa, Luís Carlos Moreira, Alexandre Mate, Daniel Púglia) e uma programação cultural intensa. O movimento tem por base precisamente a discussão da situação dos trabalhadores da cultura e do que designa de *modos de produção*.

Finalmente, entre Abril e Maio de 2015, perante mais cortes ao orçamento da cultura do Estado de São Paulo, atingindo o Programa de Ação Cultural (ProAC) e as Oficinas Culturais do Estado, um novo movimento foi acionado pela Cooperativa Paulista de Teatro e outros movimentos “contra o retrocesso na cultura estadual”, com vários encontros em teatros da cidade, uma passeata/ ocupação na Assembleia Legislativa de São Paulo (ALESP) onde centenas de artistas se reuniram em plenário.

Deste modo, a despeito das suas contradições, os movimentos dos coletivos teatrais paulistanos representam um espectro importante de resistência e emancipação na contemporaneidade, crescentemente alinhados com as várias lutas sociais travadas pelos trabalhadores precários e grupos subalternos no contexto de espoliação urbana.

4.2. Iniciativas coletivas de artistas em Portugal

Na ausência de trabalhos e abordagens históricas sobre o coletivismo artístico em Portugal, propusemo-nos articular aqui, de forma não exaustiva, alguns elementos como ponto de partida para uma historiografia do coletivismo artístico no país. Encontramos alguns registros importantes na bibliografia sobre o movimento associativo e cooperativo. Recentemente, o trabalho da crítica e historiadora de arte Sandra Jürgens (2016), focado nas artes plásticas, constitui uma abordagem pioneira sobre os projetos artísticos enquadrados em torno dos conceitos de independência, autonomia, alternativa e informalidade, portanto, fora do contexto institucional da arte, e, neste âmbito, aborda também diversos projetos coletivos ou colaborativos.

Em Portugal, o termo “coletividade cultural” encontra um forte enraizamento

¹²⁹ Entre os presentes estavam: Grupo XIX de Teatro, Cia Estável, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Teatro Popular União e Olho Vivo, Teatro Artimanha, Cia do Latão, Cooperativa Paulista de Teatro, Cia do Feijão, Cia São Jorge de Variedades, Núcleo Bartolomeu, Brava Companhia, Engenho Teatral, Kiwi, Trupe Olho da Rua, Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, Buraco D’Oráculo, Pombas Urbanas, Rede Brasileira de Teatro de Rua, Núcleo 184.

histórico, em que o surgimento das primeiras coletividades e “sociedades de recreio” remonta ao fim do século XVIII e início do século XIX, associado aos primórdios da industrialização do país e ao decorrente processo de auto-organização dos operários visando atender às suas necessidades, designadamente na área de lazer, educação e cultura. O direito à livre associação é reconhecido em Portugal desde 1891, ano em que se regulamentam as associações de socorro mútuo e as associações de classe.

As coletividades culturais, além de importantes espaços de recreio e convívio dos operários e da comunidade local, tornaram-se importantes polos de criatividade, das artes e das letras, promovendo atividades como o ensino de música, a criação de bandas filarmónicas, a biblioteca, os grupos de teatro e as tertúlias (PCP, 2010), representando uma certa forma de emancipação, no sentido enunciado por Rancière (2009) de subversão da estrutura de posições sociais e “embaralhamento da divisão do sensível” ao colocar aqueles que estavam condenados à escravidão do trabalho a pensar, criar ou simplesmente contemplar.

Do ponto de vista dos movimentos e agrupamentos artísticos propriamente ditos, podemos remeter ao modernismo, que se desenvolve no país no início do século XX, os primórdios do coletivismo português. Com o eclodir da Primeira Guerra Mundial diversos artistas portugueses emigrados regressam ao país, ao mesmo tempo que vários artistas estrangeiros também aqui se refugiam. Uma primeira tentativa de formar um projeto artístico coletivo pode ser assinalada a partir do encontro entre os pintores Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Almada Negreiros e Sonia e Robert Delauny, que desenvolvem o projeto da *Corporation Nouvelle*, o qual “embora nunca concretizado, permanece inscrito na arte portuguesa como possibilidade” (JÜRGENS, 2016, p. 88). Fundamental será o movimento vanguardista da geração do Orpheu (que inclui Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso, entre outros) agrupada em torno da revista de carácter literário e artístico que deu o nome ao movimento. Almada Negreiros, fazendo uma retrospectiva 20 anos mais tarde, sintetiza o espírito do movimento e a sua ambição coletivista:

Sem programa a não ser o de reunir autores, assim se fez “Orpheu”. Todos autores sem chefes, o que de verdade só é possível entre gente de Arte. Independência da colaboração. Até a ortografia era a dos autores. E foi esta independência da colaboração o que afinal deixava perceber uma unanimidade de ideias entre os seus autores: A necessidade da “elite” portuguesa, a qual não estava em parte nenhuma! Estava desabitada a cabeça de Portugal! (NEGREIROS, 1935)

Na sequência da geração do Orpheu, a revista *Presença*, com origem na cidade de Coimbra, também aglutinou diversos artistas e poetas do Modernismo (como Branquinho da Fonseca, José Régio, Miguel Torga, Aquilino Ribeiro, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, entre muitos outros), destacando-se pela “afirmação de uma geração revolucionária que defendeu a arte pura e a liberdade do artista” (NEVES, 2011), pautada por um posicionamento apolítico, assumindo a estética como fim em si mesmo.

O regime autoritário estabelecido entre 1926 e 1974, ao instituir todo o tipo de restrições à liberdade de expressão e ao direito à reunião, irá impor um silêncio nas várias esferas da sociedade portuguesa, incluindo a artística. No entanto, tal como no Brasil, o processo de resistência e mobilização política por parte de artistas terá uma expressão neste período de “crise”, acompanhando os movimentos de luta por liberdade e democracia. As diferentes coletividades culturais constituíam polos de resistência ao projeto totalitário, mesmo perante a repressão da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a PIDE.

... o movimento de agregação livre de indivíduos em coletivos autônomos suscitou no Portugal salazarista algumas das formas mais perenes de resistência cívica, política, social e cultural ao projeto totalitário oficial. De fato, as coletividades independentes representaram um polo fundamental de oposição ao modelo oficial devido à sua capacidade em gerar alternativas culturais de alcance político, fossem elas geograficamente localizadas ou de projeção nacional. Assim o entendia o próprio regime, que lhes moveu uma perseguição persistente e que tentou, pela omissão, discriminação, repressão ou concorrência, cercear um movimento adverso à sua ambição de tudo enquadrar e controlar na esfera pública. (MELO, 1999, p. 95)

No período que antecede e sucede a Revolução de 1974, observa-se uma intensificação do espírito coletivista na produção artística com a eclosão de inúmeros grupos de teatro independente, além de experiência noutras áreas como a música e as artes plásticas, protagonizada por uma geração de artistas e intelectuais ligada aos movimentos associativos estudantis desde as greves académicas de 1962 (NERY, 2007).

Muitos artistas que viajam para fora do país traziam ventos de mudança, como acontece com o artista multidisciplinar Ernesto de Sousa¹³⁰, para citar apenas um exemplo, que após participar no encontro *Undici Giorni di Arte Collectiva* em Itália, em 1969, afirmaria:

¹³⁰ Ernesto de Sousa foi um artista pioneiro das vanguardas portuguesas entre os anos 1940 de 1970, ligado às artes visuais, cinema e “antifilme”, fotografia, teatro, crítica de arte e a diversas práticas experimentais como o “mixed media”. Sobre a trajetória e o vanguardismo de Ernesto de Sousa ver JÜRGENS (2016, capítulo 5) e a página dedicada ao artista <www.ernestodesousa.com>.

A palavra artista vai perdendo, no nosso tempo, muito do seu antigo prestígio. Na mais viva experiência coletiva de caráter estético em que participei – em Pejo, na Itália, Agosto de 1969, nos “Undici Giorni di Arte Collectiva”, com Bruno Munari e outros; e em que participei para me esclarecer, relativamente ao trabalho que já empreendia com o Almada [Negreiros] – os respetivos componentes mais lúcidos recusavam a designação de artistas: operários ou operadores estéticos, assim queriam ser classificados. (SOUSA, 1970, p. 45)

Está patente a recusa do artista enquanto gênio individual e a sua afirmação enquanto proletários. Atuando entre diversas formas de expressão artística, o teatro foi determinante para a concepção artística de Ernesto de Sousa, simultaneamente vanguardista, crítica e socialmente engajada. O teatro constituía um território de criação coletiva e “um modo direto de intervir em proximidade com o público e incentivar e solicitar a sua participação na construção de acontecimentos artísticos baseados numa partilha criativa com os destinatários de um processo de comunicação, de troca ou de negociação que se queria livre, participado, crítico e dialogante” (JÜRGENS, 2016, p. 241).

Ao longo dos anos 1970, assistimos ao “crescimento do número de projetos auto-organizados por artistas que, sem terem instalações fixas de apresentação, aconteceram numa geografia variável de espaços, com recurso a modelos coletivos de produção, de autogestão e difusão de artes singulares” (JÜRGENS, 2016, p. 237), os quais alcançam uma liberdade de ação que constitui uma exceção no contexto da ditadura portuguesa, ao mesmo tempo que abre espaço para um certo experimentalismo. É o caso das cooperativas artísticas como a Árvore no Porto, do importante movimento cineclubista difundido por todo o país e dos vários grupos de teatro então emergentes, como o 1.º Ato¹³¹ (Algés, 1969), a Comuna (Lisboa, 1972), o Teatro da Cornucópia (Lisboa, 1973), O Bando (fundado em Algés, 1974, sediado em Palmela desde 1999), a Casa da Comédia (Lisboa, 1975), o Centro Cultural de Évora (Évora, 1975), A Barraca (Lisboa, 1976) e o Seiva Trupe (Porto, 1978).

[Nas artes visuais], como no cinema e teatro, tratava-se de explorar maneiras diferenciadas de produzir, divulgar a cultura artística e encontrar formas de viabilizar projetos no campo das

¹³¹ O 1.º Ato Clube de Teatro, sendo um grupo de teatro amador, desenvolvia um programa de experimentalismo e resistência cultural face à censura da PIDE, contando com a colaboração, de Ernesto de Sousa, Ana Hatherly, Nuno Teotónio Pereira, José Saramago, Armando Caldas, Júlio Magalhães, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Cardoso Pires, Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Luís Francisco Rebello, entre outras personalidades eminentes da cultura portuguesa. Aí foi desenvolvido um “Exercício de Comunicação Poética” que constituiu a primeira experiência de “mix-mídia” em Portugal, concebido como um trabalho aberto onde o esforço coletivo dos autores se sobrepunha às contribuições individuais e em diálogo permanente entre a obra e o público. Um dos textos sobre o exercício elucidava: “Pretendemos um trabalho coral, pretendemos analisar laboratorialmente, em profundidade a extensão, as vias de um convívio enriquecedor. Pretendemos destruir a solidão individual - aquela, exatamente, que o espectador de teatro reencontra depois de ter aplaudido os atores de um qualquer espetáculo normal. Por isso o nosso exercício não acaba, ou se quiserem acaba todas as noites não em aplausos mas numa ceia, através da qual, e na vida em seguida, se pretende continuar um convívio e uma comunicação sempre diversa...” [Disponível em: <www.ernestodesousa.com/?p=185>. Acesso em: 4 mar. 2016]. O coletivo daria origem ao Intervalo Grupo de Teatro que está ativo até hoje.

novas experiências estéticas e de cunho experimental que nasciam da necessidade artística dos seus promotores e não encontravam modo de existência num sistema de produção baseado em encomendas institucionais – que exigiam intervenções artísticas de estatuto legitimado e consagrado na esfera da cultura oficial – ou da distribuição das obras no circuito comercial, cujas exigências determinavam uma necessária correspondência às expectativas da procura do que era considerado arte e cultura no mercado de bens culturais – obras que, com menor ou maior radicalidade, estivessem enquadradas nos gêneros tutelares, e fossem reflexo, senão de uma realização individual, de uma autoria individualizada, assinadas por autores consagrados ou em vias de o ser pela esfera da crítica. (JÜRGENS, 2016, p. 240)

Com a revolução de 1974 abrem-se as portas para a “manifestação criativa do povo nas ruas (que ficou fixada no slogan da altura ‘a poesia está na rua’)” (MADEIRA, 2015, p. 34), levando inclusive à emergência de uma nova iconografia de murais, graffitiis, pichações e cartazes nas várias cidades do país.

No espírito de democratização pós-revolução, é também o espetador quem assume um papel mais ativo no processo de produção teatral, sendo convocado para debater o espetáculo ou mesmo para participar de sua criação, como destaca Antonio Pinto Ribeiro:

... no final dos espetáculos, é comum haver discussões e debates entre os espetadores e os atores e o encenador: “Todos participam, críticos, operários da fábrica de cerveja, atores e quem mais quiser” (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias* de Maio de 1974). “Existirá teatro para o Portugal revolucionário de hoje? Este foi o tema mais controverso trazido à baila no diálogo público-atores quando da representação da peça *Pequenos-Burgueses*, de Gorki, pela Cornucópia, em Julho de 1975. Então uma empregada da Sorefame afluou a questão dizendo que ‘se era difícil captar o interesse da classe operária para discutir temas como o poder popular, muito mais difícil seria motivá-la para vir ao teatro’”. (*O Século*, 11 de Julho de 75). De igual modo, a participação dos espetadores na construção do espetáculo é o modo mais radical de coletivismo criador. (RIBEIRO, 2001, p. 311)

O processo de democratização e coletivização da criação teatral passava ainda pela itinerância enquanto forma de descentralização. “Em 1975, a encenadora uruguaia Cristina Cibilis, uma entre os vários encenadores sul-americanos que entretanto se exilaram em Portugal, fomentou este modelo de itinerância. Andou por fábricas, aldeias, campos, sociedades recreativas de norte a sul, com o coletivo teatral *Yes! Nós temos bananas*” (RIBEIRO, 2001, p. 311-312).

No cinema, desenvolveu-se também um movimento muito forte e igualmente marcado pela itinerância e pelo caráter de intervenção política, social e cultural, que permite falar de

um cinema militante (ROBERT-GONÇALVES, 2014), com forte pendor ideológico. Muitos cineastas organizaram-se em cooperativas ou coletivos cinematográficos que assinavam coletivamente as criações, como é o caso da Cinequipa – Cooperativa de Cinema Experimental, a Cinequanon, ou o Grupo Zero. É assim que surgem filmes como: *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974); *As Armas e o Povo* (Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, 1975), que inclui um conjunto de entrevistas ao povo realizadas por Glauber Rocha; *Comunal, Uma Experiência Revolucionária* (Cinequanon, 1975); *Contra as Multinacionais* (Cinequipa, 1977); *Assim começa uma cooperativa* (Grupo Zero, 1977); ou *A lei da terra* (Grupo Zero, 1977), sobre a reforma agrária.

Nas artes plásticas, um exemplo histórico foi o mural coletivo da autoria do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, pintado por 48 artistas plásticos (número igual ao dos anos do regime totalitário) a 10 de junho de 1974 na Galeria de Arte Moderna, em Belém, Lisboa, no qual se podiam ler palavras de ordem e declarações relacionadas com a revolução: “O povo unido jamais será vencido”; “Revolução aberta, arte liberta”¹³².

No campo musical, a chamada música de protesto de intervenção atingiu o auge, acompanhando as diferentes manifestações coletivas pós Revolução. Como dizia a canção do Grupo de Ação Cultural – Vozes na Luta (GAC): “a cantiga é uma arma”. O GAC constituiu um projeto paradigmático de criação artística coletiva, baseado na canção popular e de protesto. Nascido no pós revolução, a partir do Coletivo de Ação Cultural (CAC), era o braço cultural do partido marxista União Democrática Popular (UDP), um projeto musical que envolvia diversos cantores de intervenção como José Mário Branco, José Afonso, Fausto, José Jorge Letria, ou Adriano Correia de Oliveira. Gravaram vários álbuns, entre os quais “Pois Canté!” que foi um álbum revolucionário até no sistema de autoprodução e distribuição, nas palavras de José Mário Branco “uma distribuição paralela por vias das organizações das coletividades, dos sindicatos e da organização política a que o GAC esteve ligado, a UDP”¹³³. Após diversas cisões dentro do coletivo, o GAC acaba em 1978.

Portanto, a produção coletiva era precisamente um dos pressupostos da criação artística no período revolucionário, enquanto parte integrante do processo de democratização nas suas múltiplas esferas. Um outro pressuposto era a subordinação da arte à política, o que por vezes radicava em usos “oportunistas” da cultura no pós-revolução, como observa a atriz Manuela de Freitas:

¹³² Documentado no filme “1974 – uma pintura coletiva” de Manuel Costa e Silva.

¹³³ Disponível em: <<http://poeira-cosmica-fm.blogspot.pt/2008/11/gac-grupo-de-aco-cultural-pois-cant.html>>. Acesso em: 20 set. 2015.

Depois da Revolução dos Cravos, a 25 de Abril de 1974, desaparecida a censura e abertas as estradas da comunicação, proliferaram em Portugal os grupos de teatro e de música que, para “levarem a cultura ao povo”, e salvo raras exceções, beneficiavam de toda a espécie de apoios monetários, logísticos e promocionais, com que produziam espetáculos e tinham a garantia de salas cheias, fosse qual fosse a oferta que proporcionassem. Vamos aqui falar daqueles que, embora não tendo conseguido ofuscar nem perturbar os grandes exemplos que tivemos (e temos) de artistas revolucionários, muito contribuíram para a sua descredibilização, o que teve, e ainda hoje tem, nefastas consequências culturais e políticas. Líderes e militantes políticos para quem um ato cultural não era mais do que um panfleto para distribuir às massas; oportunistas para quem o povo era o alvo mais gratificante e o consumidor mais rentável; gente ignorante e sem talento que tinha finalmente a oportunidade de se exhibir; ativistas que se esgueiravam pelos palcos para contrabandear recados; burocratas que se desforravam dos artistas, “esses pequeno-burgueses improdutivos e privilegiados”, invadindo-lhes o terreno e criticando-os. (FREITAS, 2009, p. 1)

Nesse contexto, as propostas mais conceituais e experimentais eram frequentemente acusadas de elitismo por não se enquadrarem na perspectiva de libertação e democratização em curso, opondo-se “uma concepção de arte para o povo, claramente o rumo da arte seguido no pós-25 de Abril, a uma concepção de arte de vanguarda”. Ernesto de Sousa vai chamar a atenção para o carácter ilusório e demagógico “deste antagonismo, que através de uma atitude de certo modo oportunista e paternalista em relação ao povo poderia “tornar-se cega em relação à especificidade do artístico e dispensar o discurso emancipador da vanguarda colocando em perigo a sua legitimidade” (JÜRGENS, 2016, p. 266).

No geral, como observa António Pinto Ribeiro, “a Revolução do 25 de Abril não produziu, de fato, obras, situações ou autores que a caracterizem como uma revolução cultural e artísticas com marcas profundas na alteração da história artística portuguesa”, ao contrário por exemplo do Maio de 1968 em França. O seu contributo fundamental foi “a criação de um espaço de liberdade das expressões artísticas e dos criadores”, ao mesmo tempo que marca a produção do período subsequente de forma “compulsiva, catártica, marcadamente de intervenção social” (RIBEIRO, 2001, p. 309).

As décadas que se seguiram são marcadas por uma arte mais orientada para o mercado e por uma certa descrença na relação entre arte e política, em grande parte como reação quer aos usos da arte pela “política do espírito” do Estado Novo, quer ao oportunismo e paternalismo que dominaram o seu vínculo aos movimentos de esquerda durante o período “revolucionário”. Entre os anos 1980 e 2000, a arte política “dissolveu progressivamente o

carácter crítico num carácter satírico e até de farsa” (MADEIRA, 2015, p. 36). Nesse período, alguns artistas e coletivos procuraram perturbar esse silêncio, contudo, no geral, tanto no campo artístico como na sociedade em geral, predominou uma certa passividade política. Nesse panorama, destaca-se o Grupo Homeostético, surgido em 1982, em Lisboa, e atuante até 1986, que reuniu seis artistas plásticos (Fernando Brito, Ivo, Pedro Portugal, Pedro Proença, Manuel João Vieira e Xana), unidos por um forte espírito comunitário (6=0). O coletivo desenvolveu um programa de atuação crítica face ao mercado das artes emergente através do uso da ironia e da paródia, circulando entre várias áreas estéticas (como a pintura, o desenho, a banda-desenhada, a escultura, a música, a literatura, o teatro, a fotografia, o cinema) e procurando diluir a arte na própria vida. O nome do coletivo aplicava à arte o conceito de homeostasia de Edgar Morin: “uma permanente auto-regulação das suas práticas; o gesto de cada um faria parte do processo de reequilíbrio artístico e de absorção crítica do grupo. Tratava-se, portanto, de criar um sistema ecológico”. Tratava-se também de um processo antropofágico situacionista, utilizando o humor como estratégia crítica na realização de exposições, manifestos, filmes, concertos e outras performances coletivas (cf. Documentário 6=0 *Homeoestética*, ALMEIDA, 2008).

Um outro caso é o trabalho pioneiro do coletivo de “teatro inesperado”, como os próprios designavam, *Felizes da Fé*, entre os anos 1985 e 1995, com as suas performances nas ruas de Lisboa que desafiavam a autoridade e conservadorismo do governo no poder (liderado por Cavaco Silva), chegando a ser presos por perturbação da ordem pública. Os seus espetáculos assumiam a forma de uma manifestação de protesto, com ingredientes de paródia.

Era um trabalho que consistia em agitar a mente popular, para a pôr a pensar sobre alguns assuntos em que ela normalmente não pensa. O espetador comum, perplexo, não sabia bem como interpretar aqueles estranhos desfiles, à primeira leitura reconhecíveis como uma manifestação de protesto. (Felizes da Fé¹³⁴)

Fundando um movimento que designaram de “Hiperdada”, os Felizes da Fé eram marcados pela provocação e subversão da ordem burguesa, mas também acabariam por se deixar captar nas entranhas do sistema:

... no início dos anos 90, a Câmara de Lisboa teve a ideia de promover uma quinzena cultural diferente, moderna, europeia. E foi assim que os Felizes da Fé voltaram a atuar e receberam o

¹³⁴ Disponível em: <<http://felizes.planetaclix.pt>>. Acesso em: 23 set. 2015.

seu primeiro cachê. A partir de então, passaram a ser contratados para realizarem espetáculos em muitos outros lugares. No auge da sua popularidade, a atividade do grupo cessou inexplicavelmente. Para alguns, esta súbita decadência seria devida ao crescimento demasiado rápido, ou a uma mudança de natureza: deixaram de ser um grupo de intervenção, transformando-se num alegre grupo de animação, com atuações pagas. Entre os seus atores, reina a discórdia e chovem as acusações mútuas: uns teriam procurado o sucesso individual, desprezando o grupo enquanto laboratório de criação coletiva. (Felizes da Fé¹³⁵)

Deste modo, apesar da hegemonia das práticas artísticas individualistas e orientadas para o mercado, foram vários os projetos de resistência pautados pela produção e autoria coletiva, o experimentalismo, a pluridisciplinaridade e atuação fora do sistema institucional, ainda assim sempre sujeitos a serem capturados pelo sistema dominante.

Na viragem para o século XXI, os estudos conduzidos pelo Observatório das Atividades Culturais (OAC)¹³⁶ apontavam para o crescimento das estruturas coletivistas (associações, cooperativas, fundações) em Portugal, em resultado de fatores como o aumento da procura de bens e serviços culturais e a tendência para a descentralização de responsabilidades no domínio artístico que tradicionalmente eram assumidas pelo setor público:

A orientação para a partilha de responsabilidades manifesta-se, por exemplo, no apoio das políticas culturais públicas a redes de programação em diversos domínios, à escala nacional e internacional. Também determinadas orientações e políticas comunitárias – como, entre outras, a discriminação positiva dos projetos desenvolvidos no âmbito do setor não lucrativo – têm representado uma oportunidade de potenciar a intervenção e visibilidade das estruturas sem fins lucrativos na área da cultura. (GOMES, LOURENÇO E MARTINHO, 2006, p. 79)

Trata-se também de um sentimento de crise que anima este coletivismo artístico, mas que assume características distintas daquelas esboçadas no prólogo, ou do espírito revolucionário de 1974, no sentido em que acaba por se desenvolver em forte complementaridade com o poder público e mesmo com as instituições da arte, associado à sua condição de precariedade e falta de opções em termos de trabalho assalariado, portanto, desenvolvendo-se enquanto alternativa econômica, como forma de sobrevivência, mais do

¹³⁵ Disponível em: <<http://felizes.planetaclix.pt>>. Acesso em: 23 set. 2015.

¹³⁶ O OAC foi uma associação sem fins lucrativos, fundada em 1996 em resultado de uma parceria entre Ministério da Cultura (MC), o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL) e o Instituto Nacional de Estatística (INE), visando a produção e difusão de conhecimentos no domínio das atividades culturais. Cessou atividades em 2013.

que por um eventual posicionamento contra-hegemônico. Neste contexto, a despeito da organização coletiva, desenvolvem muito o sentido do trabalho autoral.

Mais recentemente, no contexto de crise econômica e financeira que se acentua a partir de 2011, é observável uma nova vaga de produções artísticas e performativas que cruzam estratégias artísticas e ativismo político no espaço público, adquirindo um caráter “ativista” na análise de Rui Mourão:

... as *performances* *ativistas* no espaço público recorrem a estratégias comuns ao campo das artes contemporâneas, nomeadamente ao nível das artes visuais e do espetáculo, podendo identificar-se na sua prática elementos como o *happening*, o *site-specific*, a *instalação*, o *ready-made*, mas tendo sempre como base a *performance* e, frequentemente, os seus registos em vídeo. (MOURÃO, 2013, p. 60)

Em 2013, a revista Arqa – Arquitetura e Arte publicou um número dedicado às “novas coletividades”, dando conta da reemergência do coletivo no discurso e práticas arquitetônicas e artísticas em geral. Nesta publicação, Sandra Jürgens (2013) considera que as formas de coletivismo na arte “não sendo novas, surgem ciclicamente reabilitadas e referenciadas em contextos determinados, enquanto disposições críticas perante as instituições, o mercado e a concepção romântica de artista”.

Os novos coletivos de artistas que têm surgido em Portugal através de projetos e espaços autogestionários, baseados em regimes de trabalho cooperativado, fora do circuito regulamentado das instituições, contribuem para germinar novas formas de produção. Contudo, estas coletividades, ao abrirem horizontes de trabalho e de atuação mais flexíveis, representam também “uma cultura de trabalho associada à ‘iniciativa’, à flexibilidade e ao empreendedorismo numa óptica neoliberal” (JÜRGENS, 2013, p. 122), configurando também um precariado artístico.

O coletivismo teatral português

O *Dicionário do teatro português*, publicado por Sousa Bastos em 1908, refere na entrada “sociedades artísticas”:

Por vezes se têm formado em Portugal, e particularmente em Lisboa, *sociedades artísticas*, tendo umas por sócios artistas dramáticos e outras artistas musicais. Nesta última classe, posto que bastante desunidos e em constantes rivalidades, têm ainda assim conseguido conservar a *Associação Musical 24 de Junho*, que fornece trabalho aos sócios, e o *Montepio Philharmonico*,

anexo àquela e que tem a forma de associação de socorros mútuos. Com pequenas exceções, as sociedades de atores não vingam entre nós. As constantes divergências no modo de administrar, as rivalidades na distribuição de papeis, as eleições dos corpos da direção e a divisão de lucros, são quase sempre os pomos da discórdia, que conduzem ao termo da sociedade. Pena é que assim aconteça, porque os artistas poderiam tratar dos seus interesses e engrandecer a arte... (BASTOS, 1994, p. 136)

Este diagnóstico feito no início do século XX é bastante revelador das dificuldades que a organização coletiva dos artistas enfrenta no seu confronto com as ambições individuais, sendo ainda hoje relevante. Não obstante, podemos registrar algumas tentativas de projetos coletivistas no campo teatral português.

Uma das portas de entrada para a coletivização e politização da prática teatral em Portugal encontra-se no teatro proletário, alvo da pesquisa de Cláudia Figueiredo (2013). A autora remonta a meados do século XIX, nos primórdios do Movimento Operário Português, a entrada do proletariado em cena, enquanto personagem principal e enquanto autor/dramaturgo. Surgem então os primeiros grupos formados por atores amadores das classes trabalhadoras, ao mesmo tempo que estas se vão consolidando também enquanto público/espetador. A afirmação de “proletários-dramaturgos” e “proletários-atores”, ao longo da segunda metade do século XIX, corporiza o nosso conceito de trabalhadores-artistas, representando uma certa forma de emancipação, ao desafiar a divisão social do trabalho, elevando-se nas suas horas de lazer da condição de dominados, e subverterem a ordem do tempo imposta pelo sistema da dominação (RANCIÈRE, 2012b), ao mesmo tempo que, frequentemente através da comédia, contribuíam para “dar visibilidade à experiência proletária, até então ausente da dramaturgia” (FIGUEIREDO, 2013, p. 28). Os eventos teatrais organizados pelas coletividades populares da época eram espetáculos coletivos e muito diversificados, que podiam conter num mesmo evento drama, comédia, música, dança, números de magia, etc., o que os “distingue das representações teatrais destinadas ao público burguês que, por norma, contavam apenas com uma única peça” (FIGUEIREDO, 2013, p. 31).

Considerando os movimentos modernistas que referimos atrás da geração do “Orpheu” e da geração da “Presença”, eles integraram importantes dramaturgos como Almada Negreiros e José Régio:

Não queremos, sob o ponto de vista do seu alcance estético, e também, da relevância na cultura portuguesa – não queremos comparar o primeiro modernismo com o segundo, o grupo (em conjunto) do “Orpheu”, com o grupo (em conjunto) da *presença*. Mas reconhece-se que o

teatro da *presença* é mais homogêneo, mais coerente, mais uno e programático, do que o teatro dos homens do “Orpheu” – para lá, claro, de valorações individuais. (CRUZ, 1983, p. 192)

Estes movimentos aspiravam a “um teatro desvinculado de compromissos comerciais degradantes e de criação de uma linguagem e um estilo dramático alheios à estética naturalista”, tendo-se condensado em torno de agrupamentos como o Teatro-Estúdio do Salitre e diversos grupos experimentais formados na sua esteira, tanto de caráter profissional como amador ou universitário (REBELLO, 2000, p. 144).

Mas é no pós Segunda Guerra, no contexto de ditadura, que inicia a história do teatro independente em Portugal, enquanto alternativa ao teatro comercial, com uma eclosão de novos agrupamentos de teatro que compõem a *primeira vaga de teatro independente*: o Teatro Experimental do Porto (1953), o Teatro Experimental de Cascais (1965) e o Teatro Estúdio de Lisboa (1964), a que se seguiram, ainda antes do 25 de Abril, a Comuna (1972), o Seiva Trupe (1973) e a Cornucópia (1973). A eclosão de grupos de teatro independente neste período é ela própria uma manifestação de resistência e subversão face ao regime, pautando-se por uma forte incidência de temas de análise e crítica social, inclusive de militância, com forte interesse pela obra de Brecht e por dramaturgias épicas (observável no teatro universitário e em autores como José Cardoso Pires, Luís Stau Monteiro e Bernardo Santareno), ainda que a sua difusão tenha sido em grande parte travada pela censura salazarista e marcelista (MELLO, 2008). O teatro independente produzido antes do 25 de Abril assume preponderantemente um cariz de agitação e propaganda e é revelador da “esperança numa revolução, ou num movimento revolucionário, que parecia inevitável, pelo menos no nosso subconsciente. O teatro não se limitava a criticar ou a contestar um regime – mostrava a transformação da sociedade” (PORTO, 1994, p. 7).

A Revolução dos Cravos de 1974 representa a conquista de liberdade artística até então amordaçada, resultando na publicação e encenação de textos anteriormente censurados¹³⁷, ao mesmo tempo que os grupos assumem definitivamente a sua vocação política de caráter contestatário, muitos em continuidade com a resistência que já exerciam, outros em ruptura com o seu projeto anterior no contexto de censura:

¹³⁷ Brecht marca a dramaturgia no pós revolução de grupos como O Teatro Experimental do Porto, o Seiva Trupe, o Grupo 4 ou os Artistas Unidos. Entre outras, é possível registrar a representação das seguintes peças de Brecht no período entre 25 de Abril e finais de 1976: “*A exceção e a regra* (7 montagens diferentes); *As espingardas da Mãe Carrar* (6); *O tremor e a miséria no III Reich* (1); *O mendigo e o cão morto* (1); *Lux in tenebris* (3); *O proprietário Puntila e o ser criado Matti* (1); *Schweyk na Segunda Guerra Mundial* (1); *O que diz sim/ O que diz não* (1); *A mãe* (4); *O círculo de giz caucasiano* (1); *A ópera dos três vinténs* (1); *Tambores na noite* (1)” (PORTO, 1994, p. 8).

... se estudarmos o trabalho de grupos independentes anteriores e posteriores à revolução, podemos verificar, comprovando o que se disse, que nem todos os grupos tiveram necessidade de reconverter os seus projetos, de tal maneira que evidenciavam já impulsos políticos de carácter contestatário. Foi o caso da Comuna entre *A ceia – I* (11/2/1974) e *A ceia – II* (16/5/1974); dos Bonecreiros, entre *A grande imprecação diante das muralhas da cidade* (Instituto Goethe – 3/01/1974) e *Noite de guerra no Museu do Prado* (S.N.B.A. – 12/08/1974). Foi também o caso do Grupo de Campolide, então amador, em que encontramos uma continuidade que tem menos a ver com a escolha dos textos (*Filopópulus*, de Virgílio Martinho/ 1973; *Fulgor e Morte de Joaquim Murieta*, de Pablo Neruda/ 1975), do que com o tratamento político desses textos... (PORTO, 1994, p. 8-9)

O período de transição democrática marca uma fase de afirmação e busca identitária que constitui uma *segunda vaga de teatro independente*, composta por grupos como o Bando (1974), a (nova) Casa da Comédia (1975), a Barraca (1975), o Teatro da Graça (1975-1993), o Centro Cultural de Évora (1975), o Teatro de Campolide (a partir de 1978, Companhia de Almada), o Teatro O Semeador de Portalegre (1978), a Companhia de Teatro de Braga (1980), o Teatro Art'Imagem do Porto (1981), o Novo Grupo/ Teatro Aberto (1982, antigo Grupo 4), entre outros. O novo Estado democrático contribuirá também para a afirmação dos grupos com o estabelecimento da Secretaria de Estado da Cultura (SEC) e a criação de modestos programas de apoio financeiro aos grupos de teatro independente e às associações culturais.

No geral, as várias estruturas criadas nesta época partilham “uma reivindicação política, com origem na vocação utópica de esquerda: a noção de ‘serviço público’” (OLIVEIRA, M., 2010, p. 14). Por um lado, há uma enorme vontade de levar a palco os autores anteriormente proibidos (Brecht, Pablo Neruda, Peter Weiss)¹³⁸; por outro lado, “a temática e a prática revolucionária são a matéria prima dos novos repertórios”, concomitantemente à “apropriação de fábricas e outros espaços conotados com o mundo do operariado como local de apresentação dos espetáculos, a exaltação de exemplos revolucionários, a prática da autoanálise sobre Portugal e sobre os portugueses” (RIBEIRO, 2001, p. 312). Por outro lado ainda, nesta época pós Maio de 1968, na Europa e nos Estados Unidos, proliferam as criações coletivas, fruto de processos não hierárquicos com assinatura coletiva, e um fenómeno similar teve lugar em Portugal neste período inaugural de várias companhias de teatro independente, como fica patente no *Manifesto* do grupo de teatro *O Bando*, de 1980, que frisa que “o

¹³⁸ A título de exemplo podemos citar o espetáculo coletivo “Ao qu’isto chegou” montado pela Barraca sob a direção de Augusto Boal, então exilado em Portugal, e Maria do Céu Guerra, no qual colaboraram diversos autores e compositores empenhados no processo de reestruturação democrática do país (REBELLO, 2000, p. 162).

conceito de coletivo é antagônico à relação oprimido-opressor” significando “considerar, como mais importante e urgente, o reforço do que é comum em prejuízo do privado”:

Para nós, trabalhar em coletivo é uma opção política. Numa sociedade cujo interesse da ideologia dominante é o de individualizar para dividir, engordando alguns com a tentação do prestígio individual, para facilitar o seu trabalho em controlar os outros, o agrupamento de pessoas é um ato subversivo quando não pode diretamente ser policiado. A tentativa de controlo indireto está sempre presente. A autocensura, o fatalismo, o oportunismo... são aspetos desse policiamento indireto que atua ideologicamente no interior dos coletivos, através dos seus elementos mais frágeis. O coletivo é instrumento essencial no combate à descrença nas ideias justas, à falta de confiança na intervenção possível e necessária no mundo que nos rodeia. (...) Para nós, trabalhar em coletivo é uma opção estética. A criação coletiva é um meio pertinente de encontrar o processo de intervenção atual, reunir, desenvolver e tornar conseqüentes as capacidades individuais e transformá-las numa força comum. Trabalhar em coletivo põe em questão a criação individual. Combatemos a ideia que a criação coletiva perde a unidade de estilo. (...) O coletivo tem de ser a escola recíproca das relações entre revolucionários e da justa repartição das responsabilidades. O conceito de coletivo é antagônico à relação oprimido-opressor. O coletivo reforça e protege a resistência e intervenção sociocultural de cada um dos seus elementos face à sociedade opressora. Cada um tem de estar sempre atento à coletivização da aquisição de conhecimentos, da experiência e dos projetos de cada um. No coletivo, tem de haver uma coesão ideológica e cada um deve assumir a militância cultural (...). Um coletivo tem de escolher os seus dirigentes temporários, tem de assimilar a “disciplina necessária” como algo de indispensável e natural à organização do trabalhador, e tem de exigir dos seus membros, de cada um dos seus membros, a defesa firme dos seus conceitos pessoais, única forma de cada um sentir o coletivo como seu. Estar num coletivo é a posição consciente de quem se predispõe, sem abdicar do que lhe é particular, a reforçar o que o une aos outros. É considerar, como mais importante e urgente, o reforço do que é comum em prejuízo do privado. (...) Queremos um teatro popular. Entendemos por popular o que serve o povo na sua luta pela emancipação, contra a opressão e a exploração de que é vítima. (...) Hoje, face à falta de teorização das nossas próprias práticas e das da grande maioria dos companheiros e de outros que nos rodeiam, não queremos mais andar à procura da criança que temos dentro de nós, mas marchar “à procura do adulto que temos dentro de nós”. Temos de saber cada vez melhor o que andamos a fazer. (Manifesto de O Bando. In: DIONÍSIO, 1993)

Na análise de Vera Borges¹³⁹, a geração de atores dos anos 1970 mantinha uma ligação permanente com o grupo de teatro, com contratos de trabalho “vitalícios”,

¹³⁹ Tese de doutorado publicada em livro na qual a autora se debruça sobre o mundo do teatro em Portugal à luz da sociologia das profissões e das organizações.

apresentando a ideia de devoção a um projeto artístico coletivo, geralmente sob a forma jurídica de cooperativas de atores, em que o nome do ator era “engolido pelo nome do próprio grupo de teatro e pelo nome do encenador-diretor do grupo” (BORGES, 2007, p. 39). Apesar deste espírito coletivista, grande parte dos grupos da primeira e segunda vagas de teatro independente acabam por personalizar os seus projetos em torno de determinados criadores¹⁴⁰.

Noutras experiências do mesmo período, como o teatro de Revista, que era um gênero mais popular, misturando música e humor, a passagem pelo apoio à revolução será extremamente fugaz e rapidamente passará a adotar “uma postura política profundamente reacionária, que aliena uma grande parte do seu público” (NERY, 2007, p. 309).

Por outro lado, se as primeiras gerações do teatro independente eram extremamente politizadas e coletivistas por força do processo revolucionário em que participaram ativamente, as gerações que se seguiram procuraram uma certa demarcação e enredaram por uma atitude mais experimental com ambições de vanguardismo, como nota uma de nossas entrevistadas:

No 25 de abril era tudo muito politizado e muito político e a reação que houve das artes performativas... libertaram-se muito, tornaram-se muito experimentais a seguir, com muito atraso. A arte era muito popular e de repente veio o experimentalismo todo. Houve muito engajamento dos artistas com a esquerda, para fazer a revolução, e depois a geração que veio a seguir acho que tem uma tendência natural para recusar os associativismos... é muito complicado, porque viu a outra geração a falhar também numa série de objetivos que tinha de comunidade, arte comunitária, “ninguém manda”, “somos um coletivo”. Viu-se essas experiências a falhar, com os narcisismos e os egos e as guerras a vir ao de cima e esses coletivos também a esboroarem-se. (VI, em entrevista)

Os finais dos anos 80 marcam uma viragem no teatro português, com a consolidação e institucionalização de estruturas existentes e a criação de novas estruturas, que marcarão o panorama teatral português, alicerçado no crescimento, desde 1985, dos apoios públicos e privados, com destaque para o papel desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), que constitui desde a transição democrática a principal instituição artística particular no país. O ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) criado pela FCG em 1984 teve, segundo a pesquisadora de teatro Eugénia Vasques, um papel pioneiro enquanto centro de produção e programação que promoveu o “desenvolvimento de novas linguagens e de novos criadores e que, graças aos seus importantes Encontros

¹⁴⁰ Caso de Luís Miguel Cintra, Cristina Reis, Maria do Céu Guerra, Helder Costa, Mário Viegas, João Brites, Júlio Cardoso, entre outros.

ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa (1987), viria, depois, a promover, em termos arrojados e internacionalistas, a primeira tentativa sistemática de rede internacional, com sede portuguesa, de permuta de artistas e intercâmbio de espetáculos privilegiando experiências de teor vanguardista e com carácter de pesquisa” (VASQUES, 1999, p. 115). Neste âmbito, segundo a autora, 1987 constitui um ano charneira, em que, pela primeira vez desde o 25 de Abril, se redefine um panorama artístico e teatral, em torno de três vetores principais: (1) a “institucionalização simbólica” da geração dos responsáveis pela segunda vaga de teatro independente formada no decurso dos anos 70; (2) a afirmação de uma nova geração de atores “não integrados” com 30 anos que se opõe ao “establishment” teatral dos já tradicionais grupos de teatro independente; (3) e o aparecimento de uma geração de “novíssimos”, mais no sentido de “mentalidade teatral tida por ‘alternativa’, afirmando a sua ‘juventude’ por oposição aos profissionais ‘mais velhos’, do que no sentido de associação por critérios rigorosamente etários” (VASQUES, 1999, p. 116). A “nova geração” é formada ainda no decurso dos anos 70 e conta agora com uma experiência profissional já assinalável, mas caracteriza-se pela oposição ao sistema hierárquico do “establishment” do mundo do arte teatral, isto é, buscando uma postura autônoma face aos “grupos independentes” seus contemporâneos e uma lógica mais individualista, o que passava por:

... formas de trabalho menos comprometidas, tanto ideológica como esteticamente (vaga do freelancismo), pela procura de repertórios mais controversos e pela adoção de vias alternativas de trabalho (televisão, dobragens, publicidade, teatro musical, projetos individuais, opção por grupos da descentralização) que possibilitassem reconhecimento público e sucesso individual ou, pelo menos, minorassem a precariedade da oferta de trabalho, sobretudo em Lisboa e Porto, os centros urbanos onde se concentram as mais importantes entidades passíveis de oferecer regular trabalho teatral e onde estão sediados os órgãos mediáticos potenciadores de visibilidade. (VASQUES, 1999, p. 116)

Segundo Vasques, a “nova geração” e a “geração de novíssimos” tinham em comum a crença num teatro assente na palavra, na encenação, na imagem e na força do trabalho de ator, diferindo sobretudo nos referenciais teatrais e na postura face ao mercado.

Tal como no Brasil, o final da década de 80 é marcado pelo liberalismo cultural, concomitante a uma lógica dirigista da Secretaria de Estado da Cultura, impedindo a consolidação de muitos projetos. Os grupos são forçadas a se conformar às “regras do momento, reduzindo, por exemplo, o número de efetivos dos seus elencos fixos ou, em alguns casos mais graves, cedendo inclusivamente a um populismo (por vezes mal ocultado numa

frágil ‘poeira’ intelectualizante que a crítica raramente desejou revelar) que acabou por redefinir - esclarecendo - ou ajudou a afundar a credibilidade de alguns dos projetos esteticamente mais debilitados” (VASQUES, 1999, p. 117). O historiador do teatro e dramaturgo Luiz Francisco Rebello aponta a lacuna de uma política pública voltada à atividade teatral:

O movimento libertador de 25 de abril de 1974, abolindo toda e qualquer forma de censura e garantindo a livre expressão do pensamento – como se declara na Constituição de 1976 – veio criar novas condições para o exercício da atividade teatral. Mas enquanto esta não for reconhecida, na prática, como um serviço público, e consequentemente desvinculada de servidões econômicas, cumprindo-se assim o imperativo constitucional de democratização da cultura, continuará a faltar um efetivo conteúdo à liberdade essencial do teatro português. Liberdade que passa por uma ampla descentralização teatral, apenas esboçada após a queda do fascismo e a que não foi dada a continuidade necessária; pela extinção dos monopólios de exploração teatral, que permanecem nas mãos de empresários ligados às forças mais reacionárias e conservadoras; por um apoio eficaz ao teatro de amadores, sobretudo nas zonas culturalmente mais carecidas do país; por uma política coerente de atribuição de subsídios aos grupos e companhias independentes, que até aqui têm sobrevivido entre limitações e ambiguidades de toda a ordem... (REBELLO, 1984, p. 13)

A partir dos anos 1990, acompanhando uma mudança política com a eleição em 1995 de um governo de centro-esquerda dirigido por António Guterres (que retoma o Ministério da Cultura que apenas experienciara uma curta duração entre 1983 e 1985), o teatro português vê alargar o seu espectro de criadores e atores (e o número de grupos de teatro), configurando uma “nova geração” heterogênea em torno de dois conjuntos identitários. Um primeiro conjunto corresponde a grupos que, sendo novos, “apostam na continuidade, no coletivo mais ou menos estável, numa direção artística diferenciada e que lutam pelo direito ao reconhecimento e a uma rápida ‘institucionalização’”¹⁴¹. Um segundo conjunto é composto por grupos “mais ou menos coletivistas, pontuais ou recentes, sediados geralmente na grande Lisboa, no grande Porto ou em Coimbra, que ou são ‘radicalmente’ antissistema (ainda que não anti-subsídio) ou cuja identidade oscila entre o ‘*mainstream*’ e o território da tímida e ambígua ‘fringe’ portuguesa”¹⁴² (VASQUES, 1999, p. 118).

¹⁴¹ Caso dos Teatro da Garagem (1990); Olho (1991); Grupo (1991), Arte Pública de Beja (1992); Escola da Noite (1992); Teatro Meridional (1992); Visões Úteis (1994); As Boas Raparigas (1994); Artistas Unidos (1996), etc.

¹⁴² Caso dos Teatro do Morcego (Coimbra); Teatro Só (Porto); Teatro Bruto (Porto); Teatro Plástico (Porto); Pogo Teatro e Actonauta (Lisboa); Ideia Fixa, Projecto de Teatro, Projeto Teatral (Lisboa); Útero Associação Cultural (Caparica), Teatro Público (Lisboa); Teatro O Resto (Lisboa), A Lente (Almada), Inestética (Vila Franca de Xira); Ninho de Víboras (Caparica), entre muitos outros.

Neste período, as noções de “autoria” e de “processo de escrita” estão ligadas à assumpção de “estéticas radicais” através reivindicação da diferença minoritária e, assim, estão “na base da definição do novo teatro político em Portugal, cujas fronteiras transcendem o político-partidário convencional para fazer coincidir o biográfico com o histórico ou mesmo com o discurso renovado de uma diferente ‘agit-prop’ ” (VASQUES, 1999, p. 119).

Este período é também marcado pelo papel dos municípios na construção, recuperação e programação de cineteatros e outros equipamentos culturais destinados à apresentação de espetáculos, que constituem uma estrutura fundamental para a atividade dos grupos teatrais.

Na cena atual, isto é, a partir dos anos 2000, encontramos duas tendências marcantes. A primeira é sinalizada por Vera Borges (2007) ao evidenciar que as novas gerações dedicam mais tempo ao seu próprio projeto individual, não obstante as dificuldades de sobrevivência artística e a consequente necessidade de recorrer à pluriatividade. A segunda tendência diz respeito ao envolvimento das comunidades locais nos processos teatrais, consubstanciada em diferentes formas de criação coletiva, que se constitui como uma das características mais marcantes do atual teatro português. Neste contexto, a noção de coletivo de artistas é alimentada pelas afinidades e afetos entre os seus integrantes e guiada por “objetivos e propostas de trabalho que criam um corpo único de criação”, e não por “nenhum pressuposto de carácter político e/ou social” (REIS, 2012, p. 8).

A vertente da comunidade é fortemente impulsionada pelo contexto da União Europeia, em resultado das diretivas dos programas europeus de financiamento na área da cultura que definem o envolvimento da comunidade como um aspecto central na criação artística.

Esta tendência não acontece por acaso e espelha os tempos de crise que vivemos na Europa, que procura outras formas de organização. É uma orientação muito interessante e promissora, no sentido de uma visão integrada e holística de cultura, desde que não se procure atribuir à cultura funções que são iminentemente da educação e do social e que refletem o desinvestimento nestas áreas. (...) É inegável a força que este tipo de trabalho tem ganho em Portugal nos últimos anos. (Hugo Cruz, Grupo A Pele¹⁴³)

Nesse sentido proliferam também os cursos e formações de “arte e/na comunidade”¹⁴⁴,

¹⁴³ Declaração no âmbito do lançamento do livro *Arte e Comunidade* (CRUZ, 2015), Disponível em: <<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/CanalFCG/Noticias/Noticia?a=6503>>. Acesso em: 14 out. 2015.

¹⁴⁴ A título meramente ilustrativo refira-se a licenciatura em “Música na comunidade” na Escola Superior de Educação de Lisboa, a pós-graduação em “Teatro e comunidade” da ESMAE no Porto.

que nos países anglófonos surgem com a designação de “*social practice art*”¹⁴⁵.

No estudo de Vera Borges, a autora relata duas posições dos seus entrevistados. Uma parte deles considera que os grupos de teatro são “estruturas muito débeis, com dimensões mais reduzidas do que em décadas passadas, sem capacidade para celebrarem contratos de trabalho permanente. Predominam os contratos precários, com a duração de um ou mais projetos, celebrados com os atores conhecidos no interior dos grupos”. Para um outro conjunto de entrevistados, “o elevado número de grupos de teatro é o sinal de que os artistas veem na sua fundação uma alternativa às restritas saídas profissionais que este mercado de trabalho lhes oferece (...), uma opção diferente no ‘circuito’ dos grupos que já existem” (BORGES, 2007, p. 22). Neste contexto, o coletivismo na atualidade parece surgir mais como uma “saída de emergência” do que integrado num horizonte emancipatório, a despeito dos grupos históricos com apoio estatal consolidado.

Em 2014, no âmbito do *1º Seminário Teatro e Sociedade* promovido pela Companhia do Latão em São Paulo, o dramaturgo e crítico teatral português Jorge Loureiro debruçou-se sobre o que ele referiu como “cultura da omissão e da autocensura” no teatro português desde os anos 80, designadamente na explicitação de alguns temas (como a questão das desigualdades sociais naquele que é um dos países mais desiguais da Europa, ou a memória da ditadura e da revolução), que quando são levados a palco são acusados de “panfletários”, “esquerdistas” ou “de mau gosto”, apontando para um impasse cultural em abordar essas questões. Daqui resulta, segundo Loureiro, um panorama de teatro que no geral é mais conservador do que problematizador. Esta reflexão do autor é aprofundada no seu artigo *É proibido dizer a palavra revolução*, na qual considera que, embora nos últimos anos se tenha assistido a várias peças de teor político e se debruçando sobre a relação de Portugal com os fatos históricos, em geral o motivo foi a celebração de datas e efemérides. “A revolução parece ter ido parar aos teatros, onde foi mostrada como se estivesse num museu, com a luta política a tornar-se uma coisa, um bem, um património que assinala datas e lugares históricos mais ou menos oficiais, seja o olhar mais irónico ou mais sentimental” (LOUREIRO, 2014).

A geração que começou a fazer teatro no final dos anos 60, e que tomou as rédeas do sistema teatral em 74, um dia cansou-se. No lugar da arte militante e panfletária, ficaram cinismo,

¹⁴⁵ Um artigo no *New York Times* debruça-se sobre a nova tendência da *social practice art*, dando o exemplo do Moore College of Art and Design que oferece uma disciplina designada “Social Practice in Action: Case Studies” na qual “os estudantes aprendem como entrevistar pessoas, como trabalhar com uma audiência heterogênea e como resolver conflitos e desenvolver perspectivas partilhadas no interior de uma comunidade ou entre eles”. E prossegue, revelando parcialmente as contradições da relação entre arte e comunidade: “talvez mais importante, o programa ensina os estudantes como e onde se candidatarem a residências, bolsas e projetos” (GRANT, 2016).

paródia e ironia, que se tornaram uma questão de etiqueta social, sinal de ter visto mundo.
(LOURAÇO, 2014)

O autor conclui constatando a necessidade de colocar novamente a revolução em cena.

Entretanto, o período de crise econômica e financeira que se intensifica em Portugal a partir de 2011 irá reavivar uma arte de cunho político e ativista, com desdobramentos ao nível do teatro e da performance (MOURÃO, 2013), mas no geral com dificuldades em chegar às camadas populares, logo que encontra aí o principal entrave às possibilidades de emancipação.

A ação coletiva contra a perda de direitos sociolaborais: um sindicato-movimento

Em Portugal, os trabalhadores do setor artístico estão, como vimos, sistematicamente associados a salários baixos, trabalho autônomo e vínculos precários, à pluriatividade, à ilegalidade (por via da fuga ao pagamento de impostos e da segurança social) e ainda a um vasto “exército artístico de reserva”, situação que concorre para uma certa alienação perante uma certa descrença nas possibilidades de mobilização e participação política (COSTA, 2013). Contudo, o contexto de austeridade no país, com cortes drásticos nas verbas destinadas à cultura e a crescente flexibilização dos direitos sociolaborais, tem resultado em diferentes formas de ação coletiva por parte dos artistas e coletivos artísticos portugueses. Estas mobilizações são, em primeira instância, contra a perda de direitos sociais e laborais e pelo cumprimento do princípio constitucional de democratização do acesso à cultura.

Em 2006, foi criada a Plataforma dos Intermitentes do Espetáculo e do Audiovisual, integrando as principais organizações profissionais e sindicatos do setor¹⁴⁶, reivindicando um enquadramento profissional específico que atendesse à questão da intermitência laboral e salvaguardasse os direitos trabalhistas destes profissionais, à semelhança do “regime assalariado intermitente” existente em França que abarca a generalidade dos profissionais das artes e do espetáculo (técnicos de luz, som, imagem, produção, etc.) e não apenas “artistas”.

Em Abril de 2007, a Plataforma entregou na Assembleia da República uma petição com 4300 assinaturas *Pela Criação de um Regime Laboral e Direitos Sociais para o Trabalho Intermitente*, apresentando um documento em que associações e sindicatos do setor

¹⁴⁶ Plataforma composta pelas seguintes entidades: AACI - Associação dos Artistas Comunitários Independentes; AIP - Associação de Imagem Portuguesa; Associação Novo Circo; ATC - Associação dos Técnicos de Cinema; ATSP - Associação dos Técnicos de Som Profissionais; Encontros do Ator; GDA - Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas; Granular - Associação de Música Contemporânea; Movimento dos Intermitentes do Espetáculo e do Audiovisual; PLATEIA - Associação de Profissionais das Artes Cênicas; REDE - Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea; RAMPA; Sindicato dos Músicos, SINTTAV - Sindicato Nacional dos Trabalhadores das Telecomunicações e Audiovisual; STE - Sindicato das Artes do Espetáculo.

expõem suas propostas para a elaboração da respetiva regulamentação laboral. A petição denuncia a condição de intermitência como uma exigência do trabalho artístico:

Trabalhamos para produtoras, companhias, empresas e instituições, e o nosso trabalho tem um carácter temporário, descontinuo e intermitente. Esta intermitência é da própria natureza das nossas profissões: os projetos em que participamos são de duração limitada e efêmera, têm uma carga horária irregular e implicam a alternância de períodos de trabalho intenso com períodos de menor ou mesmo nenhuma atividade. A nossa instabilidade profissional não é assim apenas uma característica da nossa profissão mas uma exigência do próprio trabalho artístico.

A petição denuncia também a prática recorrente em Portugal dos “falsos recibos verdes”, nos quais os trabalhadores passam um recibo pela prestação de serviços enquanto autônomos, quando na realidade trabalham subordinados a uma entidade patronal, cumprindo um horário, mas sem os direitos trabalhistas inerentes. Nesse regime estão obrigados a fazer contribuições mensais obrigatórias para a Segurança Social (mesmo em períodos em que não têm rendimento), mas sem contudo terem garantia de acesso a direitos mínimos, como os subsídios de doença e desemprego. A petição apelava assim à legislação de um regime específico para os profissionais do Espetáculo e dos Audiovisuais. Como resultado de uma vitória parcial do movimento, foi aprovada a Lei n.º 4/2008 de 7 de Fevereiro que estipula o “regime dos contratos de trabalho profissionais de espetáculos” e regula no seu artigo 8º o trabalho artístico intermitente, posteriormente revista e ampliada pela Lei n.º 28/2011 de 16 de Junho:

1 - Quando os espetáculos públicos não apresentem carácter de continuidade, pode ser acordado o exercício intermitente da prestação de trabalho, nos termos dos números seguintes. (...)

5 - Nos períodos de inatividade, mantêm-se os direitos, deveres e garantias das partes que não pressupõem a prestação efetiva de trabalho.

6 - Durante os períodos de inatividade, o trabalhador tem direito:

a) A exercer outra atividade;

b) A uma compensação retributiva, a fixar por acordo das partes, com um mínimo de 30 % da retribuição normal;

c) Aos complementos retributivos, designadamente subsídios de férias e Natal, calculados com base no valor previsto para a retribuição correspondente ao último período de trabalho efetivo.

7 - Durante os períodos de inatividade o empregador fica obrigado a:

- a) *Pagar pontualmente a compensação retributiva;*
- b) *Não admitir novos trabalhadores ou renovar contratos para atividades artísticas susceptíveis de poderem ser desempenhadas pelo trabalhador em situação de inatividade. (Lei n.º 28/2011 de 16 de Junho, artigo 8.º)*

Contudo, as expectativas de melhorias trazidas pela nova legislação não se concretizaram e o registro profissional necessário para que ela entrasse em ação não foi feito até hoje. Pelo contrário, os trabalhadores consideram que se transformou numa lei “sem operacionalidade e que apenas tem servido para aprofundar a precariedade e a desregulamentação laboral” (Abaixo-assinado *Exigências imediatas para a Cultura*, CENA e STE, 2016).

Na sequência desta mobilização, um aspecto particular da experiência portuguesa é a expansão da atuação sindical no setor do trabalho artístico, através da criação, em 2011, do CENA – Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual, a partir do antigo Sindicato dos Músicos (criado em 1909) que alarga o seu âmbito a outras profissões relacionadas com as artes e a cultura e se integra com a Plataforma dos Intermitentes do Espetáculo e do Audiovisual (formada em 2006) e o CPAV – Centro Profissional do Setor Audiovisual¹⁴⁷ (criado em 2007). O CENA propõe-se ser mais abrangente, sendo membro da Central Geral dos Trabalhadores Portugueses - Intersindical (CGTP-IN) e atuando em complementaridade com outras estruturas como o Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos (STE) e a plataforma Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas que é representativa de estruturas e artistas de teatro e dança do Norte do país. Entre os fins listados nos seus *Estatutos* inclui-se a criação de “condições conducentes ao trabalho coletivo e à definição de posições próprias dos profissionais sobre as opções e problemas de fundo da política cultural e educativa”.

O espírito colaborativo e combativo do CENA é visível na adesão de novos associados que, no início de 2016, chegou a cerca de 1500 associados. Segundo o dirigente do CENA, este número é flutuante porque alguns sócios ficam vários anos sem pagar as cotas e depois regularizam a sua situação, o que está em grande parte associado à sua condição de intermitência.

O financiamento do sindicato provém fundamentalmente das cotas dos seus sócios e também do apoio financeiro proveniente de um fundo de apoio da cooperativa de Gestão dos

¹⁴⁷ O CPAV era uma organização profissional dos setores do cinema, televisão e publicidade.

Direitos dos Artistas (GDA)¹⁴⁸ a entidades socioprofissionais, o qual, segundo o dirigente do CENA, tem sido decisivo uma vez que o aumento do desemprego e a descida dos salários e cachês no setor artístico se reflete sobre as cotizações. A atual direção tem por objetivo aumentar largamente o número de sócios, de modo a que toda a atuação interna e externa do sindicato seja sustentada nas cotizações. Embora o CENA preveja nos seus *Estatutos* a criação de um fundo de greve (art.º 6º) ele não está em vigor, o que se relaciona sobretudo com a situação de precariedade que não permite arrecadar cotas suficientes para garantir a existência de um fundo permanente de greve.

Entre o vasto leque de questões e reivindicações assumidas pelo CENA, a atual direção destaca como mais urgentes: o aumento da regulamentação socioprofissional dos trabalhadores do setor respeitando as características particulares de cada uma das profissões que o compõem; o combate à precariedade laboral no setor, exigindo que o Código do Trabalho seja respeitado, notadamente através de contratos de trabalho efetivos e não contratos de prestação de serviços como trabalhadores autônomos (falsos recibos verdes) ou informalidade, que deixa os trabalhadores mais desprotegidos e desonera os empregadores das obrigações trabalhistas face à Segurança Social; ainda no âmbito da precariedade, o combate à terceirização, fenómeno que recentemente vem ganhando incidência no setor; a democratização do acesso ao Ensino Artístico enquanto pilar fundamental da Educação; a revisão dos concursos de apoio à criação artística, de forma a que sejam garantidos os direitos laborais dos trabalhadores; o aumento da proporção do orçamento do Estado português afeto à cultura com o objetivo de que este atinja 1% do PIB.

Apesar da ambição combativa do CENA e dos seus associados, os tempos são em grande medida hostis ao sindicalismo. Assim, entre as dificuldades enfrentadas pelo sindicato, a direção destaca a manutenção de taxas de sindicalização e cotização sustentáveis no atual contexto de aumento acentuado do desemprego e de cortes nos salários e cachês, ao que acresce a condição de intermitência e de mudança constante de local de trabalho que também dificultam o enraizamento de muitos dos trabalhadores do setor com os problemas concretos da estrutura onde trabalham.

O medo de deteriorar a sua relação no local de trabalho e de, por conta da enorme precariedade em que vivemos, podermos ser substituídos de forma fácil, acaba por retrain muitos trabalhadores na exigência dos seus direitos. Numa sociedade em que as pessoas são cada vez mais empurradas para o individualismo, também não se torna fácil remar contra

¹⁴⁸ A GDA é a entidade responsável em Portugal pela gestão coletiva dos direitos conexos ao direito de autor dos artistas.

esta forte maré de manipulação social e mostrar que a ação coletiva e a solidariedade entre pares é a forma mais eficaz de alcançar melhor condições de trabalho. Temos tentado mostrar aos trabalhadores do setor que um sindicato é feito por eles e que a sua atuação vai sempre de encontro às suas necessidades. Envolver cada vez mais os sócios no trabalho diário do CENA é fulcral para a solidificação do Sindicato na vida quotidiana dos locais de trabalho e para uma presença assídua no debate público. (C1, em entrevista)

Se por um lado, o CENA vem vivificar as formas tradicionais de organização fordista, por outro lado, comparado com o sindicalismo tradicional, organizado de forma hierarquizada, o CENA parece acompanhar a tendência de maior horizontalidade das diversas plataformas e movimentos a que se tem associado, propondo-se desenvolver um novo tipo de sindicalismo com forte presença nas redes sociais, na articulação com os mais diversos movimentos sociais e plataformas de luta e abarcando a heterogeneidade de situações laborais existentes dentro do setor:

Os sindicatos veem-se, hoje, perante o desafio de apresentar novidades no que respeita às formas de envolvimento, de como criar sentimento coletivo e de solidariedade. Sendo verdade que há uma crescente parte da população deixada ao abandono por leis laborais e sociais - tendo dado origem a uma sociedade despolitizada, com uma certa aversão a partidos políticos e à imagem que o sindicalismo foi conquistando ao longo dos anos - pode também afirmar-se que as novas tecnologias de comunicação e suas redes sociais têm vindo a demonstrar que o poder instituído não pode controlar as mentes e as consciências. As pessoas são livres intelectualmente e capazes de encontrar os seus próprios mecanismos de luta. (...) É essencial a reconstituição da autonomia política a nível de classe. Talvez já não tanto no sentido “todos unidos a uma só voz” mas, provavelmente, fomentando a participação heterogênea para dar luz a novas ideias e à realidade do País. (CENA Sindicato, Novos Rumos do Sindicalismo¹⁴⁹)

Neste sentido, o CENA pode ser conceituado a partir da noção de “sindicalismo de movimento social”, tal como enunciado por Peter Waterman (1993) e Kim Moody (1997) e analisado por Hugo Dias (2011), entre outros. Se as teorias ou modelos sindicais tradicionais, hierarquizados e burocratizados, se baseiam em relações de negociação estáveis de longa data, essa estabilidade hoje não existe mais, ao mesmo tempo que tem resultado no frequente isolamento das lutas dos trabalhadores de outros movimentos sociais democráticos, constituindo de certa forma um obstáculo às estratégias emancipatórias. Waterman (1993) propõe, assim, uma “definição teórica e estratégica” de “sindicalismo de movimento social”,

¹⁴⁹ Disponível em: <www.cenasindicato.org/quemsomos/novos_rumos_do_sindicalismo.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

salientando a possibilidade de uma articulação íntima de sindicalizados com outros trabalhadores, do trabalho com outras forças sociais (ecologistas, feministas, de direitos humanos), e da luta local e transnacional contra relações sociais e de trabalho autoritárias e hierárquicas, em favor da transformação de todas as estruturas e relações sociais numa direção democrática, cooperativa e igualitária. Deste modo, o sindicalismo de movimento social poderá dar um importante contributo para a renovação do sindicalismo no século XXI (DIAS, 2011), fazendo face à sua crise de representatividade. Concebemos, assim, o CENA como um “sindicato-movimento” pela sua estrutura mais horizontalizada e descentralizada, pela sua atuação junto de movimentos sociais e plataformas de luta variadas, pela heterogeneidade de situações laborais que abarca (ou seja, não apenas trabalhadores assalariados, mas todo um conjunto de situações que tradicionalmente escapam à ação política organizada), pelo internacionalismo das pautas além das fronteiras nacionais e transnacionalização da sua ação (como, por exemplo, a sua campanha em apoio às reivindicações dos Intermittentes do Espetáculo em França). Na articulação com outras plataformas de luta, o CENA uniu-se a um conjunto de movimentos sociais – Movimento 12 de Março, Precários Inflexíveis, FERVE e os organizadores do protesto Geração à rasca no Porto – no combate à precariedade laboral, através de uma iniciativa legislativa de cidadãos por uma “Lei contra a precariedade” lançada em 2011. A lei inicialmente proposta foi chumbada no parlamento mas deu origem a uma nova *Lei de combate aos falsos recibos verdes* (Lei nº 63/2013).

Neste mesmo contexto, a mobilização dos trabalhadores-artistas portugueses contra as políticas de austeridade implementadas desde 2011, deu origem a várias ações, além de uma crescente articulação com os movimentos de trabalhadores precários como um todo. A 17 de Setembro desse ano, é convocado o protesto Artistas e Públicos Indignados, na Praça do Rossio, em Lisboa “e em todas as praças do país que a ele se queiram juntar”, contra o desmantelamento progressivo das artes e da cultura em Portugal face à atitude mercantil das políticas públicas.

A nossa capacidade de indignação pode e deve levar-nos a ações construtivas, motivadas pela recusa da passividade e da indiferença. (...) Saber dizer sim. Agir. Combater. Participar na insurreição pacífica o que nos permite dar resposta a um mundo que não nos agrada. Numa palavra: empenhar-nos!” afirma o filósofo Stéphane Hessel.

Artistas e Públicos Indignados é uma “revolta! de gente da “cultura” perante uma conjuntura que representa um retrocesso civilizacional em termos de direitos de cidadania, uma “revolta” que é intérprete não só de um sentimento coletivo de desalento, ainda difuso, e que deseja encontrar uma linguagem certa para o denunciar.

Esta iniciativa de protesto dos setores das Artes e da Cultura pretende promover a unidade de todas as diferenças sem as anular, não querendo ser patamar de divisão ou de sectarismo setorial; deseja, isso sim, dar visibilidade a um movimento geral de indignação de artistas, criadores e demais trabalhador@s face ao atual estado de degradação, desinvestimento e desertificação do setor das Artes e da Cultura. Pretende, também, dar voz aos Públicos, que a ela têm direito, para que possam ser espectadores emancipados.

Este é um protesto que emerge, organicamente, da força conjunta de um país a requerer mais e melhor democracia, mais qualidade de vida e que luta também pela requalificação das condições de criação e pelo direito aos seus tempos de fruição e de reflexão.

A Arte e a Cultura são os elementos vitais para a construção de um mundo melhor, tecido de diálogos entre visões e entendimentos diferentes do mundo.

Queremos que a Arte e a Cultura nos ajudem a fazer um país melhor, um país que questione, critique e altere um modelo de sociedade que claramente falhou.

Artistas e Públicos Indignados fazem ouvir a sua voz no dia 17 de Setembro, pelas 17h na Praça do Rossio, e em qualquer lugar do país, e decidem habitar criativamente a rua com a sua arte e cultura. (Declaração dos Promotores do protesto “Artistas e Públicos Indignados”)

Em Dezembro de 2011 é criado o Manifesto em Defesa da Cultura que, desde então, vem promovendo diversas ações na luta pelo cumprimento da Constituição Portuguesa no que toca ao livre acesso de todos à criação e fruição culturais, reclamando pela atribuição de 1% do Orçamento do Estado para a Cultura e defendendo o trabalho com direitos no setor, contra a precariedade e a frequente ausência de remuneração.

No caso particular da cidade do Porto, é notória a luta dos trabalhadores do teatro na contramão do processo de centralização na capital de estruturas, apoios, investimentos, empregos e mesmo cobertura midiática, ao qual se têm somado políticas no nível central e municipal desajustadas (como a transferência do Teatro Municipal Rivoli, que acolhia a produção artística da cidade, bem como uma programação nacional e internacional de excelência, para gestão privada entre os anos 2007 e 2013). Em Janeiro de 2013, a Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas do Norte de Portugal – promove uma *Concentração e Petição pelas Companhias de Teatro do Porto*. Perante mais uma forte contração do orçamento da Cultura, paralelamente ao aumento da verba disponível para os acordos tripartidos, que implicam uma concertação entre o Estado, a estrutura artística e a autarquia, que no caso do Porto se pautava naquele momento por um grande desinvestimento e mesmo “hostilidade” em relação à criação artística com a extinção do Pelouro da Cultura, antevia-se que os cortes de financiamento podiam chegar aos 75%:

No final dos anos oitenta, Teresa Patrício Gouveia, então Secretária de Estado da Cultura de um Governo do Partido Social Democrata, decidiu que as Companhias de Teatro, em atividade na cidade do Porto, se deveriam fundir ou então encerrar. O resultado deste dirigismo político foi brutal para a cidade, e em particular para todos os que não aceitaram o “convite” do governo central: Umas companhias encerraram enquanto as outras viram os seus financiamentos repentinamente cancelados. 25 anos depois, há novamente um Secretário de Estado da Cultura, de um Governo do Partido Social Democrata, a tentar exterminar as Companhias de Teatro da cidade do Porto. Chama-se Jorge Barreto Xavier, e de um dia para o outro – através de um simples despacho – modificou o paradigma do Apoio às Artes em Portugal, sem por um momento considerar o caso particular da cidade do Porto. Caso particular pela alta densidade e qualidade artística, associada a quatro escolas de teatro que constantemente geram novos projetos e alimentam o tecido profissional (técnico e artístico) de todo o país. O Secretário de Estado da Cultura decidiu então dividir, sensivelmente a meio, os recursos disponíveis – sendo estes já 50% dos de há quatro anos – em dois concursos: Um para “apoios diretos aos artistas” e outro para “apoios a artistas associados às respetivas autarquias”. Mas no Porto é impossível, de fato, a generalidade dos agentes do setor poder optar por uma candidatura em associação com a sua autarquia; Por um lado, pelas restrições orçamentais inerentes ao concurso, e por outro lado, em virtude da debilidade das relações com a Câmara Municipal local (por vontade desta, claro). Assim, os cortes de financiamento serão, na cidade do Porto, de 75% (!), condenando metade das Companhias de Teatro a pura e simplesmente encerrar. Esta situação é mais um atentado grave à cultura e à economia da cidade do Porto, colocando em causa o direito de expressão e fruição artística de uma cidade que sempre se afirmou pela pluralidade e diversidade. Por isso chamamos os cidadãos do Porto para uma concentração, no dia 14 de Janeiro, segunda-feira, pelas 17 horas, junto ao edifício do Jornal de Notícias, na Rua Gonçalo Cristóvão, no Porto. E vamos encontrar-nos aqui porque do outro lado da rua, no número 190, fica precisamente a antiga sede da Companhia de Teatro “Os Comediantes”, uma das vítimas, de há 25 anos, das políticas dirigistas e cegas de um Governo profundamente ignorante do que se passava no Porto; Para dizer, na melhor tradição democrática da cidade, que não aceitamos que se legisle por despacho e que continuamos a repudiar este ataque continuado às instituições culturais da cidade. Depois da Casa da Música são as Companhias de Teatro. E a seguir o que é que será? (Plateia, Jan. 2013)¹⁵⁰

Finalmente, devemos notar que além da crescente aproximação dos trabalhadores artistas portugueses com as mobilizações dos trabalhadores precários, o movimento inverso também é notório, em que organizações como o *Precários Inflexíveis* recorrem a ações performáticas e teatrais como parte dos seus repertórios de ação coletiva, por exemplo

¹⁵⁰ Disponível em: <<http://plateia-apac.blogspot.com.br/2013/01/peticao-pelas-companhias-de-teatro-do.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

incluindo entre os seus ativistas curingas de teatro do oprimido¹⁵¹.

Em síntese, se o contexto vivenciado em Portugal de precarização crescente do trabalho artístico resulta no medo de ver deteriorar ainda mais a sua situação e na descrença face a participação política, por outro lado, o nível a que se chegou foi tão devastador que, retomando o poema de Mauro Iasi, os trabalhadores começam realmente a “perder a paciência”, resultando em diferentes formas de ação coletiva, quer por via institucional, quer através de movimentos sociais de várias ordens.

Neste capítulo, apresentamos algumas notas para uma história do coletivismo artístico e teatral no Brasil e em Portugal, articulando a dupla perspectiva entre organização coletiva da produção e ação coletiva visando alcançar objetivos comuns.

Situamos no século XIX os primórdios do coletivismo artístico nos dois países, com destaque para o associativismo cultural operário, que constitui uma importante forma de subversão da estrutura social dominante, permitindo aos trabalhadores romperem o ritmo da mera reprodução da vida a que estavam condenados. A partir daqui procuramos desvelar as lógicas específicas do nosso objeto em cada um dos países, que comportam diferentes determinações e diferentes movimentos, com destaque para os períodos ditatoriais vivenciados em ambos.

A eclosão dos coletivos enquanto movimento contemporâneo, sem ligação necessária com seus antecessores, dá-se nos dois países a partir dos anos 1990, em que o Brasil vivencia um contexto de intensa mobilização e intervenção urbana em reação às reformas neoliberais, enquanto Portugal assiste à retomada do Ministério da Cultura em 1995 e à multiplicação dos centros de formação artística, concorrendo para uma ampliação do espectro de agrupamentos artísticos.

No campo do específico do teatro, o Brasil conhece experiências radicais já nos anos 50, com o Teatro de Arena e os CPCs da UNE, vindo nas décadas de 60 e 70 a emergência do teatro de grupo, em oposição ao teatro comercial ou institucional, propondo novas formas coletivistas de produção. Apesar deste dinamismo, a ditadura militar teve um efeito de fragmentação de muitos grupos com perseguições, exílio e prisões de vários de seus

¹⁵¹ O Sistema Coringa, associado ao método de Teatro do Oprimido desenvolvidos por Augusto Boal, possui características de militância e destina-se à mobilização do público. “O Coringa é uma personagem onisciente que altera, inverte, recoloca, pede para ser refeita sob outra perspectiva uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar a plateia para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

integrantes. Em Portugal, este processo ocorre através de uma sucessão de vagas de teatro independente, enquanto alternativa ao teatro comercial, com um cariz diretamente político no contexto revolucionário e mais experimental e autoral desde então, em forte complementaridade com as instituições da arte.

Nos anos 2000, os coletivos teatrais brasileiros conquistaram várias vitórias (sobretudo em torno das leis de fomento), enquanto em Portugal eles sofrem derrotas sucessivas, que se agravam no atual contexto de austeridade (como a extinção do Ministério da Cultura entre 2011 e 2015). Mas a partir dos anos 2010, os sentidos desses processos vêm se transmutando, sendo notória, nos dois países, a tensão entre a vontade de emancipação, a condição de precarização e a dependência de políticas públicas crescentemente agredidas pelas forças neoliberais, sendo que no caso brasileiro a politização dos grupos é em geral mais intensa, enquanto em Portugal prevalece a importância do trabalho autoral.

Sob o ponto de vista da ação política dos coletivos, vimos que no Brasil esta se desenvolve a partir de movimentos sociais dos próprios artistas e coletivos, como o *Arte contra a barbárie*, em São Paulo, que conquistou o Programa de Fomento ao Teatro, enquanto em Portugal ela abarca também a ação institucional por via do que conceituamos como um sindicato-movimento, o CENA. Ambos constituem formas de auto-organização do precariado artístico, pautados pela recusa da orientação neoliberal dos respectivos Estados: no primeiro caso trata-se de uma mobilização pela conquista e formalização de direitos e por uma política pública para a cultura; no segundo caso, contra a perda dos direitos sociolaborais conquistados. Ambos ilustram, assim, novas formas de solidariedade e ação coletiva na contramão do enfraquecimento dos sindicatos e partidos políticos tradicionais, permitindo conceber o precariado não apenas enquanto exploração e subalternidade, mas também a partir do seu potencial emancipatório.

As trajetórias históricas específicas dos dois países que procuramos apresentar neste capítulo desembocam em dois panoramas distintos de coletivismo na atualidade, tal como se revelou a partir mapeamento que efetuamos para caracterização dos coletivos de teatro brasileiros e portugueses e que apresentamos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO V. O CASO DOS COLETIVOS TEATRAIS: UM MAPEAMENTO

*O teatro seria então
o mais simples dos aparatos,
o mais radical dos dispositivos...
(Regina Guimarães, Sobre a Gaivota de Tchekhov, TNSJ, 2010)*

Esta etapa da pesquisa pretendeu mapear o caso específico dos coletivos teatrais a partir, fundamentalmente, de um questionário aplicado a agrupamentos artísticos no Brasil e em Portugal, contemplando os três eixos em análise: as condições do trabalho artístico; as formas de organização coletiva da produção; e as dinâmicas de ação coletiva, nas suas múltiplas plataformas.

O questionário foi aberto a todos os agrupamentos de artistas com algum tipo de produção coletiva ou colaborativa (companhias, trupes, bandos, associações, cooperativas). Considerando a multidisciplinaridade da maioria dos grupos, optamos por inicialmente não limitar o mapeamento a nenhuma linguagem artística específica¹⁵². Esse recorte foi feito a posteriori, na análise dos dados coletados em que consideramos apenas os grupos que, entre as formas de expressão assinaladas, incluíram a opção “Teatro/ Artes cênicas”. Optámos por utilizar esta designação mais genérica dadas as dificuldades de delimitação, uma vez que as fronteiras são fluidas (recorrentemente os grupos combinam elementos do teatro, dança, música e/ou artes visuais); o hibridismo é uma prática recorrente e a transversalidade de linguagens é inclusive valorizada por muitos editais.

Apesar do questionário ser um instrumento de pesquisa para recolha de informação extensiva sobre um elevado número de pessoas ou grupos, ele permitiu também captar informação qualitativa pois continha vários campos de resposta aberta que os respondentes usaram de forma profícua no sentido de aprofundar ou esclarecer as suas respostas. Na questão final aberta a comentários e sugestões, vários grupos enfatizaram a importância da

¹⁵² Esta opção permite também aprofundamentos futuros da pesquisa contemplando outras formas de expressão artística.

pesquisa, acrescentaram esclarecimentos adicionais no sentido de permitir uma leitura mais clara das respostas dadas ao longo do questionário e partilharam algumas particularidades de suas experiências que seriam à partida difíceis de captar num instrumento uniforme para todos. A informação assim recolhida foi de grande profundidade e de extrema valia para a pesquisa.

Uma vez que o questionário foi respondido por um conjunto abrangente de grupos, que não necessariamente representam os princípios coletivistas atrás elencados, e simultaneamente porque se trata de um domínio cujas fronteiras são complexas de determinar, este capítulo permite-nos refletir sobre a organização do trabalho artístico enquanto atividade coletiva em sentido lato (BECKER, 2010a) e sobre o coletivismo em sentido mais estrito.

A par dos dados do questionário, convocamos também a análise do caderno de campo, entrevistas e fontes recolhidas informalmente em diversos momentos ao longo da pesquisa, bem como fontes documentais secundárias que se referem à temática deste capítulo. Marginalmente, acrescentamos alguns apontamentos sobre as representações do mundo do trabalho e das lutas sociais na obra teatral dos coletivos analisados.

Iniciamos o capítulo fazendo uma contextualização geral dos coletivos, com base na sua territorialidade e antiguidade, suas formas de expressão artística e domínios de atuação, e analisando as suas condições de trabalho. Prosseguimos analisando as suas formas de organização coletiva, considerando as estruturas organizacionais, a divisão do trabalho, os tipos de liderança e formas de tomada de decisões. Este aspeto organizacional interno é indissociável de mediações externas através das quais os coletivos financiam o seu trabalho, por isso, em seguida, analisamos as condições materiais de produção considerando as formas de financiamento e os tipos de espaço de trabalho e discutindo os pressupostos de contrapartida social. Finalmente, debruçamo-nos sobre a ação coletiva e a articulação com outras plataformas (como sindicatos e movimentos sociais), complementada com uma breve reflexão sobre o papel dos coletivos na luta social mais ampla.

5.1. Caracterização geral e condições de trabalho

Uma primeira característica destacada no mapeamento realizado e que vai ao encontro das estatísticas oficiais disponíveis é uma elevada concentração geográfica dos grupos em torno

dos principais polos urbanos, Lisboa – Porto em Portugal e São Paulo – Rio de Janeiro no Brasil (tabela 5.1)¹⁵³.

Tabela 5.1 – Cidades dos grupos inquiridos

Brasil			Portugal		
Cidade	N	%	Cidade	N	%
São Paulo - SP	62	54,9	Lisboa	27	35,5
Rio de Janeiro - RJ	13	11,5	Porto	17	22,4
Salvador - BA	5	4,4	Coimbra	4	5,3
Fortaleza - CE	4	3,5	Faro	4	5,3
Maceió - AL	4	3,5	Aveiro	2	2,6
Belém - PA	2	1,8	Évora	2	2,6
Campinas - SP	2	1,8	Águeda	1	1,3
Florianópolis - SC	2	1,8	Amadora	1	1,3
Petrópolis - RJ	2	1,8	Braga	1	1,3
Porto Alegre - RS	2	1,8	Covilhã	1	1,3
Belo Horizonte - MG	1	0,9	Guimarães	1	1,3
Brasília - DF	1	0,9	Lagos	1	1,3
Crato - CE	1	0,9	Lousada	1	1,3
Cuiabá - MT	1	0,9	Montemor-o-Novo	1	1,3
Itajaí - SC	1	0,9	Oeiras	1	1,3
João Pessoa - PB	1	0,9	Palmela	1	1,3
Jundiaí - SP	1	0,9	Santa Maria da Feira	1	1,3
Natal - RN	1	0,9	Seixal	1	1,3
Santo André - SP	1	0,9	Sines	1	1,3
São José dos Campos - SP	1	0,9	Viana do Castelo	1	1,3
São Sebastião - SP	1	0,9	Vila do Conde	1	1,3
Varjota - CE	1	0,9	Vila Nova de Famalicão	1	1,3
Campo Grande - MS	1	0,9	Vila Real	1	1,3
Manaus - Am	1	0,9	Viseu	1	1,3
Mossoró - RN	1	0,9	Cana de Senhorim	1	1,3
			Silves	1	1,3
<i>Total</i>	113	100,0		76	100,0

Esta concentração geográfica das estruturas artísticas é em parte desproporcional face à distribuição populacional – questão salientada por alguns grupos inquiridos, notadamente no caso português em que a capital exerce uma força centrípeta sobre as estruturas, o emprego,

¹⁵³ A necessidade de relativizar as escalas impõe-se perante a grande discrepância de dimensões entre Portugal e o Brasil. Se as cidades portuguesas apresentam populações residentes na ordem dos milhares: Lisboa com 513 mil habitante e Porto com 220 mil habitantes (dados INE 2014); as cidades brasileiras apresentam populações na ordem dos milhões: São Paulo com 11,9 milhões de habitantes e Rio de Janeiro com 6,4 milhões de habitantes (estimativas IBGE 2015).

os apoios, os investimentos, a oferta e a cobertura midiática:

Sendo Portugal um país cujo governo desvaloriza e "limita" (palavra muito suave para o termo) a Cultura, centralizando-a na capital e retirando cada vez mais apoios financeiros para a criação artística, a melhor forma de luta pela consciência da importância da cultura nacional é o desenvolvimento artístico local e o reconhecimento internacional de uma companhia com uma equipe de produção artística permanente. Apesar disso, fora das grandes cidades a visibilidade dos projetos artísticos é muito reduzida, pois os média não se deslocam para fazer cobertura de grandes eventos locais performáticos (sem atores famosos ou algum artista conhecido). (grupo anônimo, Lisboa – Pt, em resposta ao questionário)

Apesar da relativa concentração geográfica das sedes dos grupos, o seu espaço territorial de atuação (onde apresentam espetáculos e desenvolvem diferentes tipos de projetos) é mais lato (tabela 5.2). Em Portugal predomina o espaço nacional (65,8%), seguido do internacional (53,9%), o que se percebe facilmente pela dimensão reduzida do país e a sua inserção europeia. Neste contexto, é possível observar também a emergência de projetos coletivistas de caráter transnacional (como, por exemplo, a associação cultural Osso). Por sua vez, no Brasil predomina o espaço estadual (61,9%), seguido do local (58,4%), estando a componente internacional restrita a uma minoria dos grupos (25,7%).

Tabela 5.2 – Espaço territorial de atuação do grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Local	66	58,4	33	43,4
Regional/Estadual	70	61,9	29	38,2
Nacional	65	57,5	50	65,8
Internacional	29	25,7	41	53,9

Nota: Questão de resposta múltipla.

Ainda sobre a questão da concentração geográfica, ela não se coloca apenas em termos nacionais mas também no interior das próprias cidades na relação centro-periferia. Esta questão é particularmente cara numa megalópole como São Paulo, na qual se tem vindo a intensificar o debate sobre a produção estética (e política) das periferias. Nesse sentido, podemos efetivamente observar uma maior efervescência artística das periferias urbanas no Brasil (21,2%) do que em Portugal (13,2%), ainda assim subrepresentadas (tabela 5.3), e que aumenta consideravelmente se analisarmos apenas a cidade São Paulo (31,0%).

Tabela 5.3 – Localização dos Grupos no Centro ou Periferia urbana

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Sim	24	21,2	10	13,2
Não	83	73,5	64	84,2
NR	6	5,3	2	2,6
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No contato com diversos coletivos da periferia de São Paulo, eles expressam uma vontade e urgência de falar sobre a sua realidade na primeira pessoa e a partir da sua própria territorialidade, ao invés de serem representados e mediados por terceiros, seja partidos políticos, sindicatos, ou mesmo entidades do terceiro setor, e nesse sentido os coletivos de artistas constituem uma instância fundamental para essa articulação estética e política. O Grupo Clariô de Teatro, situado em Taboão da Serra, cidade dormitório na periferia da capital paulistana, expressa bem os dilemas, inquietações e inventividade perante a sua geografia periférica:

... Em 2005 a gente decidiu, além da sede, porque não utilizar esse espaço que é a nossa casa, onde a gente ensaia, onde a gente guarda as nossas coisas, a gente monta os nossos cenários para sair daqui, porque não fazer o nosso teatro aqui? E aí a gente pensou em mudar geograficamente o nosso conceito de teatro e resolvemos então pesquisar um trabalho que desse conta de estar em cartaz naquele lugar. (...) A gente começou a fazer uma pesquisa sobre um teatro que desse conta de falar sobre a nossa história e aí a pergunta: o que é a nossa história? Para isso precisávamos olhar para a gente mesmo, então ver que era de pessoas maioria mulheres mas não somente, mas em todos os casos moradores ou frequentadores das periferias de São Paulo e que não tinham uma estrutura educacional, como não têm, como é comum das periferias de São Paulo, mas que batalhava muito e queria contar um pouco do seu processo. Só que na dramaturgia que a gente conhecia ou que a gente tinha acesso não tinha nada que desse conta, então a gente resolveu inventar um modo. E aí surgiu uma pesquisa que durou quase um ano e meio que desembocou no espetáculo que foi a nossa estreia do Espaço Clariô chamado “Hospital da gente”. A gente começou a fazer uma pesquisa de sonoridades e musicalidades e cenas e resgate ancestral das nossas famílias, da nossa geografia, do entorno tanto do nosso espaço quanto das nossas casas e aí levantar um material artístico que ia para muitos lugares, tanto musicais, quanto... de artes visuais, quanto teatral. (...) a gente não quer mais sair da nossa casa para poder mostrar o nosso trabalho, a gente quer falar sobre a nossa casa em casa. Isso fez com que acontecesse um movimento daquelas pessoas que estavam acostumadas a ficar em suas casas no centro e receber esse tipo de trabalho a terem que se deslocar até à nossa casa, atravessar a ponte e chegar na periferia. E só isso, só até à porta do espaço Clariô já é 50% do que a gente quer dizer. (...) É

necessário que eu diga sobre o que eu estou passando e não abrir minha casa para que venha alguém lá estudar, abrir minha panela para ver como é que eu faço o meu feijão, como é que eu faço sopa de pedra, não tenho que dar minha receita, eu tenho que fazer e levar para o fulano provar... A gente quer ser, estar presente, falar sobre a gente e acho que estamos nesse momento, é feroz... (Grupo Clariô de Teatro, SP, no encontro Processos criativos e estéticos de artistas das periferias, 2015)

O coletivo é assim marcado pela busca de resgatar uma arte própria, assumindo a sua condição periférica e também política. Os resultados da tese de Érica Nascimento (2011) revelam precisamente que grande parte dos artistas e coletivos dos bairros periféricos de São Paulo estão articulados em torno de discursos sobre a periferia e sobre o que seria a cultura desse tipo de espaço, reafirmando a periferia como um local de produção, circulação e consumo de cultura.

Em Portugal, a visibilidade das culturas da periferia é evidenciada na crescente proliferação de festivais e eventos que lhes são dedicados, como o Festival Lisboa Mistura que ocorre desde 2006, que embora não tenha como foco exclusivo as culturas da periferia sempre as tem fortemente representadas: *“Este que é um importante projeto pedagógico e artístico de raiz intercultural, traz jovens artistas de bairros de Lisboa e da periferia da cidade, a palcos centrais, num encontro de pessoas e artes performativas”* (Carlos Martins, Diretor Artístico do Lisboa Mistura)¹⁵⁴.

Consideramos, contudo, que ainda há um grande trajeto a percorrer, independente das iniciativas pontuais que vêm de fora, no sentido do resgate de uma voz própria que seja ouvida e respeitada pela sociedade em geral, do empoderamento e visibilidade real destas populações, da libertação em relação à sua subalternidade histórica, afinal grande parte dos moradores das periferias de Lisboa são comunidades com origem nos territórios colonizados por Portugal (Cabo Verde, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau). O processo de afirmação do sujeito periférico observado em São Paulo, com a constituição de uma nova subjetividade a partir da periferia, centrada no orgulho (e não no estigma) dessa condição e na atuação política a partir desse orgulho (D’ANDREA, 2013), ainda é aqui muito incipiente ou emergente (GUTERRES, 2007), com a exceção de alguns casos pontuais (como a associação Khapaz na Arrentela ou Associação Cultural Moinho da Juventude na Cova da Moura, na periferia de Lisboa), que frequentemente radicam em agenciamentos externos por via de ONGs ou poderes públicos visando a “integração social” e pacificação dos “excluídos” pela cultura, e

¹⁵⁴ Disponível em: <www.sonsdalusofonia.com/projectos.php?cd_projecto=1>. Acesso em: 30 mar. 2014.

não uma consciencialização e mobilização coletiva.

No que se refere à antiguidade dos grupos inquiridos (tabela 5.4), a maioria foi criada a partir de 2005.

Tabela 5.4 – Antiguidade dos grupos

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Até 1984	3	2,7	1	1,3
1985-1994	12	10,6	10	13,2
1995-2004	35	31,0	18	23,7
2005-2014	63	55,7	47	61,8
<i>Total</i>	113	100,0	75	100,0

No Brasil há um pico de grupos criados em 2007, o que corresponde a uma época em que as Leis de Incentivo à Cultura e outros programas de apoio público no nível municipal, estadual ou federal se consolidam (como o programa de Pontos de Cultura criado sob o Ministério de Gilberto Gil). Em Portugal esse expoente ocorre em 2012, precisamente um ano depois do início das políticas de austeridade no país. Já José-Augusto França (1991), historiador e sociólogo da arte, em seu ensaio sobre as relações entre a sociedade portuguesa e a vida artística ao longo do século XX, concluía que a sociedade se enriquece artisticamente em momentos de crise aguda, observando o carácter reativo da criação artística.

O questionário revela também que mais de metade dos grupos nos dois países transita entre diversas formas de expressão artística, remetendo portanto para a multidisciplinaridade e hibridismo que marcam os coletivos na contemporaneidade (tabela 5.5), o que se relaciona com as transformação das próprias formas de expressão artística, mas também com questões objetivas de sobrevivência coletiva e individual por via da multiplicação das esferas de atuação.

Tabela 5.5 – Número de modalidades artísticas listadas, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
1	53	46,9	35	46,1
2	20	17,7	16	21,1
3	14	12,4	5	6,6
4	10	8,8	6	7,9
5	5	4,4	4	5,3
6	4	3,5	6	7,9
7	2	1,8	2	2,6
8	2	1,8	1	1,3
9	1	,9	0	0,0
11	1	,9	0	0,0
12	1	,9	1	1,3

Entre as formas de expressão artística identificadas, para além do teatro, predomina nos dois países a música, o cinema/ vídeo, seguido de artes plásticas e dança (tabela 5.6).

Tabela 5.6 – Modalidades artísticas em que o grupo ou coletivo exerce atividade, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Arquitetura	6	5,3	1	1,3
Artes Circenses	15	13,3	4	5,3
Artes plásticas/ Visuais	18	15,9	14	18,4
Artesanato	7	6,2	2	2,6
Cinema e vídeo	25	22,1	19	25,0
Dança	19	16,8	13	17,1
Design/ Artes Gráficas	6	5,3	3	3,9
Fotografia	16	14,2	10	13,2
Livro e Literatura	18	15,9	13	17,1
Multimídia/ Cultura digital	12	10,6	11	14,5
Música	27	23,9	23	30,3
Patrimônio	3	2,7	5	6,6
Teatro/ Artes Cênicas	113	100,0	76	100,0
Outra	2	1,8	2	2,6

Nota: Questão de resposta múltipla.

Portanto, mesmo que centrados nas artes teatrais, os coletivos transitam entre diferentes formas de expressão e mesmo entre mundos da arte (do mais alternativo ou progressista ao *mainstream* comercial), como está patente na afirmação de um coletivo português:

Desenvolvemos um trabalho de criação e encenação coletiva numa perspectiva de fusão entre as artes performativas, visuais e arte da performance de carácter experimental, procurando o cruzamento de metodologias e estímulos criativos. O trabalho artístico subdivide-se em várias dimensões: criações de palco (teatro, dança, artes plásticas, visuais, medias interativos, música); Teatro e comunidade; performances/dispositivos relacionais de inclusão participativa dos espectadores (em espaço público ou interior); espetáculos site specific; exposições de artes plásticas/visuais; publicações; e formações. (DEMO, Guimarães – Pt, em resposta ao questionário)

Também um dos coletivos brasileiros reflete sobre essa tensão entre o espaço-tempo destinado à criação artística “autônoma” e a sujeição à economia criativa como forma de viabilização financeira:

Embora tenha surgido como um coletivo, a estrutura atual do BijaRi se assemelha a uma produtora de vídeo, com sócios, equipe e infraestrutura. As decisões são compartilhadas e o modelo de gestão é horizontal, porém existem lideranças e responsabilidades diferentes para cada membro. A produção artística é viabilizada através do desenvolvimento de projetos para marcas diversas e este modelo garante a autonomia criativa e financeira, porém reduz o tempo destinado à criação e produção artística. Este é um paradoxo assumido pelo grupo e parte de seu DNA. (BijaRi, São Paulo – SP, em resposta ao questionário)

Verificamos assim um frequente deslizamento da produção dos coletivos para a economia criativa, o qual se coloca de forma mais marcante do que um eventual horizonte de emancipação. Vejamos o discurso produzido no âmbito do intitulado *1º Congresso de Economia Criativa* convocado em Março de 2016, com abertura numa livraria de São Paulo e prosseguindo por quatro dias a bordo de um cruzeiro na costa brasileira:

Uma excelente oportunidade para seu network e portfólio, tendo contato direto com grandes protagonistas do mercado em um cronograma extenso de oficinas e workshops junto a renomadas instituições, com o objetivo de incentivar a qualificação profissional e explorar tendências, reunindo um público jovem, moderno e antenado em uma viagem exclusiva de imersão no universo da moda, música e arte. (1º Congresso de Economia Criativa¹⁵⁵)

As referências ao “mercado”, “renomadas instituições”, “network”, a um “público jovem, moderno e antenado” corporizam bem o novo espírito do capitalismo e o respetivo aparato justificativo da “cidade por projetos”, com a retórica da necessidade de articulação em

¹⁵⁵ Disponível em: < <http://chillibeansfashioncruise.com.br/congresso/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

rede e de connexionismo através de projetos sucessivos (BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009). Portanto, muitos coletivos artísticos que têm surgido no Brasil e em Portugal através de projetos e espaços autogestionários, procurando colocar na prática novas formas de produção, muitas vezes acabam por deslizar para a economia criativa, sendo absorvidos pela lógica neoliberal do trabalho flexível, do empreendedorismo e da articulação em rede.

Por outro lado, o hibridismo está também patente ao nível das diferentes funções assumidas pelos grupos, que transitam entre a criação artística (91,0%), formação (52,9%), difusão cultural (31,7%), ação social (20,1%) e organização pontual de eventos (19,0%), entre outras (tabela 5.7).

Tabela 5.7 – Principais funções do grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Criação artística (e apresentações teatrais/ performances)	102	90,3	70	92,1
Organização de cursos ou oficinas artísticas, formação	60	53,1	40	52,6
Ação social	27	23,9	11	14,5
Exposições	9	8,0	3	3,9
Difusão cultural	39	34,5	21	27,6
Evento regular (festival)	18	15,9	11	14,5
Organização pontual de eventos	15	13,3	21	27,6
Informação e comunicação	5	4,4	0	0,0
Edição de Livros	2	1,8	7	9,2
Animação, sensibilização e proteção do património	2	1,8	6	7,9
Serviços a artistas ou estruturas culturais	12	10,6	10	13,2
Palestras ou encontros	19	16,8	2	2,6
Outra	3	2,7	3	3,9

Nota: Questão de resposta múltipla.

Não podemos deixar de considerar esta multiplicação de funções à luz dos contextos de trabalho na atualidade e da lógica de sobrevivência dos grupos, que crescentemente diluem as fronteiras entre arte e cultura (ENTLER, 2011) e também dos modismos dos financiamentos públicos, que na atualidade, tanto no Brasil como em Portugal e na generalidade do contexto europeu, alocam montantes crescentes de financiamento para projetos que envolvem “participação comunitária”. As atividades de formação (53,1% no Brasil e 52,6% em Portugal) e ação social (23,9% no Brasil e 14,5% em Portugal) assumem um forte peso entre as funções desempenhadas pelos coletivos, o que revela precisamente quanto os artistas estão sendo levados a gerenciar o social, como analisa George Yúdice (2013), enquanto forma de diversificação das fontes de recursos públicos e privados para além daqueles voltados

exclusivamente para o domínio cultural e artístico. Yúdice (2013) aprofunda bem estas questões com que se confronta a “arte comunitária” num contexto de neoliberalismo em que a responsabilidade pela assistência social da população se desloca progressivamente para a “sociedade civil”.

Relativamente às motivações que estão na origem da criação do grupo (tabela 5.8), os dois países indicam tendências diferentes, ainda que nos dois casos a questão mais referida seja “autonomia e liberdade na produção artística” (indicada em 75,0% dos grupos portugueses e 84,8% dos grupos brasileiros). Os grupos portugueses estão mais focados nas questões relativas ao mercado de trabalho e à identidade artística, tendo como segunda motivação mais referida a “possibilidade de transversalidade entre diversas disciplinas e/ou linguagens artísticas” (62,5%) e como terceira motivação a “possibilidade de atuação profissional na área cultural e artística” (60,5%). Já os grupos brasileiros parecem ser mais motivados por questões políticas e pelo referido horizonte de emancipação social, destacando-se como segunda motivação a possibilidade de “criação compartilhada entre artistas” (71,4%) e como terceira motivação a “vontade de produzir arte que transforme o mundo” (58,9%).

Tabela 5.8 – Principais motivações para a criação do grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Autonomia e liberdade na produção artística	95	84,8	57	75,0
Promover a criação compartilhada entre artistas (todos/as são coautores/as)	80	71,4	41	53,9
Estratégia de sobrevivência	31	27,7	18	23,7
Obtenção de melhores condições de trabalho para os artistas	35	31,3	16	21,1
Conseguir entrar no mercado	13	11,6	11	14,5
Possibilidade de atuação profissional na área cultural e artística	57	50,9	42	55,3
Fazer as coisas “por nós mesmos”, em vez de depender do poder público	46	41,1	28	36,8
Possibilidade de transversalidade entre disciplinas/ linguagens artísticas	60	53,6	46	60,5
Alcançar maior visibilidade para as produções artísticas	39	34,8	26	34,2
Condição exigida para ter acesso a financiamentos/ apoios de entidades públicas ou privadas	19	17,0	23	30,3
Valorizar o seu território (bairro, comunidade...)	49	43,8	30	39,5
Valorizar a sua classe social	20	17,9	7	9,2
Intervenção social	52	46,4	35	46,1
Possibilidade de se constituir como sujeito ativo	58	51,8	28	36,8
Vontade de produzir arte que transforme o mundo	66	58,9	41	53,9
Outra	7	6,3	3	3,9

Nota: Questão de resposta múltipla.

Ainda no sentido de uma caracterização geral dos coletivos, mas desta vez de forma mais aberta, pedimos aos inquiridos para indicarem livremente três palavras-chave que definissem o grupo (tabela 5.9). O leque de respostas foi extenso mas, entre as mais citadas, podemos observar a prevalência, nos dois países, de palavras do campo semântico de “criação”. Por outro lado, está muito presente a questão da autonomia/ liberdade e da colaboração/ coletivismo. Depois coloca-se a questão dos processos estéticos – “experimentação”, “pesquisa”, “transdisciplinar” – e a questão dos fins – “intervenção/ ação”, “social”, “político”, “rua”, “comunidade”. Apesar da recorrência das palavras indicadas ser bastante diferente entre os dois países, o seu leque é bastante semelhante.

Tabela 5.9 – Palavras-chave mais citadas, por país

	Brasil	Portugal
1º	Criação	Criação
2º	Colaboração Autonomia Pesquisa	Contemporaneidade Perseverança/ Persistência Transdisciplinar
3º	Experimentação	Colaboração/ Cooperação
4º	Rua Coletivo Dramaturgia Liberdade Social Política	Coletivo Intervenção/ Ação Original Experimentação
5º	Intervenção/ Ação União Diversidade Encontro Urbano	Inovação Liberdade Comunidade

De destacar ainda, no caso português, a recorrência das palavras “perseverança/ persistência” que é reflexo do sentimento de quem trabalha com arte e cultura no país à custa de muito esforço e voluntarismo num contexto de condições muito adversas.

Outra questão identitária que emerge das respostas do questionário diz respeito à dicotomia entre o popular e o erudito/ contemporâneo, como ilustra o comentário de um coletivo paulistano:

Em São Paulo há grande segregação da arte dita contemporânea e todas as outras. Não há espaço para a cultura popular a não ser em datas comemorativas, nas ruas, terreiros e áreas de convivência. A pesquisa e investigação das danças populares como forma de criação artística precisa ser legitimada. (Cia Brasilica – SP, em resposta ao questionário)

Prosseguindo nesta caracterização geral, em relação ao nível de escolaridade do integrante do grupo que respondeu ao questionário, destaca-se a nítida predominância do ensino superior nos dois países, seguida de um número considerável de detentores de mestrado (tabela 5.10).

Tabela 5.10 – Nível de ensino do/a respondente, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Ensino Fundamental/ Básico	1	0,9	0	0,0
Ensino Médio/ Secundário	3	2,7	2	2,6
Ensino Técnico/ Profissional	12	10,6	4	5,3
Ensino Superior	70	61,9	40	52,6
Mestrado	15	13,3	17	22,4
Doutorado	3	2,7	5	6,6
NR	9	8,0	8	10,5
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No que se refere à área de formação principal (tabela 5.11), nos dois países predominam profissionais com formação na área das artes cênicas, indicando que a maioria dos profissionais tem formação (acadêmica) específica na área artística em que exerce atividade. Depois seguem-se as áreas de formação em Ciências da Comunicação, Artes Plásticas, Ciências Sociais e Humanas e Letras.

Tabela 5.11 – Área de formação principal do/a respondente, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Administração	1	0,9	2	2,6
Arquitetura	1	0,9	1	1,3
Artes Cênicas/ Performativas	53	47,3	30	39,5
Artes Visuais/ Plásticas	7	6,3	4	5,3
Audiovisual	0	0,0	1	1,3
Ciências da Comunicação	10	8,9	8	10,5
Ciências Exatas	0	0,0	3	3,9
Ciências Médicas	1	0,9	0	0,0
Ciências Sociais/ Humanas	5	4,5	7	9,2
Cinema	1	0,9	0	0,0
Dança/ Coreografia	1	0,9	2	2,6
Design/ Artes Gráficas	1	0,9	1	1,3
Direito	2	1,8	1	1,3
Educação Física	0	0,0	0	0,0
Educação/ Pedagogia	4	3,6	1	1,3
Estudos Culturais	1	0,9	0	0,0
Gestão Cultural	1	0,9	1	1,3
Letras	5	4,5	3	3,9
Produção Cultural	0	0,0	2	2,6
Recursos Humanos	1	0,9	0	0,0
Sem formação	1	0,9	0	0,0
Turismo	0	0,0	1	1,3
NR	16	14,3	8	10,5
<i>Total</i>	112	100,0	76	100,0

Do ponto de vista da dinâmica organizativa dos grupos, não é de desprezar a informação sobre a função desempenhada pela pessoa que respondeu ao questionário. Verificamos a predominância de membros da direção, produção artística e direção artística, seguidos de atores¹⁵⁶ (tabela 5.12), o que efetivamente revela a presença de hierarquias. Contudo, devemos também notar que, sendo esta uma questão de resposta aberta, um número reduzido de grupos respondeu que “todas as funções são coletivas”.

¹⁵⁶ Para a categorização das ocupações referidas no questionário, utilizou-se a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO 2002 (MTE 2010) com ênfase no subgrupo 262 – “Profissionais de espetáculos e das artes”, que inclui: Produtores artísticos e culturais; Diretores de espetáculos e afins; Cenógrafos; Artistas visuais, desenhistas industriais e conservadores-restauradores de bens culturais; Atores; Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; Músicos intérpretes; Artistas da dança (exceto dança tradicional e popular); Designer de interiores de nível superior; e no subgrupo 376 – “Artistas de artes populares e modelos”, que inclui: Dançarinos tradicionais e populares; Artistas de circo (circenses); Apresentadores de espetáculos, eventos e programas; Modelos. No caso dos respondentes que indicaram acumular várias funções optou-se por classificar naquela de estatuto mais elevado de acordo com a CBO.

Tabela 5.12 – Função principal do respondente no grupo/ coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Dirigente/ Gerente	36	31,9	26	34,2
Direção Administrativa/ Financeira	3	2,7	2	2,6
Dramaturgo	8	7,1	0	0,0
Produção Artística/ Cultural	28	24,8	20	26,3
Direção Artística	8	7,1	20	26,3
Cenógrafo/a	1	0,9	0	0,0
Artista Visual	1	0,9	0	0,0
Ator/ Atriz	17	15,0	2	2,6
Bailarino/a	1	0,9	0	0,0
Professor/Formador	1	0,9	0	0,0
Auxiliar administrativo	1	0,9	2	2,6
Estagiário/a	0	0,0	1	1,3
“Todas as funções são coletivas”	5	4,4	1	1,3
NR	3	2,7	2	2,6
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Sobre as condições específicas de trabalho no setor artístico/ teatral, o questionário evidencia a preponderância da pluriatividade já que 72,6% dos inquiridos brasileiros afirmaram exercerem mais do que uma atividade profissional e o mesmo se verifica com 70,4% dos inquiridos portugueses (tabela 5.13), portanto, predominam efetivamente os “trabalhadores-artistas”, que se dedicam ao trabalho artístico enquanto classe trabalhadora. Embora não tenhamos efetuado uma análise objetiva de classe (ver por exemplo, MACHADO ET AL. 2003), olhando para a escolaridade dos respondentes (com a prevalência de curso superior nos dois países) e para a atividade principal, os dados apontam para uma pertença às designadas “classes médias”, mas que, como argumenta Benjamin (1987b), não deixam de pertencer à classe trabalhadora já que, na condição de produtores sem meios de produção, dependem da venda da sua força de trabalho e são explorados pelo capital. Por outro lado, na sua prática, pudemos observar que muitos coletivos procuram desenvolver um projeto vinculado à classe trabalhadora, do ponto de vista da estético (forma e conteúdo) e de um compromisso político.

Tabela 5.13 – Exercício de outra atividade profissional, para além do trabalho no grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Não	31	27,4	25	32,9
Sim	82	72,6	51	67,1
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

A acumulação de empregos é uma via para muitos destes trabalhadores poderem se dedicar às atividades artísticas. Não obstante, a maioria dos inquiridos afirmou que a sua atividade profissional principal está ligada à área artística, seguida das atividades de educação e/ou pesquisa (tabela 5.14).

Tabela 5.14 – Atividade profissional principal, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Artística	69	61,1	54	72,0
Educação/Pesquisa	24	21,2	5	6,7
Estudante/Estagiário	2	1,8	3	4,0
Outra área	18	15,9	12	16,0
Desempregado/a	0	0,0	1	1,3
<i>Total</i>	113	100,0	75	100,0

Se estes dados parecem contrariar o que referimos atrás relativamente ao fato do trabalho artístico, embora subjetivamente muito importante, ser ocupacionalmente secundário, eles devem ser relativizados pelo fato do questionário ter sido respondido por um único representante de cada grupo, provavelmente aquele que efetivamente dedica mais parte do seu tempo de trabalho a esse grupo. Esta hipótese é confirmada pela questão seguinte relativa às situações de trabalho mais recorrentes no grupo como um todo (tabelas 5.15 e 5.16). Verificamos a preponderância do trabalho temporário (ou por projeto) como “situação muito frequente” (38,1% no Brasil e 53,9% em Portugal), enquanto, inversamente, o trabalho permanente prevalece como “situação inexistente” em 42,5% dos grupos no Brasil e em 40,8% dos grupos em Portugal. Esta situação corrobora outros estudos internacionais (MENDER, 2005; TINIUS, 2015) que indicam que em produções independentes, não-institucionais, a forma prevalecente de trabalho é o projeto, o que por sua vez tende a associar-se a formas acrescidas de precariedade.

Tabela 5.15 – Brasil: Situações de trabalho mais frequentes no grupo/ coletivo (N= 113)

	Situação inexistente	Situação rara	Situação frequente	Situação muito frequente	Não Sabe
Trabalho temporário	13,3	20,4	28,3	38,1	0,0
Trabalho permanente	42,5	27,4	16,8	13,3	0,0
Regime de tempo parcial	26,5	19,5	37,2	15,9	0,9
Regime de tempo integral	48,7	22,1	15,9	13,3	0,0
Trabalhadores que acumulam outro(s) emprego(s)	8,8	9,7	26,5	54,0	0,9
Trabalho informal	28,3	16,8	31,0	23,0	0,9
Trabalho voluntário	22,1	21,2	28,3	25,7	2,7
Recurso a trabalhadores terceirizados	48,7	25,7	17,7	5,3	2,7

O trabalho a tempo integral no coletivo é uma situação inexistente em 48,7% dos grupos brasileiros, sendo uma situação muito frequente em 27,6% dos grupos portugueses, provavelmente aqueles grupos de teatro que sendo independentes alcançaram um apoio estatal consolidado.

Tabela 5.16 – Portugal: Situações de trabalho mais frequentes no grupo/ coletivo (N=76)

	Situação inexistente	Situação rara	Situação frequente	Situação muito frequente	Não Sabe
Trabalho temporário	7,9	6,6	30,3	53,9	1,3
Trabalho permanente	40,8	27,6	13,2	15,8	2,6
Regime de tempo parcial	22,4	28,9	39,5	6,6	2,6
Regime de tempo integral	25,0	21,1	22,4	27,6	3,9
Trabalhadores que acumulam outro(s) emprego(s)	9,2	10,5	32,9	44,7	2,6
Trabalho informal	30,3	26,3	15,8	21,1	6,6
Trabalho voluntário	21,1	22,4	23,7	30,3	2,6
Recurso a trabalhadores terceirizados	40,8	26,3	13,2	1,3	18,4

Podemos observar também a preponderância da pluriatividade (situação muito frequente em 54,0% dos casos no Brasil e 44,7% dos casos em Portugal). O trabalho informal é considerado uma situação frequente ou muito frequente em 54,0% dos grupos no Brasil e em 46,9% dos grupos em Portugal, sendo o recurso a trabalhadores terceirizados menos frequente nos dois países.

Portanto, os dados aferidos apontam para a preponderância, em ambos os países, do

trabalho artístico por projeto ou por espetáculo (com contratos de curta duração) e o trabalho autônomo, sem vínculo empregatício, o que se do ponto de vista da organização significa a adaptação à lógica concorrencial da economia de mercado, resultando na redução de custos fixos, do ponto de vistas dos profissionais resulta na hiperflexibilidade e intermitência analisadas por Menger (2005), reforçando a tese do risco e incerteza como modo de regulação do trabalho artístico que impõe a estes trabalhadores “alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego indenizado, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de gestão de redes de interconhecimentos, e de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística” (MENER, 2005, p. 103), ao que acresce nos casos português e brasileiro períodos de estágio sub-remunerados, subemprego, trabalho informal e os empreendedorismos crescentemente incentivados no discurso hegemônico.

Paralelamente à questão da pluriatividade, coloca-se também a questão das jornadas de trabalho nos grupos. A irregularidade do número de horas de trabalho é notória, observando-se valores que vão de 2 horas até longas jornadas de 90 horas por semana (tabela 5.17).

Tabela 5.17 – Horas de trabalho semanais no grupo ou coletivo, por país

País	Brasil	Portugal
<i>Média</i>	29,31	32,20
<i>Desvio-Padrão</i>	21,45	17,81
<i>Mínimo</i>	2	3
<i>Máximo</i>	90	80

Devemos salientar que alguns inquiridos demonstraram dificuldade em responder a esta questão, enquanto outros salientaram, na seção de comentários, que a questão é pouco aplicável ao mundo do trabalho artístico, devido à situação de intermitência no trabalho por projetos e também, como esclarece a integrante de um coletivo, porque a unidade de medida mais utilizada ser em termos de número de ensaios e/ou número de espetáculos:

Considero difícil enquadrar nossa prática artística dentro dos moldes do questionário. O cotidiano artístico de uma companhia, que carece de subsídios financeiros constantes, é muito diferente de uma empresa. Por isso, quantificar horas de trabalho é impossível, uma vez que nem usamos essa denominação e sim as palavras ensaios e apresentações que variam muito: por exemplo, se temos apresentações, só a instalação de uma peça no teatro consome mais de 8 horas num só dia. Os ensaios podem ocorrer em dias de semana ou finais de semana, enfim, não nos enquadrados (e nenhum grupo de teatro ou dança se enquadra) nos termos que uma empresa utiliza... (Cia Artesãos do Corpo, São Paulo – SP, em resposta ao questionário)

A fluidez das jornadas de trabalho relaciona-se também com a frequente informalidade na organização dos grupos e com a recusa de qualquer tipo de hierarquia:

Temos uma forma de nos organizar bem fluida e não estável. É um coletivo que preza pela liberdade de criação e expressão e nos debruçamos nesses temas. Por isso tive dificuldade em responder as perguntas "mais formais", sobre nossas funções, carga horária de trabalho e outras desse tipo, pois realmente somos muito flutuantes nessas coisas... (Núcleo VAGAPARA, Salvador – BA, em resposta ao questionário)

Relativamente ao tipo vínculo dos trabalhadores com os grupos, predominam nos dois países os profissionais, sendo que em Portugal há um maior número de grupos com trabalho amador ou voluntário (14,5%, face a 8,8% no Brasil) (tabela 5.18).

Tabela 5.18 – Tipo de trabalhadores predominantes no grupo: profissionais vs voluntários, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Profissionais	84	74,3	55	72,4
Amadores/ Voluntários	10	8,8	11	14,5
Aproximadamente o mesmo número de profissionais e amadores	19	16,8	10	13,2
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No que se refere ao número de integrantes dos grupos (tabela 5.19), este é superior em Portugal (média de 28,3 integrantes em Portugal, face a 14,7 no Brasil), enquanto o número médio de pessoas contratadas é superior no Brasil (média de 5,1 pessoas contratadas, face a 3,7 em Portugal). Já o número médio de voluntários é superior em Portugal (média de 9,8 voluntários, face 7,6 no Brasil). Devido à presença de valores extremos¹⁵⁷ (referentes sobretudo a formas de associativismo mais tradicionais as quais vão agregando um vasto número de associados ao longo do tempo, mas que frequentemente não têm uma participação ativa), calculamos também a média aparada e a moda que nos permitem relativizar os valores da média aritmética.

¹⁵⁷ A análise estatística e gráfica revelam a presença de outliers.

Tabela 5.19 – Número aproximado de trabalhadores por categoria, por país

	Brasil			Portugal		
	Integrantes (associados)	Pessoas contratadas	Voluntários/as	Integrantes (associados)	Pessoas contratadas	Voluntários/as
<i>Média</i>	14,7	5,1	7,6	28,3	3,7	9,8
<i>Média aparada (5%)</i>	10,3	2,9	5,3	20,1	3,2	5,3
<i>Moda</i>	5,0	0	0	9,0	3,0	5,0
<i>Mínimo</i>	0	0	0	0	0	0
<i>Máximo</i>	200	150	100	250	25	200

As medidas de tendência central alternativas incluídas na tabela permitem-nos observar, por exemplo, que no Brasil a maioria dos grupos não tem nenhum trabalhador efetivamente contratado e também não recorre a trabalho voluntário, o que remete para situações de trabalho mais informais ou intermitentes. Permitem também ressaltar que embora a média de integrantes dos grupos portugueses seja de 28,3, se retirarmos os casos extremos, a média aparada reduz para 20,1, enquanto o valor efetivamente mais recorrente é de 9,0 integrantes.

Uma questão apontada no trabalho de Vera Borges (2007) sobre os grupos de teatro em Portugal é a sua organização em torno de equipes artísticas permanentes (um núcleo duro de componentes fixos) e equipes artísticas convidadas (atores e/ou encenadores convidados para um projeto/ espetáculo específico), como acontece no caso de um dos coletivos que analisamos em maior profundidade, o Visões Úteis. Deste modo, a convivência de diferentes formas de contratação (por projeto, fixo a um grupo, convidado no outro) faz com que muitas vezes os atores se identifiquem menos com o grupo e mais com o seu trabalho e percurso individual, numa lógica de serem “os seus próprios empresários” ou como dizia Marx, “os seus próprios capitalistas”, responsáveis pelo seu autoemprego, pelo desenvolvimento das suas competências e redes, pela sua eficiência, pela sua autoexploração, numa perspectiva individualizante e não coletivista.

Após esta caracterização geral, sob o ponto de vista demográfico, territorial, das formas de expressão artística, da identidade e das condições de trabalho, passamos em seguida para a caracterização das formas de organização coletiva.

5.2. Formas de organização coletiva

No que se refere ao aspeto organizativo, começando pela identidade jurídica dos grupos (tabela 5.20), é possível observar no caso português a nítida predominância de associações (76,3%), seguida de cooperativas (10,5%); enquanto no Brasil predominam as cooperativas e grupos informais (ambos 26,5%), seguidos de associações (22,1%).

Tabela 5.20 – Forma jurídica do grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Associação	25	22,1	58	76,3
Cooperativa	30	26,5	8	10,5
Grupo informal/ Não formalizado juridicamente	30	26,5	4	5,3
Mutualidade	1	0,9	0	0,0
Sociedade comercial/ Empresa	23	20,4	6	7,9
Outra	4	3,5	0	0,0
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Podemos indagar qual o significado de ser uma associação ou uma cooperativa (os dois estatutos mais frequentes) no Brasil e em Portugal. Não por acaso, os grupos de teatro portugueses fundados no período de transição democrática dos anos 70, que atrás designamos de primeira vaga de teatro independente, organizavam-se prioritariamente como cooperativas já que esta forma corporizava os ideais de igualitarismo democrático pelos quais se lutava naquela época. Entretanto, nos dias de hoje predominam as associações que têm como vantagens a maior facilidade da sua constituição (sem exigir um investimento de capital inicial) e um conjunto de contrapartidas fiscais. No Brasil, a cooperativa está mais vinculada a uma atividade produtiva ou comercial (ainda que sem fins lucrativos e de forma coletiva), enquanto a associação tem uma finalidade mais política ou social, de desenvolvimento de um setor ou interesses comuns. Em qualquer dos casos, os dados vão ao encontro de estudos internacionais que indicam que as “organizações sem fins lucrativos (e públicas) são hegemónicas no campo das artes” e dominam mesmo “as regiões mais prestigiosas das artes performativas” (DiMAGGIO, 2006, p. 10).

Um outro dado que se destaca na tabela anterior é a questão da informalidade dos agrupamentos que em Portugal é relativamente reduzida (5,3%), enquanto no Brasil é bastante acentuada (26,5%), acompanhando a tendência verificada em outros setores. Em Portugal, o fato do grupo ter um estatuto jurídico formal é uma forma de legitimação e de profissionalização do grupo (BORGES, 2007) e uma condição para ter acesso a parte dos

financiamentos disponíveis. Isto não significa que em Portugal não existam também muitos grupos informais, mas estes não culminam em nada formal; enquanto no Brasil, a despeito da informalidade, eles conseguem desenvolver trabalhos formais, concorrer a editais, etc. É também nesse sentido que a designação de coletivo, que remete para uma certa informalidade, é menos adotada em Portugal, como refere uma de nossas entrevistadas:

A nossa ideia sempre foi criar mais do que uma companhia de teatro... que esse é um nome que nós não gostamos; usamos muitas vezes grupo, coletivo, para fugir à designação de companhia de teatro mas temos que usá-la porque é de fato o que se usa cá. O nosso financiamento estatal vem como companhia de teatro e é o que as pessoas percebem mais depressa... (V1, em entrevista)

No Brasil, a informalidade é frequentemente uma opção política, além de que o estatuto jurídico não é condição necessária para poder concorrer a grande parte dos editais e, quando o é, entidades como a Cooperativa Paulista de Teatro intermediam em nome do grupo a candidatura e os trâmites daí resultantes. Um dos grupos referiu precisamente a sua passagem de coletivo informal a empresa, ainda que procurando manter a horizontalidade de gestão e assumindo a contradição entre a necessidade de garantir autonomia financeira e a dedicação à criação e produção artística.

Outra característica salientada pelo questionário é que a maioria dos grupos se afirmam autônomos do ponto de vista organizacional, ainda que 8,0% no Brasil e 9,2% em Portugal sejam dependentes de outra organização (tabela 5.21).

Tabela 5.21 – Autonomia organizacional do grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Autônomo	102	90,3	66	86,8
Organicamente dependente de outra organização	9	8,0	7	9,2
NS	2	1,8	3	3,9
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No que se refere às formas de organização coletiva propriamente ditas, desenvolvemos a nossa análise a partir de três indicadores principais: tipo de liderança, divisão do trabalho e processos de tomada de decisões.

Desde logo, é notório como no Brasil a maioria dos grupos (52,2%) afirma ter uma liderança coletiva - baseada na responsabilidade de todos os membros do grupo. Em Portugal predomina a liderança partilhada por um número reduzido de pessoas (fundadores, diretores)

(46,1%), seguida da liderança carismática - baseada na personalidade do(s) fundador(es) (25,0%). A liderança rotativa - baseada na responsabilidade alternada entre os diferentes membros do grupo - é menos expressiva nos dois países. Dois coletivos portugueses acrescentaram ainda um quinto tipo: “sem liderança.

Tabela 5.22 – Tipo de liderança existente no grupo ou coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Liderança partilhada	26	23,0	35	46,1
Liderança coletiva	59	52,2	17	22,4
Liderança carismática	14	12,4	19	25,0
Liderança rotativa	10	8,8	2	2,6
“Sem liderança”	0	0,0	2	2,6
Outra	3	2,7	0	0,0
NS	1	0,9	1	1,3
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Nota: Tipificação com base na tipologia de BORGES, COSTA E GRAÇA, 2012.

Em relação à divisão de trabalho entre os membros do grupo (tabela 5.23), nos dois países predomina a divisão por funções ou tarefas, ao mesmo tempo que várias informações indiretas recolhidas no questionário indicam a acumulação de várias funções dentro do grupo, de carácter artístico (encenação, direção artística) e não artístico (produção, gestão administrativa, financeira, marketing, etc.).

Tabela 5.23 – Forma mais frequente de divisão do trabalho entre os membros do grupo/ coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Divisão por funções/ tarefas	82	72,6	50	65,8
Divisão por projetos	14	12,4	17	22,4
Não há divisão de trabalho, tudo é feito coletivamente	15	13,3	8	10,5
Outra	2	1,8	1	1,3
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

A prevalência da divisão do trabalho por funções assume, contudo, diferentes significados: alguns grupos perpetuam a lógica de divisão social do trabalho, com hierarquização de funções e remunerações; outros procuram contrariar essa lógica norteados por um ideal de autogestão. Outros respondentes, ainda dentro da lógica coletivista, consideram não haver divisão de trabalho afirmando que “todas as funções são coletivas”.

Procuramos posteriormente aferir esse posicionamento junto de diferentes coletivos, para os quais, em geral, a ideia de coletivo não significa que não haja divisão de funções ou mesmo uma direção artística, mas antes que não há uma hierarquia entre essas funções nem uma divisão rígida e estanque.

A observação de diferentes grupos no seu trabalho cotidiano permitiu também confirmar que a polivalência e acumulação de papéis e funções constitui uma característica marcante para a generalidade dos grupos, ao mesmo tempo que estes integram pessoas com diferentes competências, que além de artistas são também designers, educadores, administrativos, cozinheiros, jardineiros, pedreiros, etc. Diretor, encenador e dramaturgo, a existirem, integram o coletivo como parte de uma distribuição de funções cujas modalidades diferem de grupo para grupo. Os procedimentos de produção coletiva significam na prática a autonomia de cada integrante no exercício das suas funções, mas também o seu compartilhamento, rotatividade (podendo ser alternadamente ator, autor, diretor, produtor, etc.) e estímulo mútuo. Significa respeitar “a especificidade das funções criativas, ainda que haja uma permeabilidade grande na troca dos materiais de criação – por exemplo, dos atores em direção ao dramaturgo e vice-versa”. Essa relação baseada nas provocações artísticas mútuas é o cerne do processo coletivo de criação, e tem recorrentemente resultado em duas práticas fundamentais: a pesquisa de linguagens e a aproximação da realidade social (ABREU, 2008, p. 93).

Em relação ao processo de tomada coletiva de decisões, a grande maioria dos grupos afirma realizar assembleias regularmente (91,2% no Brasil e 84,2% em Portugal).

Tabela 5.24 – Realização periódica de assembleias/reuniões para tomada coletiva de decisões, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Sim	103	91,2	64	84,2
Não	10	8,8	12	15,8
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No Brasil, predominam as assembleias com periodicidade semanal (38,8%), enquanto em Portugal predominam as assembleias mensais (29,2%).

Tabela 5.25 – Frequência de realização de assembleias para tomada coletiva de decisões, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Várias vezes por semana	1	1,0	0	0,0
Semanalmente	40	38,8	12	18,5
Quinzenalmente	17	16,5	8	12,3
Mensalmente	24	23,3	19	29,2
Trimestralmente	7	6,8	11	16,9
Semestralmente	5	4,9	7	10,8
Anualmente	2	1,9	0	0,0
Variável, quando necessário	6	5,8	7	10,8
NS	1	1,0	1	1,5
<i>Total</i>	103	100,0	65	100,0

Uma integrante da Cia. São Jorge de Variedades, relata em sua dissertação a opção do grupo por um modo coletivista de produção que, apesar das dificuldades em tomar decisões, representava uma vivência “utópica real”:

Mais gente, mais dificuldade em tomar decisões, porém maior era a alegria e a satisfação de reproduzir uma espécie de sociedade utópica no seio do grupo. Ali todos ganhavam financeiramente o mesmo valor e todas as opiniões eram levadas em consideração. Uma conduta como essa é bem significativa se pensarmos na sociedade capitalista em que vivemos. Há um pensamento igualitário embasando os rumos do grupo, uma ética no intuito de valorizar as diferenças. Um desejo de ser dono da sua produção, e essa é coletiva. (KLEIN, 2010, p. 12-13)

Deste modo, muitos coletivos são pautados por um ideal de igualitarismo democrático, indo ao encontro das concepções de Olin Wright (2010) que apresentamos no início, e pelo pressuposto da autogestão como forma de supressão da divisão social do trabalho capitalista. Nesse sentido, a lição fundamental que podemos retirar a partir das formas organização dos coletivos teatrais é que estas, na sua multiplicidade, só fazem sentido como “ferramenta de consciencialização, desalienação e coletivização” (CARVALHO, 2009, p. 68). A sua concretização a partir de métodos democráticos (frequentemente através de votação por maioria simples, por vezes de democracia direta procurando consensos) é, contudo, atravessada por desafios, quer devido à necessidade de divisão técnica do trabalho e ao hábito herdado de fazer de toda a diferença um motivo de discriminação, quer pelas tensões que se colocam num ambiente participativo (GAIGER, 2000), quer ainda pela necessidade de sobrevivência que frequentemente conduz ao afastamento do horizonte inicial. A

coletivização das várias etapas do processo de produção implica reciprocidade, mas implicitamente pode incorporar os dispositivos de hierarquização social subjacentes às relações sociais de proximidade (raça, gênero, classe social, trabalho manual/ intelectual, idade, etc.), bem como os dispositivos de mercantilização que atravessam as subjetividades e práticas individuais e coletivas. O reconhecimento desta dimensão relacional é fundamental, quer do ponto de vista analítico, assumindo a inserção social e histórica dos coletivos, quer do ponto de vista pragmático dos coletivos no sentido de reconhecer os seus limites e contradições. Dentro desta lógica, a análise de Tinius sobre a rede alemã de coletivos de “teatro livre” (*Freies Theater*) cobratheater.cobra mostra como essa rede sentiu que não deveria ambicionar um modelo de tomada de decisão totalmente horizontal já que “qualquer suposta anti-estrutura cria novas formas de hierarquias e estruturas” (TINIUS, 2015, p. 184).

O trabalho de Granovetter (2007), sustentando que as relações de poder não podem ser ignoradas, fornece elementos para pensar as contradições que surgem quando atores em igualdade formal negociam uns com os outros em função das relações de poder implícitas ou explícitas. São vários os campos possíveis de desigualdades que constroem a efetivação prática do igualitarismo democrático: desigualdades políticas, simbólicas, técnicas, econômicas, raciais, de gênero, de acesso e uso da linguagem (carisma, retórica). Ademais, como vimos atrás, para que se possa falar verdadeiramente em autogestão ela teria que se estender às relações sociais mais amplas. Nesse sentido, o horizonte emancipatório radica num coletivismo que seja consciente, crítico e alargado às relações com o público/comunidade:

A esperança para o teatro provém de seu potencial de dizer não às tendências dominantes do mundo da mercadoria – a especialização, a individualização, a serialização, a facilitação, a hedonização, a consumo. É porque esse potencial subsiste que não desistimos por completo da tentativa de uma relação direta com o público. Isso quer dizer – as companhias que pretendem superar os limites pré-estabelecidos pelo que se chama de mercado não devem só priorizar o seu aprimoramento estético mas também trabalhar para substituir o destino de todo produto (a circulação) por um destino de ativação da coletividade. A criação de coletivos de grupos teatrais, o cooperativismo, a junção com parceiros não habituados a partilhar do chamado universo cultural, o estabelecimento de objetivos produtivos que façam – de atores e público – seres conscientemente ativos e responsáveis, tudo isso pode ser o ponto de partida para um trabalho desmercantilizado nos centros ou periferias das cidades. Não são produtos ou eventos culturais que devemos oferecer, mas processos de invenção livre de uma vida melhor. A elaboração de políticas públicas para o teatro só terá importância real quando liberar

energias para uma democratização verdadeira das potencialidades críticas da sensibilidade.
(RACENTINI E CARVALHO, 2005, p. 7)

Estamos assim, parcialmente, em condições de refletir sobre a noção de coletivo em teatro. Por um lado, os coletivos, em sentido mais estrito, podem efetivamente ser perspectivados como uma utopia real que se baseia numa perspectiva crítica da realidade e tem em vista a resistência à alienação do trabalho e um ideal igualitarista. Apesar da força da mercantilização e normalização social que a nossa sociedade impõe, é possível observar a tentativa de alguns coletivos de extensão da sua horizontalidade e ética interna ao conjunto mais amplo das relações sociais, em particular na convivência com o público e o seu entorno. Nesse sentido, o próprio trabalho artístico tem subjacente a convivência e diálogo com a comunidade em que se insere e alguma forma de retorno através da obra estética (*site-specific*).

Por outro lado, o aumento do número de grupos que se autoidentificam como coletivos reflete também uma mudança nos padrões do trabalho artístico que se relaciona com a mudança tecnológica nos meios disponíveis para a criação, produção, distribuição e circulação dos produtos artísticos e com a lógica do trabalho em rede, flexível, empreendedor e por projeto numa óptica neoliberal, mas também com a mudança no âmbito e alcance da produção artística concomitante ao crescimento de um público para arte produzida fora do paradigma da produção de autoria individual (MOORE, 2007). Encontramos também uma lógica utilitarista de alguns tipos de coletivos, que visam responder a necessidades racionais e de sobrevivência, em que o coletivismo constitui mais uma “saída de emergência” do que um horizonte emancipatório, eventualmente procurando tirar proveito do modismo e midiaticização do “colaborativo” e das narrativas da “economia do compartilhamento” ou “economia colaborativa” (*sharing economy*) para conquistar o seu nicho no mercado da produção artística, produzindo mercadorias que concorrem no mercado capitalista, sem verdadeiramente questionar os seus critérios ou fundamentos, ou propor novas relações de produção.

Finalmente, devemos notar que o questionário não contemplou nenhum item sobre salários, pois foi uma questão que optamos por abordar através das entrevistas e análise documental. Mais do que quantificar as remunerações, o que nos interessava era a forma como a organização coletivista do trabalho artístico se traduz do ponto de vista da distribuição de renda entre os trabalhadores e é capaz de superar ou não a questão da mercantilização do trabalho. O coletivo paulista Dolores Boca Aberta, que apresentamos na terceira parte,

apresenta a sua proposta alternativa, em que, embora tenham funções definidas e divididas rotativamente entre os integrantes, atribuem igual grau de importância e remuneração a qualquer função dentro do coletivo, fazendo uma distinção apenas com base no fator tempo:

Dentre as medidas que buscam coerência entre prática e discurso está a paridade de “salários”. O termo salário não é o mais adequado, mas fiquemos com este a título de ilustração da paga mensal. Todos e todas recebem exatamente a mesma quantia mensalmente a fim de encontrar a máxima justiça e igualdade entre os fazedores dolorianos. Não é o cargo ou a função que conferem mais ou menos dinheiro, que valem mais ou menos: o princípio é de que todo o trabalho desempenhado no Dolores tem o mesmo valor econômico e importância política para garantir a totalidade da experiência. É evidente que medir o trabalho humano por dinheiro é seguir uma lógica mercantil-capitalista que converte tudo em mercadoria, não há como escapar a esta determinação histórica, mas nossa tentativa é de relacionarmos-nos com esta lógica sem reproduzi-la irrefletidamente. Fato é que foi encontrado um elemento de injustiça na paridade a fim de igualdade: qual seria? O fator tempo. Equilibramos “salários” e funções, mas não o tempo de trabalho. Assim, temos membros do Dolores que se dedicam mais tempo que outros em atividades relacionadas ao coletivo e que, portanto, mereceriam a proporcionalidade em dinheiro. (Coletivo Dolores Boca Aberta – SP, em relatório próprio, 2015)

Um coletivo português também se debruçou sobre as dificuldades de remuneração dos seus integrantes que, trabalhando a tempo inteiro, são remunerados por projeto, combinando recursos mercantis, com base no princípio de mercado; recursos não-mercantis, fundados em subvenções públicas; e recursos não monetários assentes no seu próprio voluntarismo.

O trabalho ao nível da produção e difusão dos trabalhos artísticos da DEMO, é realizado pelo grupo (todos profissionais) a tempo inteiro em regime de gratuito artístico uma vez que as condições económicas adversas não permitem reunir as condições ideais para a sua remuneração a tempo inteiro, por ainda não sermos uma estrutura financiada anualmente. Assim, realizam-se os trabalhos de produção para a remuneração por projeto, planificando os anos atempadamente e realizando os projetos possíveis (os que conseguem financiamento e os que realizamos por investimento próprio e à bilheteira; e ainda os espetáculos que integram programações). (DEMO, Guimarães – Pt, em resposta ao questionário)

A situação descrita revela a descontinuidade escondida por trás do trabalho temporário ou por projeto, a qual constitui um componente fundador da precariedade de emprego (DEMAZIÈRE, 2009) e que é sentida de forma intensa no trabalho artístico, em Portugal e no Brasil, mesmo apesar das conquistas verificadas ao nível da política e cultural.

Os grupos de teatro emergiram nas últimas décadas e chamaram a atenção para a importância da continuidade. Cada novo espetáculo de um grupo acumula a memória do seu trajeto e aprofunda seu diálogo com a sociedade. O intercâmbio entre grupos de teatro do Brasil inteiro levou à organização de redes e desembocou em uma nova política cultural. Mesmo assim são poucos os grupos que conseguem ter continuidade e são poucos os grupos que de fato se estruturam coletivamente. (Rosyane Trotta, dramaturga e professora de teatro, em entrevista para o programa Ensaio Aberto Brasil, 2014)

Considerando que os coletivos em sentido mais estrito se pautam pela reflexão crítica, pelo questionamento das regras do mercado, por criações que escapam ao gosto hegemônico, a sua atividade é dificilmente sustentável de forma autônoma, pelo que os grupos dependem de financiamentos públicos ou privados (que analisaremos no ponto seguinte) para assegurar a remuneração mais ou menos continuada dos seus integrantes. A sua autonomia criativa pressupõe uma dependência financeira, que geralmente acarreta também todo um conjunto de contrapartidas aos mais diversos níveis (processual, social, em termos de marketing, etc.).

5.3. Financiamento e espaço de trabalho: condições materiais e contrapartidas sociais

Fazer equivaler autonomia artística (e organizativa) a autonomia social resulta na negação das relações de dependência face ao outro e à sociedade em geral, quando na verdade a autonomia artística só é possível se suportada coletivamente, isto é, “via heteronomia”, o que inclui os pares, as trocas no mercado ou os subsídios públicos (GIELEN, 2015).

No âmbito do questionário realizado, interrogamos os grupos sobre as suas formas de financiamento. Colocámos como opções de resposta, teórica e empiricamente orientadas, o recurso a receitas própria, por via de quotas dos integrantes do grupo ou de uma relação comercial de venda de bens e prestação de serviços (bilheteiras, venda de produções, formações), os subsídios públicos (editais) ou privados (mecenato) e o recurso a doações de pessoas individuais (muitas vezes com base no voluntarismo dos próprios integrantes e de seus familiares e amigos) (tabela 5.26).

Tabela 5.26 – Principais fonte de financiamento do grupo/coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Receitas próprias – quotas	24	21,2	23	30,3
Receitas próprias – venda de bens e prestação de serviços	54	47,8	67	88,2
Subsídios públicos (editais)	66	58,4	41	53,9
Subsídios de organizações privadas (mecenato)	25	22,1	20	26,3
Doações de pessoas individuais	21	18,6	15	19,7
NS	1	0,9	0	0,0
Outro	5	4,4	0	0,0
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Nota: Questão de resposta múltipla.

Entre os grupos inquiridos, o recurso a programas públicos é a principal fonte de financiamento no Brasil (58,4%), onde existe uma ampla diversidade de programas nos três níveis de administração municipal, estadual e federal (Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo, ProAC, FUNARTE, etc.), modalidade que surge em segundo lugar no caso português (53,9%), onde os recursos de financiamento público têm vindo a diminuir, concentrados numa única estrutura no nível central (a DGArtes), mas onde o poder municipal assume considerável importância não apenas no apoio financeiro mas também logístico, como acontece ao nível rede de teatros e cineteatros municipais¹⁵⁸.

Uma *performer* portuguesa residente em São Paulo apresenta uma perspectiva comparativa sobre estes dois contextos, considerando que se, por um lado, no Brasil há uma maior diversidade de fontes de financiamento, por outro lado, o sistema de apoio às artes é mais neoliberal do que em Portugal, enquanto em Portugal existe ainda uma certa lógica de nepotismo:

[No Brasil] Tens de dar muito dinheiro, fazer publicidade às empresas ou estar a cumprir funções do Estado, como a educação. (...) Não sei se estou disposta a procurar apoios aqui [Portugal] quando sei que tens de pôr em campo capacidades pessoais e sociais que estão para além do teu trabalho como artista, já para não falar na necessidade de repetir, sempre que saem os resultados de um concurso da DGArtes (e os últimos foram vergonhosos), que os artistas são importantes – às vezes parece melhor abrir um café. E depois eu lembro-me como era. Para ganhar algum dinheiro tinha de fazer 400 projetos e não podia ter vida própria. No

¹⁵⁸ A este nível, deve-se referir a atuação da Artemrede - Teatros Associados, uma rede fundada em 2005 que tem como associados 14 municípios da região de Lisboa e Vale de Tejo e se define como um “projeto de qualificação e descentralização cultural”, assumindo como missão promover o desenvolvimento da atividade cultural dos seus integrantes, notadamente “através da coordenação da respetiva atuação no domínio da gestão e programação de teatros, cineteatros e outros espaços de apresentação pública de espetáculos”. A rede atua ao nível da programação, apoio à criação artística, residências artísticas, formação e mediação cultural.

Brasil consigo trabalhar, ser paga e ir à praia – sem me sentir culpada por isso. (Rita Natálio em entrevista¹⁵⁹)

Outros inquiridos e entrevistados portugueses também se referem a essa lógica de favor e apadrinhamento associada à falta de regulamentação do setor, em que os grupos e agentes artísticos que assumem um posicionamento político mais declarado têm relações mais difíceis com o poder político, logo mais dificuldade em aceder aos financiamentos públicos. A título de exemplo, o Teatro Plástico, do Porto, que se apresenta como uma companhia de teatro contemporâneo, multidisciplinar, cujas peças pretendem questionar os principais problemas e contradições políticas do nosso tempo, vem denunciando sucessivamente o que considera ser uma “inadmissível perseguição política e tentativa de extermínio” por parte do organismo público português responsável pelo fomento às artes (DGArtes), ao excluir dos financiamentos públicos “grupos teatrais independentes, companhias históricas e festivais, particularmente as estruturas mais críticas, não-alinhadas e contestatárias da atual política cultural”. Denuncia que este organismo público “se comporta como um órgão de policiamento político, com a clara missão de tentar exterminar estruturas teatrais incômodas como o Teatro Plástico”, então prestes a comemorar 20 anos de atividade, e que “sob o pretexto da crise e da intervenção da Troika, se está a proceder em Portugal a um atentado cultural generalizado e a um saneamento político que visa dismantelar uma realidade cultural que demorou 39 anos a edificar e que fazia de Portugal - na opinião de diversos especialistas - num dos países com mais rica e diversificada atividade teatral de toda a Europa” (Teatro Plástico, em carta aberta, set. 2014).

Em geral, os financiamentos públicos, seguindo a lógica de projeto, perpetuam a intermitência e precariedade do trabalho artístico, sempre lutando pela sua própria sobrevivência e continuidade. Para agravar a situação, nos últimos anos, um pouco por todo o mundo ocidental, e de forma bastante incisiva no caso português e mais recentemente no caso brasileiro, os artistas são confrontados com a redução dos orçamentos públicos para a cultura, o que os torna cada vez mais dependentes do mercado e de financiamento privado. Talvez por essa razão, verificamos que no caso português a dependência do mercado seja maior, já que a maioria dos grupos tem como forma de financiamento principal receitas próprias provenientes da venda e prestação de serviços (88,2%).

¹⁵⁹ Reportagem desenvolvida por Inês Nadais (2015) para o Jornal Público.

Neste contexto, como referimos atrás, assistimos a uma multiplicação das funções desempenhadas pelos coletivos (tabela 5.7), devido quer às contrapartidas sociais exigidas por muitos programas de financiamento, quer como forma dos coletivos acederem a fontes alternativas de recursos públicos, para além daqueles voltados exclusivamente para o domínio cultural e artístico. Em tese, “o processo criativo, pelo seu caráter, encerra em si mesmo o potencial de empoderamento, não necessita, por isso, de estar ao serviço de outro tipo de objetivos que não os artísticos e comunitários” (CRUZ, 2015, p. 540). Na prática, verificamos esse deslizamento frequente para outros objetivos de forma que crescentemente as práticas culturais e artísticas dentro das comunidades são encaradas instrumentalmente: quer por parte de poderes governamentais e não governamentais, com o objetivo de mediar contradições e fazer política social em domínios fundamentais como educação, exclusão e revitalização urbana, ou seja, como forma de produção de consensos e de retirada das responsabilidades de uma verdadeira política social; quer por parte de alguns coletivos de artistas, com o objetivo de ampliar o leque de recursos disponíveis, como um “modelo de negócio diferente”, uma opção de carreira que “depende fortemente não da venda do trabalho artístico mas de instituições, fundações e agências públicas para financiamento” (GRANT, 2016), portanto convertendo as associações e coletivos artísticos em entrepostos avançados do terceiro setor, conformados a um papel de reprodução social e formatados ao modelo de empresa (MAGALHÃES JR., 2011b). Nesse sentido, a “arte comunitária” corre o risco de ser subordinada e sucedânea da política social, limitando a capacidade de ação dessas populações, de tal forma que algumas perspectivas críticas falam do “pesadelo da participação” (MIESSEN, 2010). Paulo Arantes refere que certos grupos teatrais brasileiros contribuem para “amansar as classes perigosas” ao serem convocados pelos poderes públicos e privados para a “gestão das populações vulneráveis”:

Nunca tanta gente foi devidamente estimulada a fazer algum tipo de “teatro” para não “dançar”, ou vice-versa. Estão aí os coreógrafos do terceiro setor. As oficinas disto e daquilo, os programas assim e assado, e agora a última onda do modelo Bogotá/ Medellín etc. Sem falar na ambígua estilização hip-hop. Mas é essa a fronteira, o território do conflito anestesiado pela indistinção, mas onde só maluco riscaria um fósforo para, afinal, enxergar quem é quem. Como nossos amigos são antes de tudo artistas, esse nó cego vai para a sala de ensaio. Mas como o teatro ainda é um gênero público, quem sabe não ressuscita como arena política? Para isso precisa saber com quem se agrupar, identificar os protagonistas de uma emergência do contra, por assim dizer. (Paulo Arantes, em entrevista¹⁶⁰)

¹⁶⁰ Entrevista desenvolvida por Beth (2007) para O Estado de S. Paulo.

No Brasil, este vínculo entre políticas públicas e projetos culturais é particularmente forte, sob a forma de políticas de incentivo ao emprego e empreendedorismo na área cultural e artística, exigindo dos coletivos a necessidade de articulação com as entidades atuantes nas comunidades locais (associações, ONGs, terceiro setor, eventualmente grupos religiosos ou partidários):

Muitos ficam furiosos, dizendo “queremos fazer teatro, não somos ONG, não queremos fazer trabalho social”. Mas não dá mais para dissociar. Claro, esse trabalho social está degradado, aviltado, virou Charity, estação filantrópica. É assim que funciona. Mas se não passar com esse canal não chega a lugar nenhum. Não dá para chegar, fincar a bandeira com a foice e o martelo e começar a politização, acabou, esse ciclo acabou. Para chegar ao Capão Redondo, tem que negociar com dez entidades, porque o público está lá. Que não são entidades mafiosas; claro, tem assistencialismo, clientelismo, de tudo quanto é jeito. Mas o teatro de grupo vai encontrar ali um público já organizado. E não dá para passar por cima disso. (Paulo Arantes, em entrevista¹⁶¹)

Sob o ponto de vista das populações locais, Cibele Rizek analisa como os projetos culturais são colocados como saída para a população pobre e periférica das metrópoles brasileiras, um processo de conformação e incorporação por parte de seus protagonistas de uma visão ideologizada que é moldada pelas agências financiadoras (Estado ou atores empresariais) mas surge revestida pelos discursos da emancipação humana, “desdobrando-se em categorias que se incorporaram ao vocabulário dos programas de financiamento da produção artística e do trabalho social: capital humano, virtudes e potencialidades da pobreza, modos de assimilação e indeterminação entre trabalho associado, trabalho social e exploração pura e simples, as múltiplas faces do empreendedorismo e do empreendedorismo social e, em meio a essas formas, o trabalho artístico e suas contrapartidas sociais” (RIZEK, 2010, p. 29). Deste modo, no atual contexto em que a norma é a precariedade na inserção produtiva, os projetos culturais e artísticos seriam apenas mais uma forma de precariedade, vindo apenas colmatar o que seria um processo digno de educação e inserção formal pelo trabalho. Muitos destes projetos artísticos acabam por se conformar em laboratórios de hiperflexibilidade onde “proliferam no lugar dos direitos e de sua enunciação, os protagonismos e empreendedorismos sociais e culturais” (RIZEK, 2011, p. 136). Como alertam Costa e Carvalho (2008), o caráter bárbaro da cultura na atualidade consiste justamente na troca de

¹⁶¹ Entrevista desenvolvida por Beth Néspoli (2007) para O Estado de S. Paulo.

direitos por cultura e, por outro lado, na assimilação da cultura à mera autopropaganda, como forma de exibição de poder.

Apesar dos potenciais desvirtuamentos, uma parte dos grupos é ciente destas contradições procurando usá-las a seu favor no enfrentamento dos sistemas de poder e na defesa da democratização dos meios de produção e acesso à arte e cultura contra o elitismo do mundo da arte dominante. É nesse contexto que nos deparamos com intervenções “site-specific”, que para lá de eventuais modismos, são realizadas em diálogo com o contexto, o território ou a comunidade específicos em que estão inseridas e, frequentemente, apresentadas em espaços públicos.

No caso brasileiro, não podemos desprezar também o papel desempenhado pelo SESC, Serviço Social do Comércio, mantido pelos empresários do comércio de bens, turismo e serviços (portanto, a partir da mais-valia que extraem de suas atividades), o qual dispõe de um orçamento superior ao do Ministério da Cultura¹⁶², de tal forma que o seu diretor é considerado por muitos um *ministro informal da Cultura*: “o fato de uma instituição como a nossa ressaltar nesse sentido significa que algum outro lado não está funcionando bem” (Danilo Miranda em entrevista¹⁶³). Nesse sentido, alguns grupos paulistanos afirmam que conseguem ser sustentáveis sem qualquer financiamento público, em parte devido ao referido “Ministério informal da Cultura”:

... uma companhia pode continuar existindo mesmo sem receber um tostão sequer do poder público, se mantendo apenas com apresentações (no caso de São Paulo) em instituições como os SESC's, sem que isso implique em dissolução do grupo. Isso afeta diretamente a resposta ao quesito das reuniões para discutirmos a situação da companhia. Apesar de tudo, somos, todos os artistas, pessoas que insistem em realizar aquilo que entendem ser sua tarefa nesse mundo. (Cia Artesãos do Corpo, São Paulo - SP, em resposta ao questionário)

É possível observar também que muitos grupos procuram cooperar com diferentes instituições e parceiros, como forma de reduzir a dependência face aos financiamentos públicos intermitentes e diversificar as suas fontes de financiamento.

A atividade artística independente numa sociedade individualista, liberal e burguesa como a nossa enfrenta inúmeros desafios e dificuldades. Ocasionalmente se consegue uma "boa verba" pública e a "coisa" anda. Mas em geral, somos mais um dos grupos cooperativados

¹⁶² O orçamento anual do SESC do Estado de São Paulo de 1,6 bilhões de reais é superior ao orçamento do Ministério da Cultura brasileiro, se descontados os recursos de lei de incentive (MORAES, 2015).

¹⁶³ Entrevista desenvolvida por Camila Moraes (2015) para o Jornal El País.

que produz, na maior parte do tempo, o "teatro possível". Assim, existem muitas falhas como a crônica desatualização do blog (muuuuito desatualizado), já que não há quem possa ficar alimentando-o e muito menos grana para contratar alguém para isso. E esse é só um pequeno exemplo. Mas, também como boa parte dos artistas independentes, "nóis capota mais num bréca!" (Coletivo de Teatro A Palavra e o Gesto – SP, em resposta ao questionário)

No caso português, existe também uma grande heterogeneidade de situações, coexistindo grupos com apoio estatal consolidado, grupos independentes que se sustentam combinando diferentes fontes de recursos (públicos e privados) e grupos independentes em que a sustentabilidade financeira está permanentemente em risco pela ausência de mecanismos e agentes de financiamento continuados, contribuindo para o processo de precarização dos seus integrantes:

... os núcleos emergentes de investigação e criação artística estão a ser negligenciados em Portugal, não só pelo Governo mas também pelos agentes culturais de programação e pela imprensa especializada (o que dificulta a partilha alargada das criações e investigações dos coletivos). Existe uma falta de comprometimento ao nível do apoio financeiro e do apoio em bens e materiais por parte desses agentes, que não se interessam pelos novos trabalhos artísticos desenvolvidos, evitando as coproduções e a compra de espetáculos, dificultando deste modo a sobrevivência dos núcleos de criação emergentes, sufocando-os e impedindo a sua entrada no circuito/mercado nacional. Isto reflete-se numa grande dificuldade de circulação nacional e numa condição social economicamente degradada dos jovens artistas. (DEMO, Guimarães - Pt, em resposta ao questionário)

Outra prática citada por alguns grupos dos dois países é o recurso ao autofinanciamento, relacionado com a pluriatividade, como forma de sustentar a sua prática artística coletiva: *“dinheiro dos próprios integrantes provenientes de outros trabalhos remunerados” (Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela; Porto Alegre – RS, em resposta ao questionário).*

Em relação ao mecenato, modalidade que apresenta valores aproximados para os dois países (22,1% no Brasil e 26,3% em Portugal), Becker lembra que as escolhas das empresas sobre que artistas apoiar são feitas em função de “uma estratégia de relações públicas e de imagem de marca, e por isso são bastante mais conformistas, destinadas a impressionar favoravelmente o maior número possível de pessoas” (BECKER, 2010a, p. 109), nesse sentido alimentando o sistema hegemônico. Talvez por isso não encontremos uma percentagem mais elevada de mecenato entre os coletivos teatrais brasileiros (que têm tendencialmente um posicionamento mais *outsider* face ao sistema da arte instituído), a despeito do

enquadramento legal e fiscal do mecenato (Lei Rouanet) ser, como vimos, bastante mais atrativo do que em Portugal, onde é muito incipiente. Os projetos que recebem mais investimento privado provêm de grupos consolidados e/ou com maior expressão e visibilidade midiática. Deste modo, as políticas de mecenato constituem, segundo Rizek, uma forma hegemônica de regulação cultural e social.

... é necessário apontar para uma crescente naturalização do mecenato, direto e indireto, bem como pensá-lo como política de financiamento da cultura e, muitas vezes, de sua mais franca apropriação e instrumentalização. Essa apropriação privada, esses mecanismos de financiamento e arbitragem permitem colocar como horizonte a pergunta sobre as razões pelas quais arte e cultura contemporâneas adquirem sua face passível de ser apreendida como negócio. Por que se transformam – arte e cultura – em economia criativa ou alternativa de geração de emprego e renda? Por que deixam de ser vistas como formação, subjetivação, *bildung* (formação e cultivo) e se transformam em questão econômica? Como esses processos se vinculam a estratégias e possibilidades – e, sobretudo, de que estratégias e possibilidades se fala? Disputas de sentido e práticas? Deslizamento e torção de significados, oferecer outras possibilidades de sentido, abrir uma cunha nas leituras canônicas inventando novas possibilidades? (RIZEK, 2013, p. 19)

Esta percepção também é destacada no terreno, por alguns grupos e coletivos brasileiros que expressam o dilema na escolha entre recorrer ao financiamento público-privado via Lei Rouanet, que dispõe de orçamentos mais avultados mas coloca mais restrições à liberdade artística, ou ao financiamento público via Lei do Fomento, que tem um orçamento mais limitado mas é mais aberto e não visa um retorno financeiro dos projetos apoiados (embora exija certas contrapartidas sociais, como analisa PUPO, 2012).

Quer dependam de financiamento público ou privado ou de receitas próprias, podemos afirmar que a grande generalidade dos grupos, portugueses ou brasileiros, vive numa precariedade muito grande, quase sempre no limiar da extinção. Contudo, enquanto, no caso português, grupos históricos como o Teatro da Cornucópia (Lisboa, 1973) contam com apoio estatal consolidado, o mesmo não acontece no caso brasileiro em que grupos como o TUOV (São Paulo, 1966) não têm a sua continuidade garantida e têm que se sujeitar à aprovação ou não dos projetos que submetem para financiamento.

Às inquietações quanto à descontinuidade dos financiamentos somam-se as dificuldades para conseguir manter um espaço de trabalho, requisito considerado fundamental para os grupos, sob o ponto de vista da continuidade e aprofundamento do trabalho e da respetiva logística (armazenamento de materiais e equipamentos, cenários, figurinos, etc.). A

maioria dos grupos nos dois países afirma dispor de um espaço físico onde desenvolve regularmente as suas atividades (tabela 5.27).

Tabela 5.27 – Disponibilidade de espaço físico onde o grupo desenvolve regularmente atividade, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Sim	78	69,0	56	73,7
Não	34	30,1	20	26,3
NS	1	0,9	0	0,0
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

No caso dos grupos que não têm um espaço de trabalho próprio, colocam-se ainda maiores desafios à sua autonomia de ação e sustentabilidade, como ilustra o relato abaixo:

... Acresce o fato de ainda não possuímos espaço de trabalho próprio, realizando as nossas criações em regime de residência artística, sendo acolhidos por algumas das nossas entidades parceiras, o que dificulta a liberdade de autonomia para a gestão da calendarização das nossas criações. (DEMO, Guimarães – Pt, em resposta ao questionário)

Inversamente, os grupos que conseguem conquistar um espaço próprio identificam aí uma condição essencial para o aprofundamento do seu trabalho e para a ampliação das suas relações com outros profissionais e com a comunidade:

A fixação do grupo em sua sala de espetáculos representou um avanço e uma liberdade que possibilitou não só aprimoramento artístico e técnico, atestado inclusive pela grande quantidade de prêmios que temos acumulado, como uma interferência definitiva na cidade e nos vínculos que o teatro paulistano redesenhou com a sociedade. O trabalho e a pesquisa teatral que realizamos foi agregando em nosso cotidiano a presença de pensadores, filósofos, estudantes, estagiários, videomakers, artistas plásticos e quantos mais cruzamentos o teatro exija e propicie. O Folias – com o programa “AMIGOS DO FOLIAS” – que hoje conta com aproximadamente 1300 associados, busca a inserção do Galpão na comunidade. Com a apresentação de um documento que comprove que o cidadão reside e/ou trabalha no bairro Santa Cecília, este recebe uma carteirinha de identificação que possibilita sua participação nas atividades de nosso teatro, assim como na de parceiros que, muitas vezes, se somam à nossa programação. (Folias d’Arte – SP, em resposta ao questionário)

Apesar de a maioria dos grupos dispor de espaço físico para desenvolver as suas atividades, trata-se, na maior parte dos casos, de espaços cedidos (42,4% no Brasil e 55,9% em Portugal) ou arrendados (36,5% no Brasil e 39,0% em Portugal), o que reforça a condição

de produtores sem meios de produção (BENJAMIN, 1987b). Apenas 8,2% dos grupos no Brasil e 3,4% dos grupos em Portugal dispõem de um espaço que é propriedade sua (tabela 5.28).

Tabela 5.28 – Tipo de espaço

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Propriedade do grupo/coletivo	7	8,2	2	3,4
Arrendado/ Locado	31	36,5	23	39,0
Cedido ou emprestado	36	42,4	33	55,9
Espaço público/ Ocupação	5	5,9	0	0,0
Outro	3	3,5	1	1,7
NS	3	3,5	0	0,0
<i>Total</i>	85	100,0	59	100,0

Assim, “à precariedade de trabalho corresponde a precariedade do lugar”, que, tal como analisado por José Azevedo para o caso brasileiro, mas igualmente aplicável ao caso português, resulta num “aparelho teatral público não estatal”, em que as sedes dos grupos misturam “uma prática contratual privada” (alugueis, por exemplo) com uma “instância mantenedora pública” (o aporte dos apoios públicos) legitimada por um “uso público do espaço” (AZEVEDO, 2012, p. 218-219).

Além de não disporem de espaço que seja propriedade sua, os espaços são na sua maioria dos casos partilhados com outros grupos ou entidades (tabela 5.29).

Tabela 5.29 – Uso do espaço, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Espaço de uso exclusivo	29	32,2	27	45,8
Espaço partilhado	57	63,3	31	52,5
NS	4	4,4	1	1,7
<i>Total</i>	90	100,0	59	100,0

Apesar da dificuldade em conseguir um espaço próprio, uma vez alcançado podemos observar o seu compartilhamento, em oposição à lógica da propriedade privada capitalista, não apenas acolhendo grupos mais jovens (como faz o Visões Úteis no seu projeto “Artistas associados” que acolhe grupos emergentes, como veremos no capítulo VII), como também abrindo o espaço de múltiplas formas à comunidade (formações, encontros, debates, exposições, apresentações). Por outro lado, devemos referir que o espaço próprio que os

coletivos reclamam é antes de mais um espaço de trabalho, onde possam criar, ensaiar, cuidar dos aspetos administrativos e logísticos da sua atividade, pois ao nível das apresentações é mais fácil partilhar espaços ou circular pelos espaços disponíveis nas cidades.

Às vezes as pessoas pensam que as companhias querem salas de apresentação, queriam ter teatros, mas não. Nós não queríamos ter um teatro, nunca quisemos. Nós queremos é ter uma sala de trabalho, isso é fundamental! E depois que a cidade tenha salas de apresentação e que as pessoas possam andar de um lado para o outro. (V1, em entrevista)

Outra situação que alguns grupos no Brasil indicaram refere-se à ocupação de espaços abandonados (5,1%):

A questão do espaço é sempre um dilema para grupos teatrais com poucos recursos e não é diferente com o Dolores. Optamos pela ocupação artístico-política de um terreno público abandonado. Há mais de 13 anos iniciamos a construção da nossa sede por meio de mutirões e diálogos, enfrentamentos e conquistas e parcerias. (Coletivo Dolores Boca Aberta – SP, em relatório 2015)

O recurso a espaços não convencionais (terrenos abandonados, hospital, fábrica, sacolão, praça pública, ônibus, táxi, etc.) em alguns casos constitui uma contingência (por falta de alternativa), mas em muitos casos é o resultado de uma opção estética no quadro do processo de criação artística dos grupos, ou mesmo de uma opção política enquanto forma de resistência ao sistema hegemônico.

Nos dois países, a proliferação de espaços autônomos, geridos de forma coletiva ou comunitária, constitui também uma forma de luta e resistência ao paradigma capitalista através de uma alternativa (uma utopia) colocada em prática em espaços como o RDA69 em Lisboa, o Contrabando ou Rés-da-rua no Porto, a casa Mafalda ou o Ouvidor 63 em São Paulo, espaços abertos a diferentes usos que muitas vezes são eles próprios agregadores dos artistas, mais do que uma ideia de coletivo, e que no seu funcionamento vão descobrindo o que os une.

No global, os dados coletados a respeito das condições materiais da produção artística permitem observar fortes interfaces dos coletivos com o Estado, o mercado, o terceiro setor e a sociedade em geral. Convocando o trabalho de Polanyi (2000 [1944]) e a sua análise sobre os quatro princípios de integração econômica – mercado, redistribuição, reciprocidade e domesticidade – é possível sustentar que nos coletivos de artistas, em geral, coexistem três tipos de recursos: recursos mercantis, com base no princípio de mercado (a venda de um

produto ou prestação de um serviço); recursos não-mercantis, fundados na redistribuição (geralmente oriunda de subsídios públicos); e recursos não-monetários com base num conjunto amplo de trocas que ocorrem fora da esfera monetária, balizadas pelos princípios de reciprocidade e domesticidade (participação voluntária de certos membros através de doação sob a forma material ou humana; partilha no núcleo doméstico). As redes e colaborações estabelecidas entre os grupos frequentemente operam neste campo de uma “economia de dádiva” (MAUSS, 2008), sem contrapartidas financeiras: partilha de salas, empréstimo de materiais e equipamentos (cenários, adereços, equipamento de luz e som, etc.), seminários e formações ministradas por integrantes de outros grupos, participação em eventos (festas, festivais) organizados por um grupo “amigo”, promoção e divulgação mútua. A variabilidade no peso dos três tipos de recursos – mercantis, não-mercantis e não-monetários – permite reconhecer a heterogeneidade de (inter)dependências que estruturam as práticas dos coletivos artísticos e analisar de forma crítica e não dicotômica o papel do coletivismo.

Deste modo, falar em canais de financiamento e interfaces com o Estado, o mercado e o terceiro setor é também falar em mediações e tensões que atravessam a produção artística. A dependência financeira capta muitos coletivos nos discursos e práticas hegemônicas do Estado, corporações e do próprio terceiro setor. Na análise de Magalhães Jr. (2011b), o tecido associativo e cooperativo brasileiro (e poderíamos fazer uma reflexão semelhante para o caso português) é alvo de clivagens nas suas ambições democratizantes em resultando das forma subordinadas de financiamento ocasional, que submete esses empreendimentos a uma forte competição entre si e à adoção da racionalidade empresarial e da forma de atuação das organizações do terceiro setor (“fundações, empresas e associações empresariais ameadas sob o emblema da responsabilidade social”). Para isso contribui também a descontinuidade dos financiamentos e a necessidade de fazer candidaturas sucessivas, exigindo dos coletivos uma especialização na arte de fazer projetos, ou o recurso a terceiros que dominem esse processos e as burocracias associadas. Como lembra Tommasi, o acesso a programas de apoio público ou privado colocam um filtro: “para concorrer é preciso saber que existem e é preciso estar preparado, regularizado, dominar as técnicas, os códigos e as regras de conduta” (2013, p. 22). Nesse contexto, alguns relatos informais dão conta da existência de agentes mediadores que assumem o processo de candidatura e respetiva documentação e cobram uma percentagem significativa do orçamento caso o projeto seja aprovado. Num encontro promovido pelo TUOV, o dramaturgo Calixto de Inhamuns expressou precisamente a sua preocupação de a Lei de Fomento correr o risco de estar formando funcionários públicos: “*as pessoas fazem mais projetos do que teatro*” (São Paulo, 18/10/2014). Simultaneamente, os

artistas individual ou coletivamente veem-se forçados a sujeitar a uma lógica de empreendedorismo permanente, fazendo o seu marketing, buscando angariar parceiros, etc.

Questionados sobre os principais desafios que enfrentam através de uma questão de resposta múltipla (tabela 5.30), destacam-se precisamente os aspetos financeiros: primeiro, a viabilização econômica do grupo (85,0% no Brasil e 82,7% em Portugal), seguida de “assegurar um salário adequado para os membros” (61,1% no Brasil e 61,3% em Portugal). O terceiro desafio mais referido nos dois países, que se articula de forma contraditória com os anteriores, é “garantir autonomia e liberdade na produção artística” (52,2% no Brasil e 52,0% em Portugal). Portanto, está patente a tensão entre o desejo de autonomia artística e organizacional e a dependência financeira.

Tabela 5.30 – Principais desafios do grupo/coletivo, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Viabilizar economicamente o grupo ou coletivo	96	85,0	62	82,7
Assegurar um salário adequado para os membros	69	61,1	46	61,3
Garantir proteção social (assistência social, saúde) para os membros	32	28,3	23	30,7
Efetivar a participação e a prática colaborativa entre todos	49	43,4	27	36,0
Assegurar o compromisso e permanência dos membros	45	39,8	16	21,3
Manter a união do grupo/coletivo	41	36,3	31	41,3
Manter a proximidade e envolvimento do público/ comunidade envolvente	41	36,3	37	49,3
Promover a articulação do grupo/ coletivo com outros movimentos e estruturas	58	51,3	34	45,3
Garantir autonomia e liberdade na produção artística	59	52,2	39	52,0
NS	0	,0	1	1,3
Outro	4	3,5	1	1,3
<i>Total</i>	113	100,0	75	100,0

Nota: Questão de resposta múltipla.

Outros desafios apontados remetem para a dificuldade em manter as forças coletivas organizadas e sobretudo engajadas, o que prende com as questões financeiras, mas também com as complexidades da convivência humana e com a utopia “de que as pessoas possam tomar os objetivos comuns como objetivos pessoais” (Rosyane Trotta, dramaturga e professora de teatro, programa Ensaio Aberto Brasil, 2014).

5.4. Formas de ação coletiva: organização profissional, movimentos, redes e lutas

Neste ponto retomamos, com base nos dados do questionário, a análise sobre as formas de ação coletiva que iniciamos no capítulo anterior ao abordar especificamente a mobilização social no âmbito do *Arte contra a barbárie* e a articulação entre atuação institucional e movimentos sociais no Cena Sindicato.

Obviamente, os artistas, mesmo se nos focarmos exclusivamente numa única forma de expressão como o teatro, não constituem um grupo homogêneo, nem sob o ponto de vista das questões que marcam a sua atividade laboral, nem quanto às formas de organização e ação. Embora a questão da precariedade seja transversal associada não apenas à condição de intermitência mas também aos próprios trabalhadores estáveis no atual contexto de flexibilização do trabalho e dos direitos, existe um conjunto de questões que são específicas de diferentes grupos.

Na esfera do trabalho, os sindicatos constituem o modelo de ação coletiva por excelência no contexto da política representativa, tradicionalmente organizados de forma vertical. Contudo, eles vêm enfrentando enormes desafios na contemporaneidade, resultado da alta rotatividade dos trabalhadores (BRAGA, 2014), situação que é particularmente premente no setor artístico em que, como vimos, predominam vínculos empregatícios de curta duração. Ademais, é difícil ter oportunidade e condições para se sindicalizar fora das grandes empresas e repartições do Estado (STOLEROFF, 2013), que é a situação predominante no setor artístico.

Da análise do questionário realizado junto dos grupos e coletivos artísticos, uma primeira questão que emerge é como os trabalhadores-artistas portugueses são menos filiados a organizações profissionais do que os brasileiros (tabela 5.31).

Tabela 5.31 – Filiação em entidade representativa da categoria artística (como sindicato ou cooperativa), por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Não	51	45,1	65	85,5
Sim	61	54,0	9	11,8
NS	1	,9	2	2,6
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Se analisarmos estes dados no contexto geral do sindicalismo nestes países, verificamos que a taxa de sindicalização (ou densidade sindical, segundo a terminologia utilizada pela OIT), considerando o número total de empregados nos vários setores de

atividade, era de 16% no Brasil em 2013 e de 10,2% em Portugal em 2012 (em que a categoria dos “artistas” é tradicionalmente ainda menos sindicalizada), pelo que os dados por nós coletados indicariam uma sobre-representação das organizações profissionais no setor artístico, sobretudo no caso brasileiro. Aferindo quem são os coletivos brasileiros que responderam positivamente à questão, verificamos que na sua grande maioria eles estão localizados na cidade de São Paulo, onde a Cooperativa Paulista de Teatro assume esse papel na organização e representação dos grupos. Não se trata de um sindicato mas de uma cooperativa, surgida em 1979, que representa um segmento específico e visa “reunir artistas e técnicos criando condições para o exercício de suas atividades, produzir, dar condições de difusão, estabelecer contratos, convênios, representar os seus associados, individual ou coletivamente, promover cursos, debates e seminários”, contando hoje com cerca de 800 núcleos e 3800 associados, respondendo pela maior parte da produção artística teatral do Estado de São Paulo¹⁶⁴.

Considerando uma segunda esfera de ação coletiva, sob o ponto de vista da articulação dos coletivos com movimentos sociais, redes e todo o tipo de agrupamentos mais ou menos formalizados (iniciativas, associações, plataformas), as respostas ao questionário (tabela 5.32) indicam que mais de metade dos grupos portugueses (51,3%) afirma não estar ligado a nenhum tipo de movimento, agrupamento ou rede, enquanto que o Brasil se destaca por uma maior articulação a esse nível, com elevada participação em redes de colaboração artística (56,3%) e em movimentos sociais (26,8%).

Tabela 5.32 – O grupo ou coletivo participa de alguma organização, rede ou movimento social, cultural ou político, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Não participa	39	34,8	39	51,3
Movimento social	30	26,8	6	7,9
Associação de bairro	4	3,6	6	7,9
ONG/ OSCIP	5	4,5	4	5,3
Partido político	1	,9	1	1,3
Rede de colaboração artística e/ou cultural	63	56,3	31	40,8
Grupo religioso	1	,9	0	,0
NS	1	,9	0	,0
Outro	1	,9	2	2,6

Nota: Questão de resposta múltipla.

¹⁶⁴ Disponível em: <www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa>. Acesso em: 17 fev. 2014.

Embora tenhamos agregado nesta questão uma heterogeneidade de formas de organização (com diferentes objetivos, diferentes graus de formalidade e de hierarquia e diferentes escalas), ela é reveladora das discrepâncias entre os dois países em termos de ação coletiva. Não obstante, observamos entre estas diferentes plataformas e iniciativas, tal como analisa José Soeiro (2015) sobre as organizações do precariado em Portugal, uma crescente apologia de formas de organização horizontais, resistentes às formas de representação mais burocratizadas e recorrendo frequentemente à figura da assembleia.

Uma situação que se aproxima e é relevante nos dois países é a importância das redes de colaboração artística, situação reforçada pela observação empírica na qual pudemos verificar as relações formais e informais que os grupos mantêm entre si: partilha de salas, empréstimo de materiais e equipamentos, convite a integrantes de outros grupos para ministrarem seminários e formações, participação em eventos (festas, festivais) organizados por um grupo “amigo” promoção e divulgação mútua. No caso brasileiro, é bastante forte a necessidade dos grupos dialogarem entre si, em resultado de uma vontade intrinsecamente artística e/ou política e também das possibilidades proporcionadas pelo já referido Programa de Fomento ao Teatro. Um exemplo é a Brava, companhia que busca “uma arte feita *para e por* trabalhadores” (BRAVA COMPANHIA, 2014, p. 15) e promove o ciclo “A Brava convida”, convidando diferentes grupos teatrais a apresentar seus espetáculos na sede do grupo no “Sacolão das Artes” (Parque de Santo Antonio, SP), com o objetivo de “possibilitar o acesso dos cidadãos ao seu direito de fruição de bens culturais e contribuir para a formação de senso crítico do publico espectador que frequenta o espaço”¹⁶⁵. Na reflexão de um dos integrantes do coletivo:

... é só com o diálogo entre esses grupos artísticos engajados com a luta dos trabalhadores, por se considerarem parte dessa classe... É só entre o intercâmbio das obras por eles produzidas; é só na disciplina pedagógica e crítica da junção dessas obras que se vislumbra a possibilidade de vencer essa disputa travada no campo simbólico, ou, pelo menos colocá-la em pauta. É com esse intuito que desenvolvemos esta ação intitulada Brava Convida. (RAIMUNDO, 2014, p. 137)

No caso português, essa articulação em redes artísticas é relativamente menor, o que pode estar relacionado com a competição por recursos escassos que de certa forma inibe a cooperação entre os grupos. Não obstante, verificamos que os concursos para apoio às artes

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://blogdabrava.blogspot.com.br>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

tendem a valorizar propostas em que estão presentes várias formas de expressão artística ou o envolvimento de “stakeholders” e da comunidade, como acontece nos programas de financiamento europeus.

Ao nível das parcerias, um dos coletivos inquiridos salientou a importância da articulação com universidades, questão não contemplada diretamente no questionário:

O sala preta constantemente realiza parcerias com universidades públicas e privadas no sentido de buscar aperfeiçoamento e propor a troca de pesquisas e saberes. O questionário não aborda justamente o que está acontecendo. Uma troca entre unidade cultural e unidade acadêmica. Poderia acrescentar a pergunta: o grupo trabalha em parceria com alguma universidade? (Coletivo Sala Preta; Teatro; Barra Mansa – RJ, em resposta ao questionário)

A ligação à academia também ficou evidenciada na pesquisa de campo, por um lado, a partir da observação de que um número muito significativo de coletivos tem origem em experiências de teatro universitário (como acontece precisamente nos dois estudos de caso que aprofundamos na terceira parte deste trabalho); por outro lado, na observação da recorrência com que os grupos convidam acadêmicos de diferentes áreas para encontros, debates e laboratórios. Destaco, por exemplo, o *Ciclo de Seminários da II Trupe de Choque*¹⁶⁶ (São Paulo), o *Brava Conversa*¹⁶⁷ (São Paulo) ou, em Portugal, a peça do Teatro do Vestido (Lisboa) *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* que é o resultado da pesquisa de doutorado da sua autora¹⁶⁸ e a peça *Portugal Não É Um País Pequeno* de André Amálio (Lisboa-Londres) também resultado da pesquisa de doutorado do autor¹⁶⁹. De resto, vários integrantes dos coletivos têm algum vínculo com o meio acadêmico, enquanto estudantes, professores ou pesquisadores.

A interpelação dos casos de Portugal e Brasil merece que nos detenhamos um pouco mais sobre este ponto. A observação empírica indica que no caso brasileiro a ligação à academia geralmente parte da iniciativa dos grupos, situação que já foi analisada por Paulo Arantes que discorre sobre o ânimo investigativo e combativo do teatro de grupo paulista, na contramão da apatia e ossificação da academia:

¹⁶⁶ Ciclo de seminários promovido pela II Trupe de Choque com intelectuais e professores universitários, entre os quais Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle, José Antônio Pasta Júnior, Jeanne Marie Gagnebin e Vera Telles.

¹⁶⁷ Ciclo de encontros promovido pela Brava Companhia com professores universitários, entre os quais Alexandre Mate, Daniel Puglia e Sérgio de Carvalho.

¹⁶⁸ Segundo o relato de Joana Craveiro, autora e protagonista de "Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas", a peça começou por ser uma comunicação que a atriz-pesquisadora apresentava em congressos científicos e foi-se gradualmente construindo enquanto peça apresentada em diversos teatros e festivais portugueses.

¹⁶⁹ Projeto que se apresenta como uma reflexão sobre a história recente da ditadura e presença portuguesa em África, em particular a vida dos antigos colonos portugueses através dos seus testemunhos reais, num processo que utiliza fielmente as palavras dos entrevistados.

O desencontro de hoje não poderia ser maior. No momento em que os trabalhadores do teatro se mobilizam na forma de uma inquieta consciência coletiva em confronto com a banalização do fazer artístico, a condição intelectual na universidade beira a inconsciência: faz tempo que deixamos de ser uma categoria social com expressão política própria, e a universidade, uma instituição. Somos uma organização dotada de gerenciamento moderno, que requer, por isso mesmo, “autonomia”, que aliás, o governador violou por pura inépcia, pensando fazer caixa com a finança alheia, no caso, a alta burocracia de um sistema de fundações e linhas de financiamento personalizadas que, por inércia vocabular, ainda chamamos de universidade, mas que a grande massa estudantil encara com razão, na condição de usuários ansiosos, pois o primeiro emprego precário está no horizonte da maioria, como mera prestadora de serviços educacionais. (Paulo Arantes, em entrevista¹⁷⁰)

No caso português, encontramos talvez mais frequentemente o movimento inverso, em que é a academia quem tem a iniciativa de convocar os coletivos artísticos, como no ciclo *Seminário Nómada de Estudos de Performance* promovido pelo CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia¹⁷¹. O movimento de sentido inverso também acontece¹⁷², mas de forma menos regular e aberta.

Interrogados sobre quais as suas principais bandeiras ou lutas políticas, a partir de uma questão de resposta múltipla (tabela 5.33), verificamos que no Brasil há uma grande concentração das respostas em torno de três opções mais recorrentes, profundamente relacionadas entre si: primeiro, a “luta por políticas públicas para a cultura (79,6%)”, seguida da “democratização do acesso à arte e cultura” (80,4%) e da “democratização dos meios de produção cultural” (66,5%). Em Portugal, destaca-se também a “democratização do acesso à arte e cultura” (65,8%), seguida da “autonomia do trabalho artístico” (51,3%), havendo uma maior dispersão em relação às restantes opções.

¹⁷⁰ Entrevista desenvolvida por Beth Néspoli (2007) para O Estado de S. Paulo.

¹⁷¹ No campo musical, podemos citar o projeto "Há Palavras que Nasceram para a Porrada" no qual o sociólogo Boaventura Sousa Santos convidou um conjunto de rappers portugueses (Capicua, Chullage, Hezbollah e LBC) para debaterem três formas de domínio - "capitalismo, patriarcado e colonialismo" - e a partir desse debate criarem as suas músicas, resultando num concerto integrado no Colóquio Internacional de Epistemologias do Sul, realizado em julho de 2014.

¹⁷² Podemos citar como exemplo o trabalho da Quarta Parede, associação de artes performativas da Covilhã, em colaboração com o Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, que promoveu um ciclo de encontros “Caminhos na construção da História: artes, ciências e conhecimento do mundo”.

Tabela 5.33 – Principais bandeiras/ lutas políticas em que o grupo/coletivo está envolvido, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Luta por políticas públicas para a cultura	90	79,6	35	46,1
Autonomia do trabalho artístico	64	56,6	39	51,3
Crítica ao sistema de arte (indústria cultural, padrões estéticos dominantes)	54	47,8	23	30,3
Democratização dos meios de produção cultural	75	66,4	32	42,1
Democratização do acesso a arte e cultura	91	80,5	50	65,8
Valorização das manifestações culturais populares	43	38,1	15	19,7
Envolvimento do espectador/ público na produção artística	51	45,1	32	42,1
Luta por melhores condições de trabalho, contra a precarização do trabalho artístico	51	45,1	29	38,2
Transformação da comunidade envolvente	45	39,8	33	43,4
Luta contra a pobreza	13	11,5	12	15,8
Pacificação/ humanização de áreas violentas	17	15,0	6	7,9
Luta contra a segregação urbana	29	25,7	9	11,8
Fortalecimento de determinado grupo (étnico, racial, etário, sexual...)	25	22,1	12	15,8
Reivindicação de participação política	17	15,0	5	6,6
NS	0	,0	1	1,3
Nenhuma	2	1,8	5	6,6
Outra	6	5,3	2	2,6

Nota: Questão de resposta múltipla.

O comentário de um coletivo teatral brasileiro é elucidativo das principais questões que estão na agenda dos coletivos brasileiros, que vão precisamente ao encontro dos resultados do questionário, portanto um leque de questões relacionadas com tornar a arte mais pública e democrática, na sua produção e acesso:

Existem algumas lutas básicas para os coletivos teatrais do Brasil: a possibilidade constância de recursos para pesquisa e produção teatral; a manutenção de suas sedes e constância de recebimentos dos seus integrantes; a possibilidade de estar em cartaz com suas criações, sem depender do valor do ingresso; a possibilidade de circular pela cidade, estados, país e exterior com suas produções teatrais. (Cia do Feijão - SP, em resposta ao questionário)

A declaração de um coletivo português também é sintomática de algumas das questões mais prementes na realidade portuguesa: ausência de posicionamento político declarado, a importância do contexto europeu, o envolvimento dos espectadores/ comunidade.

O nosso trabalho de criação artística reflete esteticamente e ao nível do conteúdo um posicionamento social/ político bastante claro por si só, sem que no entanto tenhamos uma luta política partidária declarada. Nesse sentido, são criações originais com uma forte

componente sobre a atualidade das sociedades europeias contemporâneas, sendo esta a expressão crítica máxima dessa luta. Acompanha esta componente uma estética poético-visual e plástica que reflete a procura por uma essência do homem ancestral, uma espiritualidade, uma ascendência, um ritual que reflita também a beleza humana, a qual o teatro resgata através da sua característica pré-expressiva. Outra vertente do nosso trabalho, ligada à simbiose entre a arte da performance e arte relacional, leva-nos a investigar e a criar dispositivos relacionais/plataformas performativas com vista à participação física dos espectadores, que partilham com os performers o momento artístico. É assim, que criamos situações performativas de encontro direto com os espectadores levando-os a participar criativa e politicamente, a ser cidadãos ativos e pensantes sobre a atualidade das sociedades. (DEMO; Guimarães - Pt, em resposta ao questionário)

Outro grupo enfatiza precisamente a ausência de motivações políticas: “*Só queremos fazer bom teatro, boa música, bons espetáculos... não somos um partido político!*” (Subcutâneo, Porto - Pt, em resposta ao questionário).

Assim, é possível observar diferenças de politização entre os dois países, sendo que no geral, podemos afirmar que os coletivos artísticos brasileiros, e teatrais em particular, assumem um maior protagonismo político. Contudo, a dimensão política não está apenas presente num posicionamento ou atuação política declarada, como elucida Terry Eagleton:

O autor não precisa de impingir as suas ideias políticas na obra porque, se revelar as forças reais e potenciais que intervêm *objetivamente* numa situação, está já, nesse sentido, a tomar partido. Quer dizer, o partidarismo é inerente à própria realidade; revela-se num método de tratar a realidade social e não numa atitude subjetiva em relação a ela... (EAGLETON, 1976, p. 170)

A dimensão política está também presente no conteúdo e na forma, isto é, no material estético, como refere acima o coletivo português Demo, e na própria opção consciente relativa à forma de produção enquanto coletivo, como observa o crítico e pesquisador do teatro Kil Abreu a propósito do teatro de grupo paulista:

Sem que a política seja uma “informação” deliberada, decidida, escolhida pelos grupos, ou seja, sem que a política seja um tema no primeiro plano das obras, passa a ser essencialmente política a ação do teatro em coletivo. E assim é desde as intervenções mais deliberadamente politizadas, como as da Companhia do Latão, que traz o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST para dialogar com Brecht nos terrenos do *O Círculo de Giz Caucasiano*, até experiências como as do Teatro da Vertigem, quando navega o Rio Tietê, e tenta ali encontrar o Brasil, ou o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que não por acaso tem um projeto

chamado *Urgência nas Ruas*, que indica, por um lado, a necessidade de ocupação de certos lugares físicos da cidade e, por outro, um diálogo muito íntimo com o espaço de uma prática, que é a cultura hip-hop. (ABREU, 2008, p. 91)

A abordagem do conteúdo dos espetáculos apresentados pelos coletivos exigiria a análise da sua produção teatral, considerando a posição da obra com respeito às relações de produção de seu tempo, o que não cabe dentro dos limites temporais deste estudo, a não ser de forma pontual e não exaustiva, como fazemos no próximo ponto e no âmbito dos estudos de caso apresentados na terceira parte.

No que respeita às formas de organização, a partir de uma perspectiva foucaultiana e deluziana, José da Costa (2010), analisa a biopolítica na arte e, em particular, no teatro contemporâneo, considerando que perante o sistema horizontal e múltiplo de controle e gestão da vida, do cotidiano, do mais íntimo dos indivíduos, se verificam, no campo da arte, dinâmicas de insurgência horizontalizada e de contra-poder em rede:

A ruptura dos circuitos profissionais mais institucionalizados e estáveis; a sua descentralização e deshierarquização por meios diversos; a multiplicação de acontecimentos, ações e vivências artísticas não compatíveis com os formatos que reproduzem imediatamente os consensos mais habituais, são fatores que ajudam a configurar modos artísticos de resistência aos discursos de verdade e às estruturas de poder no campo da arte. (DA COSTA, 2010, p. 123)

Ainda no sentido de perceber o processo dos coletivos na reflexão, memória e partilha do seu trabalho com o exterior, que constitui por si só um ato político, questionámos se estes dispunham de publicação própria (tabela 5.34), verificando-se uma distribuição equitativa das respostas, prevalecendo no Brasil os grupos com publicação própria (48,7%) e em Portugal os grupos sem publicação própria (59,2%).

Tabela 5.34 – Grupos com publicação própria, por país

	Brasil		Portugal	
	N	%	N	%
Sim	55	48,7	28	36,8
Não	54	47,8	45	59,2
NS	4	3,5	3	3,9
<i>Total</i>	113	100,0	76	100,0

Em síntese, consideramos que a ação coletiva de artistas em Portugal e no Brasil gira em torno de três eixos fundamentais: a conquista de direitos sociolaborais e políticas públicas

para a cultura, como no caso da luta dos coletivos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura; a luta contra a perda de direitos sociolaborais conquistados, como tem acontecido no contexto das políticas de austeridade em Portugal; a luta por pautas que dizem respeito à sociedade como um todo e por uma luta social mais ampla em aliança com outros agrupamentos e iniciativas que têm agendas comuns, como veremos em seguida.

Sobre a luta social mais ampla

Contrariando o culto da “arte pela arte”, parte dos coletivos analisados assume algum tipo de compromisso com pautas que dizem respeito à sociedade como um todo e a uma luta social mais ampla. No Brasil, os coletivos estão presentes na militância de diversos movimentos sociais (como o MST, o MTST, o MPL, o movimento estudantil), colocam em pauta questões como a exploração dos trabalhadores, a discriminação racial e sexual, o patriarcado e outras formas de opressão. Em 2013, no rescaldo das Jornadas de Junho, acionadas pelo MPL em torno do aumento da tarifa do transporte público, mas reivindicando também outras pautas como a saúde e educação, os trabalhadores da cultura mobilizaram-se em torno do ato *Cultura Atravessa!* para refletir sobre o papel da cultura diante daquele momento de mobilização social de caráter bastante progressista vivenciado pelo país, apercebendo-se que os agitadores culturais, geralmente na vanguarda da crítica, estavam até então ausentes desse processo. “O espírito crítico, que esteve fora de moda, para não dizer excluído da pauta, tem agora a oportunidade de renascer”, afirmou Roberto Schwarz num texto produzido para o encontro.

... o Brasil passou 20 anos imerso no otimismo quanto à nova ordem capitalista, a qual de fato lhe permitiu avançar muito, ao mesmo tempo que criava problemas crescentes, aqui e mundo afora. A cegueira para estas contradições, alimentada pela ideologia marqueteira oficial, pesava como um tapa-olho sobre a inteligência do país, que perdeu contato com o avesso das coisas, sem o qual não existe vida do espírito. Pois bem, a energia dos protestos recentes, de cuja dimensão popular ainda sabemos pouco, suspendeu o véu e reequilibrou o jogo. Talvez ela devolva à nossa cultura o senso da realidade e o nervo crítico, sem falar no humor, que nos seus momentos altos esta sempre teve. (SCHWARZ, 2013)

Em Portugal, artistas e coletivos marcam uma presença expressiva nos movimentos e organizações do precariado, fazem a gestão de espaços autônomos que ensaiam novas relações de produção e associam-se também a um conjunto de pautas transversais à sociedade portuguesa que se exacerbaram no contexto de austeridade. Em 2012, na sequência de mais um pacote de medidas severas no âmbito do programa de ajustamento estrutural implantado

pela *Troika* em Portugal (ver ponto 1.3), o povo saiu às ruas massivamente a 15 de setembro em torno das palavras de ordem *Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas de volta!* No mês seguinte, um conjunto alargado de profissionais do mundo das artes e cultura juntaram-se aos organizadores do *Que se lixe a Troika!* para promover uma grande “manifestação cultural” a 13 de outubro de 2012, na Praça de Espanha em Lisboa e, simultaneamente, em outras cidades do país. No evento convocado pelo facebook podia ler-se:

A cultura é imprescindível para a consciência de um povo, e é essa própria consciência que por sua vez cria e dá conteúdo à cultura. Os profissionais da cultura não são exceção à situação exasperante em que o país e o mundo se encontram atualmente: é imprescindível reagir, é impensável não o fazer. Do encontro de vontades nascido nas mais recentes mobilizações surgiu a ideia de uma expressão cultural, uma manifestação marcadamente baseada nas artes e no espetáculo para contestar a austeridade e os seus implementadores: governo e troika. O dia 13 de Outubro será um dia de protesto internacional, o Global Noise, em que esta iniciativa também se insere. Será um marco histórico e cultural, trazendo da rua para a arte e da arte para a rua toda a energia que as percorre. Será um dia cheio de eventos, de música, dança, teatro, poesia, pintura e todas as formas de arte que materializem o espírito de insubmissão que se sente em todo o país. Cultura é Resistência! Que se lixe a Troika! Queremos as nossas Vidas!

A lista de artistas aderentes ao movimento foi extensa, com personalidades bastante conhecidas do grande público, ligadas ao teatro, à música, ao cinema, à dança, à literatura, às artes plásticas. Os depoimentos¹⁷³ dos participantes salientavam a urgência da classe artística assumir a sua vocação crítica e protagonismo político. O músico e compositor Carlos Mendes salientava que “havia um silêncio quase mórbido do mundo do espetáculo, um consentimento. Estava na hora de a canção, o teatro, a poesia, o circo dizerem alguma coisa.” Exaltava ainda: “A Cultura tem de se aliar à resistência. Temos essa obrigação”. A banda *A Naífa* também esteve presente porque “se sente violada nos seus direitos, como todos os portugueses”. Já a cantora lírica Ana Maria Pinto, que reuniu o coro que cantou *Acordai!* de Fernando Lopes-Graça, declarou: “A Cultura é um veículo perfeito para transmitir a mensagem no sentido certo. A Cultura é um espaço cheio de verdade, onde se podem exaltar os valores mais profundos. E isso é urgente”.

Deste modo, em ambos os países, assistimos a um fortalecimento da articulação coletiva entre trabalhadores precários, onde se incluem os trabalhadores-artistas. O precariado

¹⁷³ Reportagem desenvolvida por Hugo Torres (2012) para o Jornal Público.

artístico constitui um terreno de inventividade de novas formas de ação coletiva e de intersecção entre diversas pautas e experiências, com potencial de transnacionalização, que contribui fortemente para o fortalecimento do movimento e solidariedade entre diferentes grupos subalternos – artistas, estudantes, feministas, trabalhadores fabris, trabalhadores agrícolas, trabalhadores sem teto, indígenas, imigrantes ilegais, etc. (ver também GILL E PRATT, 2008).

Por outro lado, a sua luta social é antes de mais, como vimos, vivenciada a partir da sua opção pela organização coletiva da produção, enquanto alternativa à visão mercantil dominante.

Mas, além dessa ação mais direta e explícita, é sobretudo pelo conteúdo crítico das suas peças que os coletivos ocupam as brechas do sistema hegemônico, revelando as “forças reais e potenciais que intervêm *objetivamente* numa situação” (EAGLETON, 1976, p. 170) e vislumbrando outras possibilidades. Assim deparamo-nos com um teatro que se pauta pela vontade de dar voz a grupos oprimidos ou por afirmar identidades coletivas não hegemônicas. Para tal, é essencial que o coletivo e o artista “engajado” esteja consciente das relações indiretas e complexas entre a obra e o mundo ideológico em que se insere – “relações que não surgem apenas em ‘temas’ e ‘preocupações’, mas no estilo, ritmo, imagens, qualidade e na forma” – tendo em conta também o papel que a ideologia desempenha na sociedade como um todo enquanto “estrutura definida de percepções, historicamente relativa, que sustenta o poder de uma classe social determinada” (EAGLETON, 1976, p. 19).

Se nos focarmos apenas nos “temas”, encontramos diversas peças que se debruçam, por exemplo, sobre o trabalho e as relações de produção no seu contexto territorial específico (as periferias de São Paulo, os bairros sociais da zona oriental do Porto). Através do seu trabalho de pesquisa, experimentação e reflexão, muitos coletivos desenvolvem importantes contributos históricos e sociológicos, apresentando obras que problematizam as visões dominantes sobre a sociedade portuguesa ou brasileira. É relevante, por exemplo, a forma como muitos coletivos, em suas pesquisas, se debruçam sobre pensadores e obras de cariz sociológico, e convidam muitos destes pensadores para reflexões conjuntas.

Iná Camargo Costa, na avaliação de uma década de espetáculos resultantes do trabalho de pesquisa viabilizado pela Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, evidencia o interesse dos coletivos teatrais em responder à pergunta “que país é este?”, assim elaborando “uma espécie de ‘história do Brasil em cena’, dos tempos coloniais aos nossos dias” (COSTA, 2012b, p. 63). Em tempos de dificuldade em formular crítica social, notadamente no interior da academia, não é pouca coisa, enfatiza Arantes, o teatro de grupo converter consciência

artística em protagonismo político: “é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção” (Paulo Arantes, em entrevista¹⁷⁴).

Em Portugal, o Teatro do Vestido, que no seu manifesto se assume como “uma companhia comprometida com uma forma ética de fazer teatro e de se posicionar na arte em geral e na sua relação com as comunidades”¹⁷⁵, além de peças sobre o trabalho (como *Labor*, projeto teatral em três partes sobre a história, função e contradições do trabalho, e *Viajantes Solitários* sobre histórias de vida de motoristas), tem desenvolvido várias peças que questionam a memória e o esquecimento da história recente de Portugal, como a peça já referida *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* que se situa precisamente num terreno de disputa da memória sobre o passado. Este projeto parte da pesquisa de doutorado em Estudos da Performance de Joana Craveiro (responsável pela investigação, texto, direção e interpretação da peça), sobre a transmissão da memória da ditadura portuguesa, da resistência política e do processo revolucionário, trazendo para cena o seu material empírico – entrevistas, livros, panfletos, documentos variados – mas também experiências familiares com forte conotação emocional, assim desafiando as grandes narrativas destes períodos da história portuguesa, que em grande parte se têm construído sobre a ideia de protagonistas militares e políticos.

Quisemos saber onde ficavam as pessoas no meio destas memórias, e destas narrativas, e como é que a transmissão deste período crucial da história de Portugal se opera nos dias de hoje. Que omissões, revisões, rasuras estão a acontecer e como e por quem? Que versões da história nos são ensinadas e que outras podemos aprender? (...) Em Portugal, na ausência de uma Comissão da Verdade e Justiça, ou algo semelhante, são os ativistas e cientistas sociais, bem como os artistas, quem tem levado a cabo esse paciente trabalho de reconstituição, contra a usura do tempo e das ideologias vigentes que, cada qual à sua maneira e de acordo com a sua agenda, têm procurado – mais do que estabelecer pontos de vistas – reescrever a história. (Blog do Teatro do Vestido¹⁷⁶)

A peça debruça-se também sobre algumas das construções culturais, nacionais, sociais do Estado Novo e sobre o seu aparelho repressivo, aos quais contrapõe “pequenos atos de resistência” como a compra de livros proibidos. Durante a peça, apresentada numa sala da

¹⁷⁴ Entrevista desenvolvida por Beth Néspoli (2007) para O Estado de S. Paulo.

¹⁷⁵ Disponível em: <http://teatrodivestido.org/blog/?page_id=3026>. Acesso em: 30 jul. 2015.

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://teatrodivestido.org/blog/?p=5334>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

Rua de O Século, em Lisboa, os espetadores são convidados a sair em passeata envergando um cravo vermelho ou um cartaz na mão e gritando palavras de ordem “o povo unido jamais será vencido”, “25 de abril sempre, fascismo nunca mais”, reavivando a memória daqueles que viveram e dos que não viveram aquele período revolucionário. No final, após quase 5 horas de imersão, há uma troca de impressões da plateia com a atriz-encenadora, geralmente com testemunhos emocionados dos espetadores mais antigos que participaram de alguma forma na revolução e de muitos surpresos com essa nova versão da história de um Portugal pautado ainda por uma certa cultura da omissão e na sociedade em geral e no teatro.

Um outro exemplo é o trabalho da companhia Casa Conveniente, idealizado pela atriz e encenadora Monica Calle, que tem ocupado espaços relativamente marginalizados da cidade de Lisboa que servem de laboratório para a própria dramaturgia e são geradores de uma estética própria, quase como se tratasse dos falanstérios de Fourier nessa relação entre espaço físico e comunidade: primeiro um espaço cedido pelo Sindicato dos Estivadores, depois o antigo bar Lusitano, ambos no Cais do Sodré, região que era então marcada pela prostituição e “má fama”, hoje gentrificada pelo turismo e os novos empreendedorismos criativos; atualmente no bairro social da Zona J em Chelas¹⁷⁷, associado à imagem de marginalidade, gangues e violência que foi perpetuada num filme com o mesmo nome; para além das atividades desenvolvidas externamente em meio prisional. Na Zona J, a Casa Conveniente tem desenvolvido espetáculos teatrais e outras ações (como o festival Zona Não Viglada) com a proposta de transformar as relações entre centro e as margens da cidade, trazendo ao bairro públicos do centro e levando para o teatro enquanto atores ou espetadores os habitantes do bairro, afirmando-se também como um manifesto político de integração na margem.

No Brasil, o teatro de grupos como o Latão, Brava, Narradores, TUOV, entre muitos outros, faz uma poderosa junção entre estético, político e histórico.

À semelhança da Casa Conveniente, a II Trupe de Choque é um exemplo de coletivo cuja obra artística é profundamente marcada pela relação com os território por ela ocupados, nesse sentido profundamente *site-specific*. Fundada no ano 2000 por um grupo de alunos da ECA-USP, a II Trupe de Choque ocupou durante quatro anos uma usina de compostagem de lixo abandonada, no bairro de São Matheus, onde funcionava uma cooperativa de reciclagem. Posteriormente ocupou o Hospital Psiquiátrico Pinel, no bairro de Pirituba durante três anos.

¹⁷⁷ O bairro da Zona J e a região de Chelas, na freguesia de Marvila, estão ligados a processos formais e espontâneos de criação de moradia popular numa área isolada, ainda que relativamente central, da cidade de Lisboa, tanto por via de ocupações que ocorreram no pós-25 de Abril, como por via do realojamento de famílias residentes em barracas (favelas) e posteriormente da construção de habitação social pelo município. Durante várias décadas foi associado à imagem de gueto pela sua condição geográfica e social e pela criminalidade, tráfico de drogas e disputas de gangues que aí ocorriam. O estigma em torno do bairro levou inclusive a uma mudança recente na sua designação oficial para Bairro do Condado.

E atualmente, desde 2013, encontra-se em duas escolas estaduais no bairro do Grajaú, na periferia sul de São Paulo. A ocupação destas instituições disciplinares (hospício, escola) levou o grupo a desenvolver um estudo sobre a sociedade disciplinar (com referências a Foucault) em articulação com a sua pesquisa sobre a formação do povo brasileiro, resultando em projetos como “Planeta Favela 11/09/4012” (2014) que procura decifrar os enigmas da formação histórica da sociedade brasileira e antever o seu futuro no ano 4012, ou “Corpos acumulados” que se debruça sobre novas relações de trabalho contemporâneas procurando revelar o corpo humano como estratégia de acumulação do capital.

São também as relações de trabalho e as contradições do processo de acumulação de capital que a Brava Companhia expõe no seu teatro de militância vocacionado para as classes populares e trabalhadoras, tendo como pressuposto o materialismo dialético. Em Dezembro de 2014 tivemos oportunidade de assistir a peça *Este lado para cima: isto não é um espetáculo* na Praça do Patriarca, um espaço público emblemático do centro da cidade de São Paulo, por onde circulam milhares de trabalhadores e despossuídos, ou “desfiliados sociais” para retomar Robert Castel – trata-se da região da cidade que concentra maior percentagem de pessoas em situação de rua¹⁷⁸. Retratando um contexto que poderíamos designar de “despotismo hegemônico” estabelecido com base na “sociedade do espetáculo”, uma crise abate a ordem estabelecida e as classes dominantes propõem a criação de uma “Bolha – que do céu vigiará tudo e todos, para manter as coisas como sempre foram” com o consentimento dos trabalhadores. É visível a crítica social que atravessa toda a peça, estimulando o público a refletir sobre a opressão a que estão sujeitas as classes trabalhadoras, que não encontra uma saída pela conciliação com as classes dominantes, mas antes termina literalmente atizando fogo para a revolução dos trabalhadores.

Deve-se notar que entre 2007 e 2016 a Brava ocupou, juntamente com outros coletivos, o Sacolão das Artes, espaço localizado na periferia Sul da cidade de São Paulo, no bairro Parque Santo Antônio, região do Campo Limpo. Trata-se de um grande galpão anteriormente utilizado como um Sacolão hortifrúti, o qual foi ocupado pela comunidade em 2007 que decidiu destiná-lo para colmatar as carências de ofertas culturais e artísticas na região. Presenciando algumas atividades aí promovidas pelo coletivo, é notória a pauta da ausência de hierarquia e divisão horizontal de tarefas e tomada coletiva de decisões em todo o processo de criação e produção artística. Essa prática colaborativa perpassa não apenas as

¹⁷⁸ Segundo dados do *Censo da população em situação de rua da cidade de São Paulo* (FIPE/ Prefeitura de São Paulo, 2015), a subprefeitura da Sé concentra 52,7% das pessoas que pernoitam nas ruas da cidade.

relações no interior do grupo, mas também com o seu entorno, através de iniciativas como apresentação gratuita de peças junto das camadas populares; os Cursos Livres de teatro; a publicação do Caderno de Eros registrando o processo de pesquisa e criação do grupo; as *Bravas Conversas* com especialistas nos temas trabalhados pelo grupo, abertas ao público; o Brava Convida promovendo o encontro com outros grupos e coletivos; as relações estabelecidas com movimentos sociais e com os vários coletivos que partilham o Sacolão. Não é de desprezar o fato de estas várias iniciativas serem possibilitadas por recursos da Lei de Fomento ao Teatro que a companhia tem conquistado ao longo de várias edições.

Ainda sobre o trabalho, a *Ópera dos vivos* da Companhia do Latão faz um diagnóstico social, cultural e político do país e reflete especificamente sobre a mercantilização da cultura e do trabalho artístico (no teatro, cinema, música popular, televisão), seguindo a tradição dialética do teatro brechtiano e inspirada no célebre ensaio de Roberto Schwarz “Cultura e política”. Um longo trajeto de pesquisa, leituras, entrevistas e experimentos cênicos dá origem a este “espetáculo-estudo” em quatro atos sobre a produção cultural dos anos 1960 até hoje: no primeiro ato “Sociedade mortuária” uma peça de teatro sobre as ligas camponesas coloca o tema da cultura política dos camponeses e do trabalho teatral de quem a está tematizando; o segundo ato “Tempo morto” é um filme que conta a história de um banqueiro que se interessa por cinema de esquerda, se apaixona por uma atriz de teatro político e tem uma brecha anti-burguesa na sua vida; o terceiro ato “Privilégio dos mortos” é um show de música em homenagem a uma cantora de protesto que sai de coma no pós-68 e observa como a canção de protesto se tornou pop; finalmente, o quarto ato “Morrer de pé”, aproximadamente 40 anos depois, retrata um estúdio de televisão na atualidade que corporiza o fetiche da mercadoria e a proletarianização/ alienação dos artistas levados ao extremo e o impasse a que se chegou. Nas palavras de Daniel Puglia “A *Ópera* não é dogmática; ela precisa ser vista com olhos abertos para quem quer a mudança social (...) ela é um grande tratado contra o irracionalismo” (*Seminário Teatro e Sociedade*, São Paulo 2014).

Do ponto de vista do resgate e disputa da memória sobre o passado, contra a omissão histórica, podemos citar a peça *A cobra vai fumar, uma história da FEB* do TUOV, que se apresenta gratuitamente para as plateias populares das periferias de São Paulo. Recorrendo a elementos da cultura popular brasileira (o Saci, Carmen Miranda, samba, futebol), conta, de forma tragicômica, esse episódio obscuro da participação da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial.

Deve-se observar ainda a importância que o espaço da rua ou praça pública assume em grande parte destes casos, longe dos grandes palcos, mais próximo das camadas populares, enquanto espaço privilegiado de encontro, expressão, ludicidade, assembleia e insurgência:

A rua é o principal espaço de expressão, diálogo e confronto de discursos dissonantes. Sem edição, mediação ou curadoria, é a rua quem proporciona a insurgência das vozes ausentes da mídia hegemônica e da representação política. A cidade amanhece contando sempre novas histórias, outras versões da noite anterior, diferentes da que se viu na TV. Se não mais que isso, o que a poesia que se lê nas ruas nos mostra é que tem mais gente do que a gente pensa se esforçando para entender e tentando se expressar. A arte urbana é coletiva por natureza, é múltipla, imperfeita e indomesticável como a rua. Cada mínima intervenção altera e renova diariamente a composição da paisagem urbana. Há perguntas que só a rua faz, e respostas que só ali se encontram. (Coletivo Transverso; Brasília – DF, em resposta ao questionário)

Na sua intervenção no espaço público, muitos coletivos recorrem ainda a “experimentos de ruptura” que lembram as situações quasi-experimentais *a la* Garfinkel (1967), através da perturbação deliberada de rotinas e situações estabelecidas – *making trouble* – que permitem fazer emergir e testar os significados e convenções implícitos da ação prática cotidiana. Tive oportunidade de participar num destes experimentos com a II Trupe de Choque, em São Paulo, no qual várias questões sociais se manifestaram, como relata o excerto do caderno de campo abaixo:

Último sábado de Março, início de Outono, calor. Periferia sul de São Paulo, bairro do Grajaú. (...) Chegamos à Escola Estadual Carlos Ayres. Alunos estudavam no pátio, jovens jogavam futebol nas quadras, a escola estava viva e acordada naquele sábado de manhã. Somos recebidos com o rufar do tambor por alguns membros da II Trupe de Choque que nos convidam a participar ativamente na sua ação performativa. Seguindo para o exterior da escola, encontramos dispostos no chão vários exemplares do livro Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa, e somos convidados a pegar um livro e ler as instruções que se encontravam no seu interior. O primeiro ato consiste na leitura coletiva de um excerto do livro: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. (...) Viver nem não é muito perigoso?” Atravessamos a rua. No segundo ato, somos convidados a caminhar rumo ao terminal do Grajaú e no percurso ler um outro excerto a qualquer pessoa que se cruzasse nesse caminho: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.” O público estranha, muitos param e agradecem, outros seguem apressados. No terceiro ato, entramos no terminal, colocamos uma luva branca e somos convidados a sentar

no chão e ler, desta vez em silêncio, um outro trecho mais extenso. Aqui os pressupostos sociais começam a se revelar. Imediatamente surgem três seguranças dizendo que não podíamos estar ali, interrogando “Quem são vocês? Quem é o líder? Isto é uma manifestação?” Um dos membros da Trupe responde que não havia líder, estávamos apenas lendo. Com falta de argumento, a segurança diz que o problema é que não podíamos estar sentados no chão (...). (Cadernos de Campo - II Trupe de Choque, Grajaú (SP), 28 de Março de 2015)

Como nos mostra a etnometodologia, as pessoas ficam desorientadas quando as regras, aparentemente insignificantes, do dia-a-dia são questionadas ou violadas e os atos performáticos contribuem para essa revelação.

A partir do momento em que os coletivos dialogam ativamente com os processos de mudança em seu território (urbano, periférico, nas margens, etc.), fazem a junção entre estético, político e histórico, e/ou estão envolvidos em alguma forma de ativismo, eles podem ser concebidos como um sujeito político, que cria um processo de intervenções micropolíticas no espaço urbano e no contexto diverso das relações entre artistas, comunidades e a militância junto a movimentos sociais. O horizonte emancipatório coloca-se, como diz Olin Wright (2010), nas brechas dos processos de reprodução social que abrem espaços para a sua transformação a partir de dentro do próprio sistema.

O mapeamento de coletivos de artistas portugueses e brasileiros que apresentamos neste capítulo, a partir da aplicação de um questionário, mas também da análise do caderno de campo, entrevistas e fontes documentais secundárias, permitiu aprofundar empiricamente os três eixos em análise que se articulam de múltiplas formas entre si: condições do trabalho; formas de organização coletiva da produção; e dinâmicas de ação coletiva.

Sob o ponto de vista das condições de trabalho, desde logo se destaca a predominância, entre os inquiridos dos dois países, de profissionais com formação (acadêmica) na área das artes cênicas, indicando que a maioria dos profissionais tem formação específica na área artística em que exerce atividade. Por outro lado, observamos que, mesmo que centrados na produção teatral, os coletivos transitam entre diversas formas de expressão artística, diferentes funções (formação, ação social, além da criação artística propriamente dita) e mesmo entre mundos da arte (do mais alternativo ou progressista ao *mainstream* comercial), o que, estando associado a processos de mudança no âmbito e alcance

das próprias formas de expressão artística (hibridismo, democratização), se relaciona também com questões objetivas de sobrevivência como forma de viabilização financeira por via da multiplicação de esferas de atuação. É assim que verificamos um frequente deslizamento da produção dos coletivos para a economia criativa, o que para muitos se coloca de forma mais marcante do que um eventual horizonte de emancipação, sendo absorvidos pela lógica neoliberal do trabalho flexível e do empreendedorismo criativo. Comparativamente, fruto do contexto de crise e austeridade vivenciado em Portugal e das formas “pontuais” de financiamento, vimos como os coletivos portugueses estão mais motivados por questões relativas ao mercado de trabalho e à identidade artística sob um ponto de vista autoral, enquanto os coletivos brasileiros se afirmam mais motivados por questões políticas e pelo referido horizonte de emancipação social.

Por outro lado, notamos a preponderância da pluriatividade, com valores superiores a 70% em ambos os países, portanto, predominam efetivamente os “trabalhadores-artistas”, que se dedicam ao trabalho artístico enquanto classe trabalhadora. No mesmo sentido, destaca-se a prevalência de trabalho temporário (ou por projeto), o que tende a associar-se a formas acrescidas de precariedade. Em ambos os países, a preponderância do trabalho artístico por projeto e o trabalho autônomo, sem vínculo empregatício, representa, do ponto de vista da organização, uma redução de custos fixos e, do ponto de vista dos trabalhadores, uma situação de grande flexibilidade, intermitência e incerteza que se constitui como modo de regulação do trabalho artístico e configura um precariado artístico. É também esta intermitência que obriga os trabalhadores-artistas portugueses a circular entre diversos grupos, fazendo com que estes frequentemente se identifiquem menos com o grupo e mais com a sua trajetória individual, numa lógica de serem “os seus próprios capitalistas”. Um outro dado que ressaltou é que o trabalho a tempo integral é uma situação mais frequente entre os grupos portugueses, o que provavelmente se deve à existência de um conjunto de grupos mais consolidados que, sendo independentes, têm o seu financiamento público assegurado.

Prosseguimos a nossa análise do coletivismo artístico abordando especificamente as formas de organização coletiva, a partir de três dimensões principais: o tipo de liderança, a divisão de trabalho e os processos de tomada de decisões. No Brasil a maioria dos grupos afirma ter efetivamente uma liderança coletiva, enquanto em Portugal predomina a liderança partilhada por um número reduzido de pessoas, seguida da liderança carismática. Nos dois países prevalece a divisão de trabalho por funções, embora alguns coletivos considerem que não deve haver divisão de funções no sentido de tudo fazer coletivamente e alcançar uma

maior horizontalidade, o que, contudo, frequentemente esconde relações de poder implícitas e eventualmente uma desorganização no fazer dos grupos que assim se enfraquecem e muitas vezes se perdem em suas intenções. A organização coletiva em sentido estrito, cujas modalidades diferem de grupo para grupo, significa na prática respeitar a especificidade das funções de cada um, mas também o seu compartilhamento, alternância e estímulo mútuo, eventualmente atribuindo igual valor a todas as funções enquanto tentativa de supressão da divisão social do trabalho capitalista, como veremos no caso do coletivo Dolores que apresentamos no próximo capítulo. No que se refere à periodicidade das assembleias para a tomada coletiva de decisões, verificamos que estas são mais regulares no Brasil, o que também indica uma vivência mais intensa do coletivo e da autogestão.

Muitos coletivos, em sentido mais estrito, são efetivamente pautados por um ideal de igualitarismo democrático, indo ao encontro das concepções de Olin Wright (2010), mas a sua concretização é, inevitavelmente, atravessada por desafios: devido à necessidade de divisão técnica do trabalho, devido às tensões que se colocam num ambiente participativo e na convivência humana em geral, devido às desigualdades de acesso e uso da linguagem, devido aos dispositivos interiorizados de hierarquização social e mercantilização que atravessam as subjetividades, eventualmente pela necessidade de sobrevivência que conduz ao afastamento do horizonte inicial. Por outro lado, para podermos falar verdadeiramente em autogestão ela teria que se estender às relações sociais mais amplas. Nesse sentido, o horizonte emancipatório, a utopia real, radica num coletivismo que seja crítico de si mesmo e seja capaz, pela sua própria vivência prática, de ampliar e contagiar outros atores e outras relações sociais.

Contudo, o aumento do número de grupos que se autoidentificam como coletivos reflete também uma mutação nos padrões do trabalho artístico que se relaciona com a mudança tecnológica nos meios disponíveis para a criação, produção, distribuição e circulação dos produtos artísticos e com a lógica do trabalho em rede, flexível, empreendedor numa óptica neoliberal, e também com uma lógica utilitarista de muitos coletivos que visam responder a necessidades racionais e de sobrevivência, em que o coletivismo constitui mais uma “saída de emergência” do que um horizonte emancipatório, sem verdadeiramente questionar as relações hegemônicas nem propor novas relações de produção. À semelhança da análise de Boltanski e Chiapello (2009) sobre a crítica social e estética, também os coletivos e trabalhadores do campo artístico, nas suas lutas e resistências, correm o risco alimentar o sistema ao qual se opõem.

Por sua vez, o aspeto organizacional interno é indissociável de mediações externas através das quais os coletivos financiam o seu trabalho, portanto “via heteronomia”. No Brasil, a principal fonte de financiamento são os programas públicos, mas que contudo se confrontam com uma relação complexa com as políticas sociais, que colocam os coletivos de artistas a gerenciar o social. No caso português, onde o orçamento público para a cultura público tem vindo a diminuir e onde o mecenato é mínimo, a principal forma de financiamento provem de recursos mercantis através da venda e prestação de serviços (bilheteiras, venda de produções, formações, etc.). Encontramos, contudo, uma grande heterogeneidade de situações, coexistindo grupos com apoio estatal consolidado, grupos independentes que se sustentam combinando diferentes fontes de recursos (públicos e de mercado) e grupos independentes em que a sustentabilidade financeira está permanentemente em risco.

Às inquietações quanto à descontinuidade dos financiamentos somam-se as dificuldades para conseguir manter um espaço de trabalho, quesito considerado fundamental para os grupos, sob o ponto de vista da continuidade e aprofundamento do seu trabalho. Nos dois países prevalecem espaços cedidos ou arrendados, o que reforça a condição de produtores sem meios de produção. Vimos também que o recurso, e mesmo a ocupação, de espaços não convencionais pode constituir uma contingência (por falta de alternativa), mas em muitos casos é o resultado de uma opção estética no quadro do processo de criação artística dos grupos, ou mesmo de uma opção política enquanto forma de resistência ao sistema hegemônico.

No global, os dados coletados a respeito das condições materiais da produção artística permitem observar fortes interfaces dos coletivos com o Estado, o mercado, o terceiro setor e a sociedade em geral, combinando recursos mercantis, com base no princípio de mercado (a venda de um espetáculo ao SESC por exemplo), recursos não-mercantis oriundos de subsídios públicos e recursos não-monetários baseados numa economia da dádiva (partilha de salas, empréstimo de materiais e equipamentos, participação em eventos organizados por grupos parceiros, promoção e divulgação mútua). O peso destes três tipos de recursos é muito variável entre os coletivos dos dois países, o que evidencia uma grande heterogeneidade de relações com o Estado, o mercado e o terceiro setor, que muitas vezes resulta na subordinação aos discursos e práticas desses agentes e na competição dos coletivos entre si, conformando-se a um papel de reprodução social.

Finalmente, abordamos o coletivismo na perspectiva da ação coletiva. Sob o ponto de vista das formas institucionais de ação coletiva dos trabalhadores, vimos que os

trabalhadores-artistas portugueses são menos filiados a organizações profissionais do que os brasileiros. Sob o ponto de vista da articulação dos coletivos com movimentos sociais, redes e todo o tipo de agrupamentos mais ou menos formalizados (iniciativas, associações, plataformas), vimos também que os trabalhadores-artistas portugueses tendem a ser menos politizados, enquanto que os trabalhadores-artistas brasileiros se destacam por uma maior articulação e protagonismo político, com elevada participação em redes de colaboração artística e em movimentos sociais. As plataformas de ação coletiva no Brasil e em Portugal referem-se à luta pela conquista ou contra a perda de direitos sociolaborais e políticas públicas para a cultura, mas também a pautas que dizem respeito à articulação coletiva entre trabalhadores precários e a uma luta social mais ampla em aliança com outros agrupamentos e iniciativas com agendas comuns, não focados apenas nas reivindicações trabalhistas mas nas diferentes facetas da subalternidade (classe, gênero, raça e outros posicionamentos sociais) e sua interseccionalidade (ver CARROL, 2010). Perante o enfraquecimento do sindicalismo fordista, a mobilização do precariado artístico e articulação entre trabalhadores precários como um todo, no Brasil e em Portugal, permite-nos reforçar a tese apresentada por vários autores (GILL E PRATT, 2008; BRAGA, 2012; SOEIRO, 2015, entre outros) de que o precariado constitui um elemento decisivo na reinvenção contemporânea da emancipação social.

No sentido de esclarecer e aprofundar os processos através dos quais estas várias dimensões se articulam e se confrontam entre si, assumindo diferentes configurações, apresentamos na terceira parte deste trabalho dois estudos de caso: o coletivo brasileiro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e o coletivo português Visões Úteis.

TERCEIRA PARTE.
TRAJETÓRIAS DE DOIS COLETIVOS DE
TRABALHADORES-ARTISTAS

Nota introdutória

Após apresentarmos o diagnóstico e crítica do atual sistema capitalista (capítulo I) e do trabalho artístico nesse contexto (capítulo II), esboçarmos uma abordagem para uma teoria da transformação social considerando a vocação emancipatória da arte (capítulo III) e examinarmos as configurações do coletivismo no Brasil e em Portugal, sob um ponto de vista histórico (capítulo IV) e empírico (capítulo V), esta última parte pretende articular os diferentes níveis de análise considerando as trajetórias de dois coletivos de produção artística (teatral), a partir do trabalho de campo realizado com base em entrevistas, observação participante e análise de documentos e da filmografia disponível.

Foi a partir da aproximação ao terreno e da maior ou menor aceitação dos coletivos à nossa interferência que selecionámos os dois estudos de caso, exemplares desse coletivismo mais progressista que pretendíamos dar conta: o coletivo brasileiro *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, cuja trajetória pode ser definida da política (ou da militância) para a arte; e o coletivo português *Visões Úteis*, que segue o sentido inverso da arte para a política.

Apresentamos as suas trajetórias diferenciadas em termos de relações de trabalho, organização e ação coletiva, mas também as contradições nestes processos. Estamos perante diferentes arranjos e campos de forças na articulação dos coletivos com Estado, mercado e a sociedade em geral, os quais e contribuem para iluminar, de forma singular, as realidades brasileira e portuguesa.

CAPÍTULO VI. DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES: “QUANDO O TRABALHADOR FAZ ARTE PÕE O MUNDO ÀS AVESSAS”

A subversão do mundo começa àquela hora em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono pacífico daqueles cujo ofício não obriga, em absoluto, a pensar; por exemplo, naquela noite de Outubro de 1839, às oito horas exatas, haverá uma reunião em casa do alfaiate Martin Rose para fundar um jornal de operários... (RANCIÈRE, 2012, A noite dos proletários)

Sujeita e sujeito periférico, você está P.U.T.O.? Nós também! Habitamos a periferia das cidades, lugares da lei sem lei, gente excedente. Operamos na periferia do sistema, a periferia do trabalho, a periferia do conhecimento, a periferia do gozo, a periferia das políticas públicas, a periferia das artes, a periferia da economia planetária, a periferia do sistema solar! (...) Estamos submetidos à Prostituição Universal do Trabalho Organizado. Nosso discurso é Poesia Urgente Tocando o Osso. (Espetáculo P.U.T.O., Coletivo Dolores, 2015)

Este capítulo tem por base o trabalho empírico que realizamos junto do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, análise de documentos do próprio coletivo (boletim mensal, relatórios, site, blog, vídeos) e trabalhos anteriores realizados sobre o mesmo (com destaque para CURADO, 2012; ARAÚJO, 2013; D’ANDREA, 2013).

Oriundo e atuante na zona Leste de São Paulo, o coletivo Dolores surge no ano 2000, resultado da vontade de um grupo de quatro amigos, estudantes de jornalismo e teatro, que viviam na periferia paulistana (Freguesia do Ó, Vila Maria, Belém, Cidade Patriarca) e sentiam as dificuldades de quem está na margem do centro de produção (artística) e não é detentor dos meios de produção. Nesse sentido e de acordo com um dos fundadores, o Dolores “já surge com uma característica de contra-hegemonia” na medida em que se opõe ao centro:

... ousar fazer arte, teatro, na periferia, numa região afastada do centro. Mas não vem pela negação pura simples: “nós queremos ser diferentes do centro”. Não! Vem pela incapacidade de entrar no circuito do centro, vem pela exclusão mesmo. A recusa não é teórica, a recusa é física, material. Para dar o salto de entender a recusa física, material, para dar o salto da práxis, para você começar a entender o que está acontecendo, aí que vem o Dolores. (D2, em entrevista)

A partir da sua exclusão geográfica, material e simbólica nasce este coletivo de trabalhadores-artistas e o nome Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes:

... os amigos brincaram com a troca de palavras e usos de neologismos e decidiram que o grupo teria o nome de Dolores. Com o primeiro nome veio o sobrenome: Boca Aberta. Luciano Carvalho e Érika Vianna escreviam para um jornal universitário, ainda na graduação: o jornal Boca Aberta. Érika Vianna acreditou que por uma questão de numerologia o nome do grupo deveria ser ainda maior, então, sem uma razão definida, sugeriu o termo Mecntrônica. Por fim, acrescentaram a palavra Artes, já que a pesquisa não seria apenas em teatro, mas também em música e literatura. O Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes foi, então, batizado, antes mesmo de dar o seu primeiro grito. (CURADO, 2012, p. 22)

“Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes, nome e sobre nome, somos nós”, assim se apresenta o coletivo. “Nós numerosos, críticos, politizando-se. Nós trabalhadores da vida social e fazedores de arte na vida poética que nos constitui como ser social”. Na verdade, é a Dolores: “o Coletivo Dolores é uma Mulher, que faz teatro com os filhos no peito, amamentando, que esbraveja, acalenta, cria, briga, ama e pulsa”. “Nos reconhecemos como trabalhadoras organizadas. Nos organizamos no sentido de superar a sociedade de classes”. Estamos assim perante um coletivo de trabalhadores que se expressa por meio da arte. O processo de politização gradual do grupo será vinculado à luta da classe trabalhadora, sob uma perspectiva marxista, no sentido de fazer um teatro que exprimisse uma nova forma de produção e que fosse uma ferramenta não apenas estética mas marcadamente política e ativista.

6.1. Um lugar contra-hegemônico: a opção pela Zona Leste e o processo de ocupação e resistência no espaço

Consciente da sua exclusão e da sua condição periférica, o coletivo decide atuar a partir da periferia paulistana, simultaneamente por opção política e por exclusão:

O grupo surge com quatro pessoas escolhendo estar na periferia por posicionamento político e por impossibilidade de ir e estar no centro, ou seja, os tentáculos da hegemonia nos fisgaram, nos sugaram. A gente queria ir para o centro, a gente queria ir para o centro de poder, mas pela própria dinâmica do capital, pela própria dinâmica da exclusão, não cabia esse excedente, esse excedente de sonhos... (D2, em entrevista)

Na luta por um espaço próprio, que, como vimos, sempre surge como uma questão urgente para permitir o desenvolvimento dos grupos teatrais, o coletivo Dolores utilizou primeiro uma sala de aula da Escola Municipal José Bonifácio, no Jardim Triana, Zona Leste de São Paulo, onde tinham estudado dois dos seus integrantes e que tinha a vantagem de se localizar na proximidade da estação de metrô Cidade Patriarca.

Com uma elevada concentração demográfica, a periferia Leste de São Paulo teve como um dos principais vetores de crescimento a ação pública no campo da habitação social, “produzindo enormes extensões de tecido urbano predominantemente monofuncional, verdadeira cidade-dormitório”, frequentemente desenvolvida através de um “projeto urbano autoritário e fragmentário, inserido na lógica de rebaixamento dos custos de produção das unidades”, constituindo uma expressão manifesta da segregação sócio-espacial que caracteriza a expansão e o crescimento da metrópole paulistana na segunda metade do século XX. “As inflexões das políticas públicas, ora contrapondo-se à participação popular, ora incorporando a prática e a força de trabalho dos mutirantes no programa, fez destes limites da cidade um vasto emaranhado composto por camadas formadas por distintos processos de suburbanização à margem da formalidade, frequentemente desenvolvido em complementaridade às políticas públicas e seus limites” (INGLEZ DE SOUZA, 2014, p. 32-34). Inserida nesse contexto, a Cidade Patriarca tem, contudo, uma origem diferenciada, construída de forma mais planejada por agentes imobiliários, composta por pequenos sobrados, ruas e praças amplas e arborizadas.

No começo do século XX, esse bairro foi desenhado para servir de moradia para a elite paulistana. Disso decorrem as ruas amplas, arborizadas e cheias de curvas, assim como as dos bairros do Pacaembu e Morumbi. No entanto, e diferente dos planos dos empreendedores imobiliários que queriam edificar um bairro nobre em plena zona leste, as elites não compraram terrenos no local. Estes aos poucos foram sendo comprados e ocupados por trabalhadores, muitos deles migrantes da região nordeste do país. Se levada em consideração a conceituação de José de Sousa Martins (2001), a Cidade Patriarca estaria mais para subúrbio do que para periferia. (D’ANDREA, 2013, p. 216)

Foi na sala de aula de uma escola pública do Jardim Triana que o coletivo Dolores começou a se estruturar, primeiro enquanto grupo de estudos, pesquisando e discutindo sobre teatro, arte, educação, ensaiando e oferecendo como contrapartida aulas de teatro para a comunidade. Aí estrearam o seu primeiro espetáculo *Bonecos Chineses*¹⁷⁹ (2001).

Os contatos que começaram a estabelecer com músicos, poetas e artistas da região acabou desembocando no Sarau do Dolores que passou a realizar-se na casa de integrantes do coletivo localizada no mesmo bairro. O sarau do Dolores pela linguagem poética, pela possibilidade de diálogo entre diferentes formas de expressão artística (música, poesia, teatro), seria fundamental para a formação do grupo e serviu de inspiração para o segundo espetáculo a *Casa de Dolores*¹⁸⁰ (2003), desenvolvido a partir das criações e vivências nos saraus: “a poesia para além da palavra, que não é o poema; a gente produz poesia, encenando, na vida. Isso foi ficando cada vez mais verdadeiro para nós” (D2, em entrevista).

Neste processo, o coletivo foi gradualmente acolhendo novos integrantes, sendo permeável às especificidades do entorno onde havia bastantes músicos e poetas, e poucos atores.

No final de 2002, o coletivo tomou a decisão de ocupar um antigo Centro Desportivo Municipal (CDM), uma área pública abandonada, onde permanece até hoje. A área pertencente à prefeitura de São Paulo, localizada em Cidade Patriarca, integrava um galpão, um amplo terreno baldio e duas quadras, sendo utilizada para fins ilícitos (como desmanche de carros, consumo de narcóticos e até casos de violência sexual), tendo adquirido o estigma de lugar perigoso que inibia a comunidade de utilizar esta área pública. Atentos a esta situação de abandono, o Dolores decide ocupar o CDM, que seria gradualmente recuperado e transformado em sede do Dolores e de outros grupos, tornando-se um centro cultural com gestão comunitária – rebatizado como *Clube da Comunidade (CDC) Vento Leste* – o qual era utilizado para ensaios, apresentações, reuniões, formações e atividades culturais diversas. Em 2015, além do Dolores, o CDC acolhia o Grupo Teatral Parlendas, o Narcóticos Anônimos, grupo de dança, grupo de capoeira e o La Pacata (um antigo ônibus estacionado no terreno do CDC e adaptado como casa, bar e palco de shows).

A ocupação de um espaço público representa a apropriação de um repertório dos movimentos sociais da classe trabalhadora que lutam por moradia ou por terra. Por sua vez, a

¹⁷⁹ A peça *Bonecos Chineses*, de Caio Fernando Abreu, é montada na sala de aula. “Carteiras escolares compõem cenários, como uma casa, uma árvore. A proximidade e o nivelamento espacial entre público e elenco cria uma relação mais intensa na vivência artística”. No final havia um debate com o público.

¹⁸⁰ A *Casa de Dolores* tem uma estrutura fragmentada, composta por poemas, pequenas histórias e canções, incorporando músicos e poetas ao elenco e sendo desenvolvida numa relação de grande proximidade com o público.

sua conquista é frágil, numa permanente disputa de política comunitária, com recorrentes assédios por parte de poderes políticos e econômicos. Por exemplo, em 2013, a subprefeitura da Penha, mobilizou-se para construir uma creche no local, tendo como reação um abaixo-assinado pela manutenção e ampliação das atividades do CDC Vento Leste: *“Não somos contrários à construção de creches, mas não às custas de um espaço organizado e autogerido de cultura e esportes da cidade. Estamos juntos na luta pela procura de novos espaços que atendam às demandas da comunidade, sem sobrepor, entretanto, uma necessidade a outra. A arte não é menos importante”*. Hoje o CDC conseguiu se regularizar perante a prefeitura, mas esta é uma conquista nunca dada como definitiva e que exige a sua constante reafirmação.

A partir de sua precariedade, mas também da sua consciência política e visão de mundo, o coletivo construiu no morro do terreno do CDC um teatro de árvores em semicírculo, plantado coletivamente, colocando aí uma arquibancada, que seria a base de um dos conceitos desenvolvidos pelo coletivo – a *arena arbórea* – através do qual refletem sobre a sua interferência no espaço, atenta à relação entre arte e natureza e às possibilidades de atuação *“fora dos eixos centrais e materiais propostos pela sociedade capitalista”* (site do Dolores). O espaço aberto por si só já pretende subverter o conceito tradicional de teatros fechados, mas além disso foi expandido pelo plantio de arenas arbóreas pela cidade, respeitando o seu tempo próprio, enquanto possibilidade de constituição orgânica de um circuito teatral e cultural alternativo, na periferia, longe do grande capital¹⁸¹.

Da necessidade de ocupar e resistir no espaço do CDC, o Dolores iniciou também a construção de um parque de esculturas ao ar livre, convocando as artes plásticas como forma de marcar presença no espaço e ser reconhecido como relevante, no que forjou como *teatro perene*, em contraposição com a essência efêmera do ato teatral: *“Demarcar o espaço com arte significa um constante recado de presença poética no terreno que sofre toda sorte de assédios por parte de interesses econômicos e políticos”* (Dolores, 2015, p. 9). Este tipo de intervenção, que perpassa a generalidade da atuação do Dolores, radica na opção por se instalar na contradição e trabalhar a reprodução a partir do seu interior, na medida em que *“é mais fácil despejar uma favela do que derrubar uma escultura, o que é uma loucura, e isso também faz parte da contradição e da astúcia de uma organização estético-política: ‘se funciona assim, então vou surfar nessa onda’...”* (D2, em entrevista).

¹⁸¹ Em 2007, o coletivo Dolores, no âmbito do seu primeiro projeto apoiado pela Lei de Fomento ao Teatro, decidiu plantar arenas arbóreas em quatro comunidades da cidade de São Paulo: o assentamento Irmã Alberta do MST, em Perus; o grupo de teatro ALMA, na Cohab José Bonifácio; o Instituto Pombas Urbanas, em Cidade Tiradentes; e a favela Real Parque, no Morumbi (CURADO, 2012).

O projeto desenvolveu-se a partir do convite feito a grupos parceiros para se apresentarem no CDC e a partir das obras cênicas dos grupos construir obras plásticas (esculturas), inauguradas junto com a respetiva apresentação mas que permanecem, se eternizam, deixando a sua marca no local de forma física e simbólica¹⁸². Também aqui se expressa o fazer singular do grupo que tem toda uma construção prévia, todo um processo de pesquisa e criação de novas soluções para trabalhar com materiais arrojados como o aço, para conseguir materializar a sua obra, a sua poética e a sua radicalidade.

O trabalho ganha mais ossatura, ele ganha mais força, mais musculatura de significado e portanto ele ganha mais singularidade. Então é outra maneira de construir história e é outra maneira de produzir estética, para além do conteúdo. Eu estou falando de relações sociais para a produção da vida, relações sociais para a produção de arte. Muitos grupos de esquerda podem ser radicais no discurso, mas a sua prática é conservadora! (D2, em entrevista)

As várias etapas de recuperação, limpeza, arrumação, plantações e intervenção no CDC foram feitas com a colaboração de amigos e parceiros do coletivo, através de mutirão – conceito que vem das práticas da periferia e está no cerne da organização e identidade do coletivo, como veremos de seguida.

6.2. Organização interna: Teatro Mutirão

Na busca por um trabalho não alienado e por relações sociais mais igualitárias, o coletivo Dolores procura romper com a tradicional relação patrão-empregado e com a divisão social, intelectual e sexual do trabalho. Esse ideal traduz-se na prática cotidiana do grupo pela tentativa de se organizar coletivamente e de forma horizontal e não hierarquizada, no que se refere não apenas às relações entre os seus integrantes, mas também às relações com a comunidade e os seus diferentes parceiros.

¹⁸² A primeira fase deste processo ocorreu no I Festival de Teatro Mutirão do Dolores, em 2012, realizado através da ocupação de uma praça pública próxima ao metrô Artur Alvim durante um período de 15 dias no qual os integrantes do Dolores aí moraram em barracas e recebiam espetáculos teatrais, shows musicais, projeção de vídeos, oficinas, etc. e construíram uma escultura em homenagem aos trabalhadores: um elefante vermelho de cinco metros de altura, segurando uma foice e um martelo e com o pé levantado sobre três ratos (o banqueiro, o policial e a igreja), ilustrando simultaneamente o poder e o temor da classe trabalhadora. Numa segunda fase, as esculturas foram construídas no âmbito do II Festival de Teatro Mutirão, em 2013, a partir da obra de seis grupos parceiros: Instituto Pombas Urbanas, Brava Companhia, Grupo Clariô de Teatro, Cia. do Tijolo, Trupe Olho da Rua e o Núcleo Pavanelli. Uma terceira fase foi promovida no âmbito do III Festival de Teatro Mutirão, em 2015, que trouxe ao CDC vários saraus das periferias de São Paulo e resultou na inauguração de seis Totens-poema gravados em chapas de aço.

Contando atualmente com 20 integrantes, trata-se de um grupo bastante extenso se comparado com a maioria dos coletivos teatrais brasileiros (a situação mais frequente são grupos com apenas cinco integrantes, cf. tabela 5.19).

É um grupo muito grande e se pretende isso, não se pretende que seja um grupo que fecha... que uma preocupação no teatro é isso: “não pode ter muita gente, se tiver muita gente já era”. E a gente foi vendo que não, falta gente no Dolores... A gente precisa de mais gente porque a quantidade de coisas que a gente faz, desde militância em movimentos sociais (...). Tem muitas coisas para além do teatro e dentro desse teatro, a especificidade é que a gente faz tudo, cada um pode fazer qualquer função... (D1, em entrevista)

Cada projeto tem uma organização específica que o coletivo procura ir aprimorando com base nos princípios da autogestão, em que é feita uma divisão das funções necessárias, artísticas e não artísticas, e estas são distribuídas democraticamente entre os integrantes do coletivo (de acordo com as habilidades, conhecimentos e vontades de cada um), geralmente organizados em equipes autônomas de trabalho, ou alternadas entre todos no caso das funções que ninguém quer fazer. A preocupação que norteia a prática da autogestão é não alienar o trabalho, o que implica não explorar o trabalho dos outros, portanto “*lavando o seu próprio banheiro*” e “*cuidando do seu próprio espaço*” (D1, em entrevista).

De acordo com um ex-integrante do Dolores que em sua dissertação analisa a trajetória do coletivo, inicialmente a postura de recusa de qualquer hierarquia resultou na recusa da função de direção artística, fazendo com que “a criação coletiva dentro do processo colaborativo fosse confundida com direção coletiva”, eventualmente emergindo uma direção implícita e contradições dentro da própria proposta do coletivo (CURADO, 2012, p. 108). No entanto, três anos depois, no momento em que realizamos o trabalho de campo junto do coletivo e colocamos essa questão, a direção artística já era assumida como uma função entre outras, com igual valor: “*A direção para a gente é uma função, então você se ocupa dessa função e sai dela, é mais uma função do que um lugar...*” (D1, em entrevista).

Em 2015, o coletivo estava organizado tendo por base os seguintes grupos de trabalho: *Gestão do espaço do CDC* (diálogo com os outros grupos utilizadores do espaço, participação nas reuniões, pagamento das contas de água e luz, proposta de intervenções no espaço); *Comunicação* (manutenção da página, blog e redes sociais do grupo, divulgação, assessoria de imprensa, redação dos boletins mensais, resposta de e-mails); *Finanças* (prestação de contas, rateio dos financiamentos que chegam por intermédio da Cooperativa Paulista de Teatro); *Ciranda* (grupo de trabalho novo que organiza a forma de cuidar das crianças, filhos

dos integrantes, como veremos); *Produção do projeto* (organização das atividades; compras); *Oficinas* (de iniciação teatral e teatro mutirão); *Publicação do livro* de comemoração dos 15 anos de Dolores. Apesar do estabelecimento desta divisão, ela não é estanque e os integrantes preocupam-se e colaboram frequentemente com as funções uns dos outros, notadamente na preparação do boletim em que a cada mês um integrante assume a responsabilidade de redação do texto: uma crônica, um poema, uma música, um devaneio, o que a sua sensibilidade ditar.

A todas as funções é atribuído igual valor econômico e importância política, o que faz parte da vocação ética e política do grupo, para além da estética:

... querer mesmo não só levar para a estética a ideia que a gente acredita em outro mundo, mas fazer esse outro mundo! E é uma luta também porque a gente tem muitas tarefas, então a gente cuida das crianças, limpa, faz a produção de tudo, a gente faz a nossa alimentação, então toda uma vida e às vezes também diminui o tempo que a gente tem para ensaiar... (D1, em entrevista)

Mas significa também levar para o palco e para as relações com o entorno essa visão e essa prática que está presente no cotidiano do coletivo, essa busca por um trabalho não alienado através da organização coletiva e horizontal, que influi também na pesquisa e no fazer artísticos:

A gente tem que levar isso para a cena também, então levar o que gente chama dessa pesquisa no “Teatro Mutirão”: que é como a gente constrói um espetáculo em cima do trabalho coletivo? Então como é que a gente está trazendo isso para mostrar cada vez mais essa nossa tentativa. Porque às vezes você vê uma peça linda, nossa! politicamente isso dialoga muito comigo mas aí quando você vai ver o processo de construção também você encontra um monte de autoritarismo, de microfascismo. A gente não quer isso, mesmo que no resultado final às vezes não chegue como a gente gostaria, a gente acredita que é assim... (D1, em entrevista)

Evidentemente, não é sem contradições que a tentativa de colocar em prática a autogestão se efetua e, frequentemente, surgem questionamentos e conflitos no interior do grupo, notadamente quando integram novos membros menos afinados com a visão e proposta do coletivo, como relata um integrante a propósito do processo de construção da ópera *A Saga do menino Diamante*¹⁸³:

¹⁸³ Sinopse: Nosso espetáculo tem a pretenciosa vontade de narrar a saga da aventura humana. Para contar esta história, utilizamos três prismas diferentes e simultaneamente unos, a saber: 1) o desenvolvimento do ser humano como ser social em sua saga histórica; 2) a

Acho que as principais dificuldades do processo foram as relações entre as pessoas. Em todo o grupo acho que acontece isso, né? As relações ficam muito próximas e muito distantes, conforme as coisas vão andando e a pressão vai aumentando. A gente estava em constante pressão, a gente tinha contado com um grupo de circo que também usava o espaço do CDM, o grupo do Leandro¹⁵, eles saíram e por isso tivemos que buscar outras pessoas, entraram pessoas novas. Geralmente quem entra no Dolores chega por afinidade, e daí é mais gostoso, porque o cara já conhece, sabe da luta, sabe que o grupo é difícil pra caralho, vai participando das reuniões e vai entrando, isso é legal, mas do jeito que a gente fez foi uma cagada. Nós precisávamos de três atrizes e atores, então chamamos. (...) elas entraram do nada. Foi um amigo que chamou, “ah estamos precisando de atriz, vamos chamar elas!”, chamamos. Isso entortou um pouco porque a galera já vinha seguindo um estudo e quando chegou esse pessoal novo, eles não conheciam nada. Nesse ritmo de produção, na pressão, foi foda, porque tivemos de voltar aos debates que nós já havíamos superado. A gente debate de tudo, machismo, reprodução do capital, reprodução do tempo, relação humana, limpeza do espaço, como se dirige, o que é uma peça sem diretor, isso a gente discute sempre. Discutimos sobre ser grupo de teatro ou não, para que serve esse teatro, essa peça. A gente tem vários questionamentos e quando chega uma galera nova é difícil explicar isso, até porque se trata de algo que a gente ainda tá tentando entender. (...) nesse processo eu acho que a gente perdeu um pouco o senso de amizade, a gente tinha uma amizade muito forte, essas dez pessoas eram aquela coisa “porra, onde é que dói aí? Vamos tomar uma breja, o que tá acontecendo? Por que você não está vindo?”. Porra, quando tinha alguém faltando, a gente fazia um jantar, chamava o cara. Na Saga já não dava mais para fazer isso, e todo mundo começou a se achar estranho, alguns com o ego a mais, outros com o ego a menos, fulano queria aparecer mais, porra, não é isso! Teve vários conflitos, um monte de gente querendo sair do Dolores, às vezes por besteira, coisa que você olhava e dizia “calma, vamos conversar”, mas não dava para conversar, porque era muita gente, pouco tempo e muita coisa pra produzir. (...) Hoje a gente fala “meu, como é que conseguimos superar essa porra?!”. Tivemos de superar os problemas de relação humana para a gente conseguir se olhar de novo. Isso ainda pesa, até hoje há resquícios, tanto é que no último Wagninho¹⁸⁴, eu falei “meu, acho que hoje tem uma galera que tá no Dolores como se isso aqui fosse só um trampo”, ao passo que tem outra galera que ainda tá pensando no lance da amizade, naquela coisa que é gostosa de fazer. (D4, em entrevista¹⁸⁵)

Este relato ilustra a dificuldade em manter as pessoas engajadas, nessa utopia de tomarem os objetivos comuns como objetivos pessoais, o que é possível entre o núcleo duro

construção da cidade como fruto e estímulo da ação do ser social; 3) a formação da consciência do indivíduo como apreensão particular do ser social. Junto disso cabe a reflexão sobre a construção do herói e as grupalizações humanas que criam a figura do líder (...).

¹⁸⁴ Wagninho é o nome dado ao “retiro artístico” dos integrantes do Dolores, geralmente realizado fora de São Paulo.

¹⁸⁵ Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

do Dolores devido à forte convicção ideológica e às afinidades construídas ao longo de uma temporalidade dilatada, que produzem efetivamente uma vivência coesa, uma unidade de propósitos e um campo comum de atuação. Para aqueles que colaboram de forma mais pontual, “a dedicação a processos que na maioria das vezes não têm compensações pontuais (não só financeiras, mas estéticas) e se anunciam antes como projetos de vida, mais que projetos ‘profissionais’” nem sempre é sustentável. “Isso é o contrassenso, contraste absoluto em relação ao sistema de circulação e trocas dinâmicas ora instituído” (ABREU, 2011, p. 143).

Se, do ponto de vista estético, é difícil encaixar o teatro do Dolores em rótulos preconcebidos, onde estão presentes referências como o teatro épico de Brecht e as experiências brasileiras dos CPCs e do TUOV, é pelo conceito de *teatro mutirão* desenvolvido pelo próprio coletivo que este se identifica:

A gente se identifica com o movimento de teatro político de São Paulo; mas gente também é teatro de rua porque a gente também faz coisas na rua; a gente também é teatro épico, mas também não é só épico; a gente também trabalha com elementos de performance mas pensando na questão política. O que a gente fala que é o nosso teatro, mas mais pela questão da pesquisa, é o teatro mutirão, que é evidenciar sempre o trabalho. (D1, em entrevista)

O conceito de teatro mutirão remete então para um processo de produção coletiva e para uma vivência a partir da periferia em que as pessoas se organizam para um objetivo comum (seja cuidar de uma praça, arrumar um telhado, plantar uma horta, etc.) e é a partir deste processo que se materializa a poética do coletivo:

A arte sai da concepção sobre-humana e desce ao terreno baldio, onde mistura com a terra, o mato e o lixo. Descobre-se então o abandono, o esquecimento e desvenda-se mistérios do fetichismo (mercantilização do homem, da natureza). A arte ganha novos sentidos (significados) assim como o terreno baldio. (Blog do Dolores, 23 mai. 2007)

Por exemplo, no caso do último projeto do coletivo, *A trilogia das necessidades*, a totalidade dos integrantes foi dividida em torno de três núcleos de pesquisa e criação autônomos entre si, resultando em três espetáculos distintos: “a gente olha e diz ‘é tudo Dolores’ porque a gente se reconhece em todos, mas a forma de fazer, as estratégias usadas, isso foi totalmente diferente” (D1, em entrevista).

Na reflexão de outro integrante, aquilo que o Dolores faz vai além de usar o teatro como ferramenta, no sentido verdadeiramente de um “teatro de classe”:

Cada vez mais, quando eu vejo o teatro hegemônico, o teatro de ingresso, eu fico pensando: acho que a gente faz um bagulho que não é bem teatro, a gente faz um outro negócio, que é densamente poético, densamente artístico, densamente povoado, mas talvez seja sim um teatro de classe e por isso ele tem outra natureza, ele tem outros fundamentos, ele tem outras complexidades e ele se apresenta fisicamente, esteticamente, de maneira singular. (...) Poderíamos falar que a gente só faz ativismo e política e usa o teatro como ferramenta, que também é, eu não estou negando... Muitos fariam “você são panfletários”, que também é bom, o panfleto é mais uma forma para se utilizar nas múltiplas que podemos utilizar. Mas eu acho que está além, porque está numa poética que perpassa relações outras. É uma outra relação social na produção do que está sendo feito, por isso que ultrapassa em muito. (D2, em entrevista)

É nesse sentido que também recorrem ao humor como estratégia de distanciamento e crítica, numa perspectiva brechtiana, como acontece na peça *A Saga do menino Diamante*:

Falando um pouco mais do humor, eu acho que no espetáculo ele tem a função de desmistificar a questão da crítica, da reflexão, de colocar humanidade, uma coisa mais simples, apesar de não ser fácil fazer humor, aliás é muito difícil. Eu acho que o humor te deixa mais perto do público e o público mais perto de você, do que quando você cria um texto super “cabeção”, um texto super reflexivo. Eu acho que quando você consegue no humor sintetizar uma crítica, tem que fazer parte do espetáculo. (D3, em entrevista)¹⁸⁶

É também nesse sentido que procuram expurgar os seus espetáculos de personagens individuais, típicas do drama burguês, em favor de construções coletivas, “seres sociais”.

Esse conflito que permanentemente se coloca entre o individual e o coletivo também está presente no interior do Dolores, levantando discussões e por vezes a saída de elementos do grupo. Foi o que aconteceu após uma vivência em que participaram de um ritual xamanico, que foi muito intenso e revelador para alguns integrantes, a tal ponto de assimilarem eles próprios o discurso espiritualista e terapêutico dos xamãs, passando a justificar os problemas sociais e individuais por falta de espiritualidade do indivíduo e não pela estrutura de relações sociais e relações produção como defendiam os restantes elementos (CURADO, 2012). Essa experiência marcante na trajetória do Dolores, por ter originado uma cisão no grupo, inspirou a peça *Sombras dançam neste incêndio: peça curta em dois atos*¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

¹⁸⁷ Sinopse: Durante uma tentativa de ocupação do Palácio dos Bandeirantes por um movimento de trabalhadores sem-teto, uma das líderes, Isabel, conhece Antônio, um “bem nascido” estudante de arquitetura. Os dois têm uma aproximação afetiva e política, e Antônio passa a integrar o movimento, na condição de “burguês interessado”, com capacidade técnica de auxiliar os mutirões de construção de moradia. O relacionamento do casal se aprofunda durante a atuação conjunta no “movimento”. E Antônio atraído por Isabel, tanto por seus atributos

(...) era coisa meio pejorativa, do tipo “Eu sou evoluído, o outro é menos evoluído...” (...) Dai veio esse texto [Sombras], que é como um dedo na ferida, falando deste processo das religiões, usando uma religião mais moderninha, mais cool... mas as religiões de certa forma nos afastam, elas segregam e nos colocam em outro patamar, elas também nos afastam de uma luta por igualdade, na medida em que a pessoa, porque está em busca do “seu ser evoluído”, se considera melhor do que um cara que está ralando, mas que não acredita no plano espiritual, que tem outras convicções e está lutando por direitos iguais (...). Então começa a haver um racha, que as religiões pregam um pouco e nos obrigam a acreditar. Além disso, a religião é hierárquica também, há uma hierarquia de poder, de saberes, eu acho que tudo isso se reflete na peça. (...) a peça é isso, quase autobiográfica. (D3, em entrevista)¹⁸⁸

Assim, encontramos também no Dolores uma reflexão crítica sobre a religião, no sentido em que esta contribui para a despolitização dos trabalhadores (como observam com a entrada das igrejas evangélicas e neopentecostais nos assentamentos do MST). Do mesmo modo, encontramos uma crítica ao Estado e aos sindicatos, num sentido bastante gramsciano, isto é, enquanto instrumentos de dominação cultural e conformismo social face à hegemonia do capital.

No que se refere ao processo de tomada de decisões, é em assembleia que se decidem os principais rumos do coletivo. Algumas questões são aprofundadas e discutidas previamente nos grupos de trabalho que depois retornam ao coletivo procurando circular as informações e decidir coletivamente, sem patrão, chefe, presidente ou diretor. *“Todo os esforço que a gente faz é de tirar a hierarquia da gente, porque a gente carrega, não é? Se a gente não pensa muito já está sendo autoritário” (D1, em entrevista).* Para o Dolores, ser um coletivo significa esse esforço de retirar qualquer vestígio de hierarquia, tornando o mais horizontal possível, coletivizando todo o processo, simultaneamente assumindo os problemas individuais como coletivos e assumindo os objetivos coletivos como individuais.. *“Por exemplo, se alguém está doente, ou se tem necessidade de cuidar da criança, ou se tem um curso e vai estudar à noite, a gente encara isso na solidariedade pensando como é que a gente se organiza sabendo que também é a gente, em vários lugares” (D1, em entrevista).*

Quando há condições de pagar salários, sobretudo em decorrência dos projetos aprovados no programa de Fomento ao Teatro, a todas as funções correspondem iguais salários. A cada função corresponde um determinado número de cotas ou *módulos-trabalho*

físicos quanto por sua garra e força na luta social, tenta atraí-la com seu lado “elevado”, sua espiritualidade e sua intenção de formar uma família.

¹⁸⁸ Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

(por exemplo, à função da comunicação correspondem três cotas), sendo o único fator de diferenciação salarial a acumulação de mais ou menos cotas.

Ponderamos também que a imediata relação trabalho/dinheiro causa uma distorção no esforço militante, além de conduzir a uma espécie de meritocracia. Todo este debate é bastante delicado e contraditório e sempre buscamos amenizar as discrepâncias criadas pelo mundo do dinheiro. Por serem trabalhadores artistas e desempenharem múltiplas funções dentro e fora do Dolores, alguns membros do grupo trabalham em outros lugares e recebem por isso, dedicam sua força de trabalho a outros setores sociais, dedicam tempo em outros trabalhos e realmente não podem dar mais ao coletivo além do mínimo estipulado. Estes membros recebem o mesmo dinheiro que os que se dedicam integralmente ao grupo. Para tentar minimizar esta discrepância sem abrir mão da paridade salarial, projetamos outra forma de trabalho-pagamento. Todo trabalho continua igual no que se refere ao valor em dinheiro, porém ele (o trabalho) será dividido em módulos-funções e os membros do grupo se revezarão nas funções conforme a possibilidade e necessidade. Criamos cinco módulos-trabalho que correspondem a funções determinadas e consequentemente a determinado número de horas. Cada módulo será correspondente a R\$600,00, portanto, um membro do coletivo pode receber de R\$600,00 a R\$3.000,00 conforme sua participação nos processos de trabalho do grupo. Importante ressaltar que as funções são rotativas, num momento a paga para um membro do coletivo pode ser de R\$1.200,00, em outro de R\$2.400,00 e até de R\$600,00, conforme a disponibilidade da pessoa no decorrer do projeto. (DOLORES, 2015, p. 33)

No último projeto apresentado no âmbito do programa de Fomento ao Teatro (2015), os módulos vigentes eram: Formação, deliberação e militância - 18 unidades de 600 reais; Participação em núcleos de pesquisa - 18 unidades de 600 reais; Coordenação de oficinas, grupos de trabalho e seminários - 10 unidades de 600 reais; Coordenação e produção do projeto “Trilogia da Necessidade” - 10 unidades de 600 reais; Coordenação, produção e gestão administrativa do CDC Vento Leste - 10 unidades de 600 reais. Existindo recursos, este mecanismo assegura um piso “salarial” de 600 reais e um teto de 3.000 reais aos cerca de 20 integrantes do coletivo, considerando que o teto seria o valor razoável para a manutenção da vida, mas o seu pagamento a todos os membros do grupo geraria um gasto mensal dificilmente sustentável. No geral, os integrantes acumulam em torno de quatro cotas (módulos-trabalho), sendo que alguns não conseguem essa dedicação e retiram um salário menor.

Devemos observar ainda que, no seu modo de produção coletiva, o Dolores abre os seus procedimentos e propostas ao público através de uma *mostra de processos* para reflexão

conjunta. “Acreditamos que este tipo de procedimento tem caráter pedagógico e político, fazendo da prática teatral um espaço dialético e dialógico onde, do encontro, todos saem transformados” (DOLORES, 2015, p. 14).

6.3. A autodefinição enquanto trabalhadores-artistas

Movidos por uma vontade de fazer arte, a trajetória do Dolores começa a partir da sua situação de exclusão, passa pela sua consciência enquanto classe trabalhadora e radica no seu fazer teatral.

Primeiro a gente queria ser artista, mas depois veio a constatação “espera aí, a gente está pondo o carro na frente dos bois”. A gente ascende de uma condição de classe, como trabalhadores, eu mesmo fui bancário oito anos, vendi cachorro quente, vendi queijo na feira, office-boy, a gente faz de tudo... (D2, em entrevista)

Assim, a pesquisa do coletivo sobre o materialismo dialético conduziu a uma reflexão não apenas em torno da classe trabalhadora, mas também especificamente do artista enquanto trabalhador:

O Dolores configura-se como um grupo de trabalhadores que exerce, entre todos os percalços, o direito de expressar o mundo que lhe atravessa através da arte. Como trabalhadores, nos movimentamos enquanto classe e assumimos as consequências que esta posição política nos coloca. A afirmação de trabalhadores que fazem arte tem total influência e consequência nas elaborações estéticas, tanto no tempo e na técnica do fazer quanto na leitura simbólica do mundo. Percebemos em nossa caminhada que este processo influi nas lutas e nas possibilidades de uma proposição social diferente desta em que contribuimos com a manutenção, abrindo brechas ou fissuras que inauguram porvires cotidianos junto com a reprodução. Esta contradição posta e assumida dá a chance de saltos de qualidade na construção do caminho da revolução social proposta pela classe trabalhadora. Somos companheiros de movimentos sociais, construímos e assumimos juntos a luta nas suas diversas dimensões. (Blog Dolores, Apresentação)

A partir desta reflexão, o coletivo chega ao conceito de trabalhador-artista, que dá título a esta tese, unindo fazer artístico com sua condição de classe trabalhadora, fazendo “uma arte de e para os trabalhadores”, em contraposição a uma arte burguesa, num horizonte de transformação e emancipação social:

... trabalhadores-artistas, pois antes somos trabalhadores, inclusive da arte. Todo o grupo, para sobreviver e suportar a materialidade, trabalha, vende sua força de trabalho, produz mercadoria ou lucro para os lugares e empresas nos quais estão envolvidos. O trabalho tem de ser, antes de tudo, útil, para ser considerado gasto de força humana, trabalho humano, no sentido abstrato. Além disso, ainda fazemos arte e luta política, militamos contra a expropriação da vida pelo trabalho alienado e pelo acúmulo de riquezas, que ficam nas mãos de uma minoria dominante. (...) Trabalhadores-artistas que pensam a arte dentro de um processo de emancipação. A aspiração que nos move é uma sociedade em que a figura do artista não seja necessária, uma sociedade de uma única classe em que todos trabalhem e que todos possam ser criadores. (CURADO, 2012, p. 69-70)

Assim, não basta simplesmente se proclamar trabalhador-artista, já que esse pode se tornar um jargão facilmente apropriado por uma arte burguesa que se quer mostrar “engajada” mas não abdica da sua aura de privilégios. Para o Dolores, a autodefinição de trabalhador-artista determina o envolvimento efetivo e incessante na luta da classe trabalhadora.

A partir da condição de trabalhadores-artistas, a atuação do coletivo Dolores desdobra-se em múltiplas frentes: no trabalho artístico com diferentes linhas de ação (teatro perene; teatro mutirão; arena arbórea; festival de teatro mutirão; bloco Unidos da Madrugada); no trabalho fora do Dolores nas outras atividades que cada trabalhador-artista exerce; na militância junto de diferentes movimentos de trabalhadores; enquanto pais e mães de família – perspectivados pelo coletivo não como múltiplas funções de um ser fragmentado, mas como múltiplas dimensões de um ser uno.

Embora se dediquem intensamente ao coletivo, a maioria dos integrantes não trabalha exclusivamente dentro do grupo, mas exercem outra atividade profissional, uma vez que não conseguem sobreviver só do apoio do Programa de Fomento ao Teatro, que além do mais não é garantido, depende de terem os seus projetos aprovados. Assim, a precariedade destes trabalhadores-artistas é pautada sobretudo pela pluriatividade e pelas vivências de exclusão que assolam o cotidiano do trabalhador da periferia de São Paulo (como a debilidade do transporte público e os longos tempos na deslocação casa-trabalho; o difícil acesso a saúde e educação dignos; a violência; a falta de equipamentos culturais e de lazer), mas que é vivida por estes trabalhadores-artistas de forma consciente e resistente, sempre tentando combater as malhas da alienação.

Os 20 integrantes, numa faixa etária entre os 20 e os 60 anos, com diferentes histórias de vida, são na sua maioria professores de diferentes áreas (história, artes, filosofia), ou trabalhadores da área da comunicação, design gráfico, psicologia, vídeo e fotografia, e apenas

quatro têm formação principal na área do teatro (tabela 6.1). Deste modo, o teatro é uma atividade que, embora subjetivamente seja central na vida destes trabalhadores-artistas, na maior parte dos casos é secundária do ponto de vista ocupacional (no mesmo sentido evidenciado nos trabalhos de SEGNINI, 2007).

Tabela 6.1 – Integrantes do Dolores, na fundação e na atualidade, e áreas de formação

Integrante	Na fundação (2000)	Na atualidade (2016)	Área de Formação Principal
<i>a</i>	*		Teatro
<i>b</i>	*		Teatro
<i>c</i>	*	*	Jornalismo
<i>d</i>	*	*	Jornalismo
<i>e</i>		*	Educação
<i>f</i>		*	Educação Física
<i>g</i>		*	História
<i>h</i>		*	Música
<i>i</i>		*	Sociologia
<i>j</i>		*	Artes Visuais
<i>k</i>		*	Teatro
<i>l</i>		*	Música
<i>m</i>		*	Estética
<i>n</i>		*	Filosofia
<i>o</i>		*	Psicologia
<i>p</i>		*	Artes Plásticas
<i>q</i>		*	Jornalismo
<i>r</i>		*	Teatro
<i>s</i>		*	Moda
<i>t</i>		*	Teatro
<i>u</i>		*	Teatro
<i>v</i>		*	História

Para a maioria, a formação em teatro foi construída a posteriori junto com o próprio coletivo, o que é feito na própria ação *colocando as mãos na massa*, se alternando entre diferentes funções, e tem sido aprofundado pelas possibilidades abertas pela Lei do Fomento que permite ao grupo investir na sua formação convocando especialistas de diferentes áreas.

Em 15 anos de história, celebrados em 2015, e devido à forma aberta como o coletivo se estrutura, várias pessoas passaram pelo Dolores. São pessoas que se aproximam do coletivo não apenas pelos seus espetáculos, mas sobretudo pelas suas “ações”, atraídas pelo “projeto político e estético do grupo como um todo” (ARAÚJO, 2013). Como os recursos do coletivo são escassos e os apoios financeiros flutuantes, o compromisso destes trabalhadores-artistas é variável, na medida em que têm que conciliar com outros trabalhos e outros constrangimentos como a vida familiar e as deslocções até à sede que nunca são fáceis numa cidade como São

Paulo, sobretudo para quem vive nas margens da região metropolitana.

Outra questão com que se debatem enquanto trabalhadores-artistas é a condição de ser mãe (ou pai) artista, como se pode ler logo na apresentação do coletivo, que se afirma como mulher “*que faz teatro com os filhos no peito*”. Num espaço relativamente curto de tempo, nasceram cinco bebês, filhos dos integrantes do coletivo, totalizando quase 10 crianças nascidas num período de quatro anos, o que promoveu no interior do grupo uma reflexão e a procura de uma solução para essa tensão entre ser mãe/ pai e trabalhador-artista-militante, entre querer continuar a produzir artisticamente e não ter outra alternativa senão levar os filhos para o trabalho no Dolores.

... isso se insere no bojo da discussão do “trabalhador-artista”: a ideia dessa pessoa que não tem dupla função, que é um, permeado em suas duas dimensões, e que, afora as imensas dificuldades, permite e busca a intromissão no artista do mundo do trabalho e do trabalho pelo olho do artista. Que situação mais inevitável e objetivamente posta do que a de ter filhos, e do tempo deles imperarem independente da nossa vontade. Eles simplesmente estão. E isso nos chama, mesmo nos momentos de criação, sempre para a “vida” que em algumas concepções teatrais deve ser deixada do lado de fora da sala de ensaio, junto com o chapéu ou os calçados. Eles não nos deixam afundar na dimensão do artista, desta aura de genialidade e criação quase divina. Ai talvez consigamos transformar essa dificuldade, essa contingência em potência. Mesmo assumindo que isso ainda tem seus vaís-e-vens. Avança e retrocede no nosso trabalho (...). Essa permeabilidade (e desculpe a insistência nesta palavra) da vida, da militância no nosso trabalho, no processo criativo desse coletivo. Isso nos provoca muitos atrasos, desorganizações, rupturas no trabalho, ensaios diminuídos, mas estando tão inevitavelmente intrincado e presente na vida, nos possibilita uma criação muito potente. Não se trata de reflexão teórica sobre “O Trabalhador”, já está na carne, nas horas do dia, e vaza na criação, aparece menos estanque, menos conceitual, e quiçá mais profundo e crítico. (Blog Dolores, 19 ago. 2014)

A partir desta reflexão e da experiência do coletivo junto do MST e da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF)¹⁸⁹, nasceu o projeto *Cirandas* que visa cuidar das crianças, não como simples passatempo, mas com uma visão e um projeto próprio, discutindo pedagogia, organizando as atividades e brincadeiras, decidindo sobre que livros disponibilizar para as crianças, etc.:

¹⁸⁹ A ENFF, situada no município de Guararema, no estado de São Paulo, é uma escola vocacionada para a formação de militantes de movimentos e organizações comprometidas com a superação das injustiças sociais e a solidariedade entre povos. Foi construída entre os anos de 2000 e 2005 através do trabalho voluntário de trabalhadores sem terra e simpatizantes e conta com trabalho de professores voluntários. Oferece formações, seminários, conferências e mesmo cursos superiores em parceria com universidades públicas, sindicatos e movimentos sociais, em áreas como: Agroecologia, Arte e Cultura, América Latina, Economia, Educação, Direitos Humanos, Movimentos Sociais, Questão Agrária. Ver: <<http://amigosennff.org.br>>. Acesso em: 7 dez. 2015.

A ciranda infantil que busca uma pedagogia que coincida com os anseios do movimento, da busca pelo socialismo; a discussão sobre a educação que precisamos para a luta que devemos travar, para o mundo que iremos construir; e a ciranda como possibilidade de pais e mães estudarem e participarem das ações, entre tantas outras reflexões que vale a pena conhecer. Nos reconhecemos na mesma busca de trazer e familiarizar as crianças para a luta, e de cuidar e acolhê-las nas suas necessidades. (DOLORES, 2014b)

O projeto Cirandas veio acrescentar às já múltiplas funções do coletivo o cuidar das crianças: *“Se gente está fazendo assembleia, tem uma escala das pessoas que vão estar cuidando das crianças enquanto a gente está na assembleia, e a mesma coisa para todas as funções...”* (D1, em entrevista).

O caso do Dolores contraria a visão Moulrier-Boutang (2004) que referimos atrás, segundo a qual a indiferença face à condição social do artista é constitutiva do que se desenvolve na “existência artística como experiência”. Pelo contrário, no Dolores é da consciência face à sua condição social de trabalhadores-artistas que radica a sua poética.

6.4. Relações com os financiadores na crítica à arte como mercadoria

A sustentabilidade do coletivo Dolores radica na ativação de uma multiplicidade de recursos não mercantis (ocupação e partilha do espaço, participação voluntária de certos membros através de doação sob a forma material ou humana, empréstimo de materiais e equipamentos, promoção e divulgação mútua entre coletivos parceiros), mas também se articula fortemente com o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. O grupo não constitui pessoa jurídica mas é cooperado na Cooperativa Paulista de Teatro que é a sua intermediária perante o Programa de Fomento e também na generalidade das relações com financiadores ou outras entidades como o SESC.

O Dolores nasceu antes da aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, começando a concorrer ao Programa a partir do segundo ano de vigência da Lei, em 2003. Porém, foi só após várias tentativas sem sucesso que o coletivo conseguiu o seu primeiro apoio em 2007 e, desde então, vem sendo recorrentemente fomentado (tabela 6.2).

Tabela 6.2 – Dolores Boca Aberta: Projetos contemplados no Programa Municipal de Fomento ao Teatro

Edição	Projeto
10ª edição (2007)	“Teatro mutirão - Pólen, pólis e política”
13ª edição (2008)	“A saga do menino Diamante - Uma ópera periférica”
16ª edição (2010)	“Estéticas de combate veículos de assalto e teatro perene”
19ª edição (2011)	“Teatro perene: uma resistência pública”
22ª edição (2013)	“Trama do Morro Vermelho”
26ª edição (2015)	“Dolores 15 anos - Trilogia da Necessidade”

Fonte: Programa Municipal de Fomento ao Teatro

Além de permitir remunerar os seus integrantes, o Fomento possibilita o investimento na formação do grupo, nas mais diversas áreas, desde as mais especificamente teatrais até à formação política, e permite atender a necessidades complementares, como por exemplo a compra de instrumentos musicais:

Por conta dessa Lei do Fomento a gente consegue investir na gente. Então a gente consegue fazer aulas de canto, fazer aulas de percussão, trazer os professores. A gente abre também para a comunidade mas a gente também cresce com isso. A gente fez esse projeto de percussão e hoje está começando a estudar instrumentos harmônicos, eu estou estudando acordeon... Tem esse processo também de conseguir comprar os instrumentos que são muito caros e aí conseguir estudar. E a ideia é levar isso para a peça também. (D1, em entrevista)

Apesar da resiliência do coletivo perante a falta de meios financeiros, como fica evidente nos primeiros sete anos de vida do Dolores em que não auferiu de nenhum edital, o fomento contribuiu muito para o aprofundamento do seu trabalho, para um processo de pesquisa e criação não submetido ao mercado e para a maior visibilidade e reconhecimento do coletivo. Logo no segundo projeto fomentado, o Dolores conseguiu erguer a sua ópera periférica, *A saga do menino Diamante*, composta por mais de 30 componentes, e que ficou em cartaz no CDC durante quatro temporadas entre os anos 2009 e 2012, com um público médio de cerca de 300 pessoas por apresentação. A ópera do Dolores foi galardoada com o prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro na categoria melhor espetáculo realizado em espaços não convencionais e ainda com o Prêmio Shell de Teatro na categoria especial, o que é revelador de uma potência que foi efetivamente *fomentada*.

A saga do menino Diamante, ao contrário do que o título parecia supor, narra a saga não de um indivíduo mas do ser social, a aventura humana, com base em três pontos de vista distintos mas interligados: primeiro, o desenvolvimento do ser humano como ser social,

“construtor de história, da cidade, do capital”; segundo, as estruturas da construção da cidade enquanto “sistema hierárquico onde a perseverança, a resignação, a força de vontade, a competência individual, a competitividade, a rejeição do erro dentre tantas outras ideias são postas como características naturais e quando não como ideais de busca individual”; terceiro, em contraponto às experiências de vidas alienadas, “a formação da consciência do indivíduo como apreensão particular do ser social”. É assim que no segundo ato o público se divide em dois grupos que expressam as contradições da sociedade: de um lado, “o refugo humano vítima do despejo de uma favela”; do outro, “o seletivo grupo de possíveis compradores de apartamentos de luxo em região nobre da cidade”. Perante o ciclo de reprodução social, a possibilidade do seu rompimento surge precisamente nas brechas ou imperfeições do sistema e na tentativa de grupos humanos de analisar a realidade social e projetar caminhos para a transformação da realidade:

A festa, ou terceiro ato, traz a possibilidade de quebra de alguns padrões e em posse de parcial liberdade, pois, mesmo aí a determinação social opera, experimentamos a bruma de um porvir, o projeto de sociedade descolado das cercas da ideologia dominante. A mesma festa é apresentada como o mergulho coletivo nas entranhas da sociedade do espetáculo. (Dolores, “A saga do menino diamante”)

Uma ópera periférica que abordava de forma crítica as contradições da sociedade capitalista é premiada pela empresa Shell, um agente desse capitalismo global, dentro de uma lógica competitiva e meritocrática de distinção da “boa arte”. Não foi sem contradição e resistência que o Dolores aceitou receber o prêmio Shell, conforme manifestado na nota pública de posicionamento do coletivo:

... não deixa de ser tristemente irônico que uma das premiações mais conceituadas no meio artístico seja patrocinada por uma empresa que participa ativamente da lógica de produção de ditaduras perenes, guerras e golpes de Estado. Assim sendo, publicamente nos irmanamos a todas as lutas de emancipação de povos que possuem a riqueza do petróleo, mas que não podem usufruir deste recurso devido à ingerência de potências militares em seu território e à presença de empresas petrolíferas nacionais e transnacionais que usurpam essa riqueza. Aproveitamos para declarar publicamente que aceitamos o prêmio. Em nosso entendimento, esta é uma forma de restituição de uma ínfima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora. Recebemos o que é nosso (enquanto classe, no sentido marxista) e debateremos um fim público para esta verba. (Blog Dolores, 16 mar. 2011)

Aceitar o prêmio de 8.000 reais foi assumido pelo Dolores como forma de restituição de uma milionésima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora, que seria utilizado em prol da mesma. Para o coletivo essa atitude não representava qualquer conciliação perante esse agente, como fez questão de marcar através de uma performance insurgente na cerimônia de premiação na qual um integrante leu um “discurso” enquanto sua companheira jorrava “petróleo” sobre o mesmo: *“Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas. Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras. Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar...”*.

Analisando de forma aprofundada os procedimentos cênicos observados na encenação da *Saga do menino Diamante*, Alexandre Araújo corrobora:

... o Dolores avança na radicalização de procedimentos no escopo do teatro épico e político, desde sua organização interna e processo criativo - em relação à busca de horizontalidade na concepção e condução do processo, até a forma final de seus espetáculos que, como no caso da *Saga*, propõem com ousadia novas relações com o público e com o espaço de encenação, entre outras características. (...) o Dolores, em certa medida, se vale do referencial brechtiano, mas sua práxis transborda para além dele, subverte-o e nos permite refletir acerca de novos procedimentos de criação artística e experiência social. (ARAÚJO, 2013, p. 106)

Retomando a discussão sobre o Programa de Fomento, uma outra questão ressaltada são os prazos impostos que frequentemente entram em tensão com o processo lento de criação do coletivo e com a sua proposta de romper com os ritmos impostos pelo mercado.

Entretanto, o trabalho mais recente do grupo, *Narrativas na cozinha*, conseguiu financiamento através do programa do Estado de São Paulo ProAC, no edital de economia criativa, eixo gastronomia.

Apesar de recorrer aos financiamentos públicos disponíveis, o coletivo desenvolve uma perspectiva crítica face aos mesmos, tendo como horizonte uma sociedade igualitária que não precise mais de políticas de fomento:

O fomento nos dá certo privilégio, mas não podemos fazer desse privilégio a reserva integral de uma pesquisa que não sai de um laboratório protegido. É preciso estabelecer relações com as lutas e movimentos reais. (...) Nós temos uma perspectiva revolucionária de transformação radical da sociedade e sabemos que o fomento é um paliativo que pode acabar; se ele funcionar como um instrumento de crítica ao sistema, ele tende a desaparecer. Mas não sei se isso vai acontecer porque em certo sentido ele tem sido inofensivo. Alguns grupos têm

pensado em saídas. Se hoje perguntássemos “qual é a saída?”, respondo que não sabemos. Nem pra nós, nem para os movimentos sociais. Estamos vivendo esse momento de total hegemonia do capital e em termos organizativos o Dolores ainda não tem clara uma saída. Do ponto de vista das políticas públicas, ainda defendemos uma ampliação, mas numa linha distinta à do Fora do Eixo, que está completamente atrelado ao fortalecimento das regras de mercado. O Fora do Eixo é uma força evangelizadora do capital, devia se chamar fora do Exu! Porém, em grande medida, a situação é tão crítica que, momentaneamente, estamos no mesmo lugar do Fora do Eixo: mamando no Estado, ganhando um dinheirinho para falar malzinho da democracia! (D2, em entrevista¹⁹⁰)

O Dolores em geral não recorre a financiamentos privados, mas em 2013 foi convidado para desenvolver um projeto para o Itaú Cultural¹⁹¹, que aceitou com base no estabelecimento das suas próprias condições: quanto iriam receber, com quem iriam trabalhar, como seria o processo. Desenvolveu-se assim o projeto *O lugar do outro?* em colaboração com a Capulanas Cia. de Arte Negra, Cia Antropofágica e Grupo Clariô de Teatro. “*A gente fez o que a gente queria. Claro que eles não vão chamar a gente nunca mais! Porque o que a gente queria não era o que eles queriam. A gente criticava mesmo explicitamente os bancos...*” (D1, em entrevista). O resultado foi uma peça-festa que ocorreu no próprio CDC, a partir da qual foi gravado um vídeo projetado durante um experimento cênico no Itaú Cultural, que no final questionava “*O que é um vidro quebrado comparado à fundação de um banco, qualquer coisa assim. Ai meio que dava o recadinho a gente até está aqui, mas não é isso que a gente acredita*” (D1, em entrevista).

Apesar da sua oposição à prática de arte como mercadoria, destinada a ser comprada e consumida no mercado dos bens culturais, para conseguir sobreviver o coletivo aceita vender espetáculos para entidades como o SESC.

O grupo não acredita que virou mercadoria quando vende uma apresentação; pelo contrário, consideramos isso como um ato estratégico: a produção teatral do grupo fica mais conhecida, pois a divulgação de uma instituição como essa é gigantesca; a verba que entra para o grupo pode forrar o caixa e garantir a condução dos integrantes ou alimentação nos encontros, caso o grupo não conte com alguma política pública; pode ser usada para assegurar um mínimo de infraestrutura como pagar as contas de água, luz e telefone. (CURADO, 2012, p. 72).

¹⁹⁰ Entrevista desenvolvida por Rodrigo Antonio (2012).

¹⁹¹ Instituto ligado ao Banco Itaú vocacionado para a promoção das artes e cultura no Brasil.

Deste modo, as tensões entre dependência financeira, autonomia artística e a radicalidade política assumida pelo Dolores são complexas. Como avalia um dos trabalhadores-artistas, sem um subsídio do Estado grupos como o Dolores estariam condenados a desaparecer:

Nós estamos numa sociedade capitalista onde o que impera é a relação social convertida em relação de mercadoria, portanto para a gente ser viável nós temos que nos converter em mercadorias, ou ser produtor de mercadorias para vendê-las no mercado. Então o que é poderia ser mercadoria para quem faz teatro? Peças de teatro, você vai e vende as peças de teatro. Como é que se sustenta um coletivo de 20, às vezes 30 pessoas, produzindo algo que possa custear suas vidas? É um custo muito alto, sei lá, 2.000 reais para cada pessoa, para jogar o custo de vida bem lá para baixo, com precariedade... Se a gente for jogar 3.000, para não ser tão precário, aí já pode pagar um aluguel, mas morando com outro, dividindo... 3.000 contos para 20 pessoas dá 60.000 por mês, para um ano dá... 720.000. Como é que banca a autonomia econômica disso? Então este tipo de organização está fadada a não existir. Claro, tem o caráter militante que nos torna bastante resistentes, a gente consegue operar algum tempo sem nenhum recurso, mas não que não padeça toda uma ação, ela sofre fraturas, decadências e tal. (D2, em entrevista)

Apesar da dependência financeira, o coletivo avalia que tem conseguido manter a sua autonomia artística e política, procurando sempre ser coerente em relação às suas escolhas.

A autonomia está atrelada a financiamento, a convicção política, a formas de luta e de organização forjadas numa classe social e não em outra, então tem técnicas, métodos, de se estar junto para poder sobreviver. E dependemos sim de uma pressão política, popular, organizativa, para que a gente continue tendo financiamentos. (...) Sozinho o fazer teatral não se sustenta. (D2, em entrevista)

Assim, a manutenção econômica do coletivo, é um dos principais desafios e contradições com que o Dolores sempre se confronta. No entanto, como são trabalhadores que não vivem exclusivamente do seu trabalho artístico, isso permite-lhes uma certa resistência aos processos de conformação face aos sistemas de difusão e comercialização analisados por Becker (2010a).

No vídeo *Pólen, Pólis e Política* (2007), que apresenta de forma sintética o trabalho do grupo, uma provocação de Iná Camargo Costa indaga: “Quem sabe está na hora de vocês se colocarem o horizonte de criarem uma sociedade que não precise de artistas mesmo e, portanto, colocarem o horizonte de se superarem como artistas, isto é, uma categoria em

separado que a sociedade tem de bancar”. Este é o horizonte que este coletivo de trabalhadores-artistas se coloca: uma sociedade igualitária, sem divisões sociais, que não precise de artistas nem de políticas de fomento, porque todos trabalham e podem ser criadores.

6.5. Relações com a comunidade e movimentos sociais: ampliando a autogestão

Do que foi referido até aqui, torna-se evidente que uma das particularidades do Dolores enquanto coletivo teatral é que os seus integrantes estão unidos, antes de mais, em torno de um projeto político, da militância, que é o critério agregador do coletivo, mais do que a vontade de ser artista ou fazer teatro. É a partir dessa consciência política, de orientação marxista, que se desenvolvem as várias frentes de atuação do Dolores.

A maioria das pessoas já tinham uma militância, já tinha alguma formação política. Claro, tem gente que se chegou pela questão do trabalho artístico, mas a maioria é por uma questão mesmo da militância. É aí que faz sentido também, porque às vezes a gente acaba segurando uma carga mais pesada de ficar 6 horas com as crianças ou se sobrecarrega com outras coisas, mas porque a gente sabe que tem outro camarada que está fazendo uma ação importante. Então eu estou segurando a onda mas eu sei que está espalhado, que a gente está agindo em muitos lugares. Então acho que tem essa questão política que une mesmo, que dá o elo. (D1, em entrevista)

A politização foi crescendo em paralelo com o desenvolvimento do coletivo, associado à consciência da sua condição periférica e de classe trabalhadora e à aproximação a entidades de pendor marxista, como o MST e a formação política na ENFF.

Para além da apropriação dos meios de produção e circulação do seu teatro, da sua forma de organização coletiva e autogestionária e do teor das suas peças, a disputa contra-hegemônica do Dolores pauta-se pelas relações com a comunidade e os movimentos sociais.

Para o coletivo o diálogo com o seu entorno, o público e a comunidade, é fundamental e tem como eixo basilar a construção de uma consciência crítica, quer por meio das suas ações teatrais e culturais (através de saraus, do bloco Unidos da Madrugada que promove o seu *Carnaval Contra-Hegemônico* na região, encontros, sessões de cinema, manifestações populares), quer pela articulação com outros grupos e movimentos sociais e sua mobilização conjunta. Trata-se assim de um teatro com fortes características de *agitprop*, na sua ambição de estimular o público à reflexão e crítica sobre as contradições da realidade social,

contribuindo para a desnaturalização do mundo e para o projeto de emancipação da classe trabalhadora.

As relações com a comunidade do entorno sofreram durante muitos anos pelo estigma associado ao período em que espaço do CDC Vento Leste ocupado pelo Dolores esteve abandonado, que fazia com que as pessoas tivessem medo de aí se deslocar, mas atualmente o espaço já começa a ser ressignificado enquanto centro cultural. O CDC foi habitado por diversos grupos e pela comunidade, procurando-se expandir para esses outros ocupantes a vivência da autogestão, o que encontra, contudo, a resistência de quem tem por referência a heteronomia e hierarquia nas várias esferas da vida:

É muito difícil porque já não é fácil entre nós discutir a autogestão e aí quando você vai discutir autogestão com as senhoras da terceira idade, com o pessoal da capoeira, ou com gente da comunidade que estão muito acostumados com a hierarquia fica muito difícil. Então se cobra muito da gente uma autoridade que a gente fala “não, não é isso”. Então foi um esforço muito grande conseguir fazer reuniões... (D1, em entrevista)

Enfrentando essas várias resistências, o coletivo conseguiu criar uma regularidade de reuniões quinzenais com os restantes grupos que utilizam o CDC onde discutem e decidem conjuntamente todas as questões relacionadas com o espaço.

Por outro lado, coloca-se também a necessidade de lidar com as tramas das relações de poder que se estruturam a partir dos mercados de bens ilegais e ilícitos na região (como o tráfico de drogas), associados a práticas de proteção e extorsão (TELLES, 2011):

A gente tem contato com o poder paralelo, até porque se a gente não tiver contato vamos tomar um pau ali. Então os caras sabem as pessoas que estão lá, sabem o trabalho que a gente realiza, sabem que é bom, defendem nosso trabalho, tanto é que recentemente a gente precisou conversar com os caras sobre alguns problemas. O Luciano foi parado na rua pelos caras, eles questionaram algumas coisas que estavam acontecendo no espaço e a gente explicou a nossa versão. Depois nós fomos num bar para conversar e ver qual é que era a dos caras, o que eles estavam pensando, porque caiu no ouvido deles que a gente recebia quinhentos mil reais por ano e não pagava ninguém, e esses quinhentos mil, vão para onde? Eles não têm como saber, não vão assistir as peças, não veem nada feito no CDC, daí os caras falam um monte. Aí a gente aparece com uma perua, com som... fodeu! (D4, em entrevista)¹⁹²

¹⁹² Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

Nesse sentido, a atuação do Dolores também se situa na liminaridade entre o formal e o informal, entre o legal e o ilegal, entre as relações com o Estado e a polícia militar e as fações criminosas. Afinal, na periferia urbana, “trabalhadores” e “bandidos” coexistem no tempo e no espaço e constroem mutuamente as suas histórias de vida (FELTRAN, 2013).

O público propriamente dito do Dolores vem de toda a cidade e parece ser um público que tem em comum uma *“sintonia com o tipo de coisa que o Dolores produz”*, ou seja: *“jovens, de esquerda normalmente, que buscam arte”*; *“jovens que fazem arte, que vêm das escolas de teatro”*; também *“professores, militantes”* e *“algumas pessoas do entorno”* (D2, em entrevista).

Os espetáculos do Dolores são sempre apresentados no CDC Vento Leste, abertos a todos, e por vezes circulam para serem apresentados na sede de grupos parceiros ou em função de convites para participar em festivais ou nos SESC.

A gente tem essa ideia de estar circulando mas na medida do possível porque a gente sabe que é muito difícil para a gente circular. Uma, porque a gente se adapta ao espaço, então sempre tem que pensar numa adaptação. E tem todas as crianças... e é difícil falar quando perguntam “qual é a necessidade técnica?” Todo o mundo espera luz, som, e aí a gente fala “a nossa necessidade técnica são duas pessoas para cuidar de todas as crianças”. Então às vezes não consegue, a gente tem que ter mais gente. Então por isso que teve a ideia da gente fazer três peças porque enquanto um grupo está em cena os outros estão segurando... (D1, em entrevista)

Por outro lado, as relações do Dolores com a comunidade dizem respeito não apenas ao seu entorno mais próximo, mas também a outras comunidades periféricas e movimentos da classe trabalhadora. É nesse sentido, como referimos, que o Dolores se aproximou do MST, na busca por consolidar as suas práticas e reflexões teóricas sobre a luta social dos trabalhadores. O MST, que tem hoje 32 anos de existência, é uma referência mundial, não apenas na luta e organização dos trabalhadores (rurais), mas também pela sua atuação sistematizada na frente cultural, notadamente através das suas brigadas de teatro que se apropriam de conceitos fundamentais do teatro político, como teatro fórum, teatro épico e agitprop (ver COSTA, 2007). O Dolores não apenas desenvolve intervenções artísticas nos assentamentos do MST, mas está ao seu lado em diferentes momentos, na articulação das lutas, no ativismo (bloqueio de rodovias), na ocupação de terras (como aconteceu em Itapevi) e na própria organização do movimento já que alguns dos seus integrantes são membros orgânicos do MST na grande São Paulo. *“Um grupo de teatro fazendo esse tipo de coisas é*

no mínimo divertido, mas que para nós nada mais era do que a vivência radical da nossa condição de classe em luta e que isso ia redundar em estética” (D2, em entrevista).

Por outro lado, a relação com o assentamento do MST estimulou a reflexão em torno da questão ambiental e da alimentação impregnada de agrotóxicos que é imposta à classe trabalhadora, mote da última peça do grupo, como veremos a seguir. Nesse sentido e também indo ao encontro do conceito de *arenas arbóreas* que apresentamos atrás, o Dolores tem-se aproximado das práticas de permacultura:

A técnica da Permacultura oferece as ferramentas para o planejamento, a implantação e a manutenção de ecossistemas cultivados no campo e nas cidades, de modo que eles tenham a diversidade, a estabilidade e a resistência dos ecossistemas naturais. O projeto permacultural resulta na integração harmoniosa entre as pessoas e a paisagem, provendo alimentação, energia e habitação, entre outras necessidades, de forma sustentável. (...) Acreditamos que a permacultura é uma ferramenta importante para o trabalho de base, orientando mudanças no sistema produtivo atual, suscitando questões ao nosso cotidiano consumista e proporcionando uma autonomia de apropriação consciente do meio. (Blog Dolores, 24 jul. 2013)

Nessa lógica, o coletivo também desenvolve outras ações como o plantio de árvores nativas da Mata Atlântica na Zona Leste de São Paulo e a conquista junto da subprefeitura da construção de uma pista de caminhada na área verde ao redor do CDC que era uma reivindicação de longa data da comunidade. A pauta socioambiental, que dialoga de perto com a proposta agroecológica do MST enquanto forma de resistência ao modelo hegemônico do agronegócio, é encarada pelo Dolores no contexto da luta de classes e da estruturação do sistema capitalista, e portanto enquanto pauta de organização coletiva, rejeitando por seu turno o discurso do capitalismo verde que foca nas atitudes individuais (consumo sustentável, separação do lixo, etc.) para resolver a crise ambiental (ARAÚJO, 2013, p. 171).

O Dolores integrou ainda com forte dinamismo o Movimento Cultural de Guaianases (localizado no extremo da Zona Leste) que agregava indivíduos e coletivos artísticos e militantes da região (D’ANDREA, 2013) e que, desde 2013, se integra e articula com outros coletivos e movimentos similares no Fórum de Cultura da Zona Leste, unidos em torno da reivindicação por políticas públicas para a cultura que atendam às especificidades das periferias de São Paulo e à diversidade de linguagens artísticas existentes. Por sua vez, o Fórum de Cultura da Zona Leste aliou-se a movimentos de outras periferias para criar o

Movimento Cultural das Periferias¹⁹³, que se reúnem em formações, seminários, conferências, mostras, e desenvolveram a proposta e esboço de uma lei específica de Fomento à Cultura da Periferia, que atendesse os desequilíbrios estruturais existentes em relação às regiões periféricas da cidade. A *Lei que Institui o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo* (Lei 16.496/16) foi efetivamente aprovada a 20 de julho de 2016¹⁹⁴.

Deste modo, o Dolores exerce militância e ações em várias frentes, desde o MST ao Movimento Passe Livre (MPL), passando pelo movimento indígena e pela própria articulação entre os movimentos das periferias da zonas leste e sul, entre outros.

De acordo com o que vai acontecendo a gente vai se mobilizando também. Agora a gente fez um ato contra o massacre dos índios Gurani-Kaiowá. Ocuparam a Paulista, fez uma ação lá para representar essa morte dos índios. Então vai muito nessa relação que envolve os movimentos sociais e os próprios grupos de teatro já são um movimento social de alguma maneira. (D1, em entrevista)

Do ponto de vista das pautas específicas aos trabalhadores-artistas, o Dolores integra a Cooperativa Paulista de Teatro e a Rede Brasileira de Teatro de Rua, que são espaços importantes de articulação entre os coletivos teatrais, no primeiro caso dentro do estado de São Paulo e no segundo a nível nacional. O Dolores desempenhou também um papel preponderante no Movimento dos Trabalhadores da Cultura (MTC) e no processo de ocupação da Funarte, em 2011.

Foi um momento de ápice de organização, de experimentação estética em luta, de reflexão sobre onde estamos, de adesão em número de pessoas: houve plenárias noturnas com 300, 400 pessoas! Foi um momento de ápice, mas nós não tínhamos base, nem estofo militante para bancar aquele momento. Produzimos ali quatro ou cinco documentos bastante significativos politicamente sobre aquele momento. Mas, depois daquele ápice, houve uma derrocada, uma fragmentação, uma disputa por aquele maravilhoso acontecimento que não tinha base material concreta. (D2, em entrevista)¹⁹⁵

Trata-se assim de um ativismo pautado por múltiplas filiações em movimentos e organizações, tal evidenciado por Mische (2008) no seu estudo sobre ativismo juvenil entre os

¹⁹³ Integrado por Fórum de Cultura da Zona Leste; Rede Livre Leste; IMCITA - Integração dos Movimentos Culturais de Itaquera; Cultura ZL; Rede Popular de Cultura M'boi Campo Limpo; CAP - Coletivos Culturais de Cidade Ademar e Pedreira; Rede Viva Periferia Viva; Fórum de Cultura de São Mateus; Movimento Cultural de Ermelino Matarazzo.

¹⁹⁴ O primeiro edital do novo Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo foi lançado a 3 de agosto de 2016, com um orçamento de R\$ 9 milhões.

¹⁹⁵ Entrevista desenvolvida por Rodrigo Antonio (2012).

anos 1987 e 1994, no período de redemocratização do Brasil, com trabalho de campo precisamente na zona leste de São Paulo. Essa multifiliação contribui para estabelecer pontes entre movimentos, angariando simpatizantes de uns para os outros e contribuindo para a organização dos movimentos.

Ainda no âmbito da sua atuação política, o coletivo promove seminários de formação que vão ao encontro não apenas das linhas de pesquisa do grupo, mas também da formação política dos seus integrantes e do público em geral para quem os seminários são abertos, como aqueles que ocorreram entre abril e maio de 2016¹⁹⁶. Os nomes que têm passado por estes seminários são reveladores das referências ideológicas do coletivo, na sua maioria ligados ao pensamento marxista e às lutas dos trabalhadores (caso de Luís Scapi, educador do Núcleo de Educação Popular 13 de Maio; Lincoln Secco; Marcela Pronko; Marildo Menegat), bem como as obras estudadas no processo de construção de seus espetáculos (como Mauro Iasi e Henri Lefrèbvre em *A Saga do menino diamante* ou Paul Lafargue em *O direito à preguiça*).

Na crítica radical que o Dolores faz à democracia representativa e à forma como o Estado está organizado no Brasil, desenvolveu uma personagem chamada de Armando Boas Praça que é um político profissional do POB – Partido Oportunista Brasileiro, especialista em inaugurar praças que circula pela periferia se apresentando como benfeitor de obras públicas que na verdade foram conquistas populares. Por exemplo, o coletivo Dolores, em mutirão, limpa e reforma uma praça na periferia; em seguida chega o Armando Boas Praças e se apresenta como o grande realizador das melhorias. Com este personagem, desenvolvem atos performáticos pela cidade, que revelam as contradições dos políticos que nos representam.

Num contexto onde predomina uma população subalterna e capturada pelo processo de normalização neoliberal, o Dolores vem fazer parte da dinâmica de formação do sujeito periférico, no processo de tomada de consciência da sua situação, da elaboração de uma nova subjetividade calcada no orgulho e não no estigma de sua condição periférica e na sua organização coletiva para agir politicamente (D'ANDREA, 2013).

Se um dos principais desafios com que os coletivos se defrontam é “*não deixar acabar o seu frescor poético*”, esse risco parece esmorecer perante o horizonte que o Dolores se coloca:

¹⁹⁶ Este ciclo incluiu quatro seminários de formação, a saber: *Revolução Russa: 'Eles se atreveram'* com Camila Marques (Núcleo 13 de Maio); *Conjuntura: limites e possibilidades da Esquerda* com Lincoln Secco (USP); *Racismo e Luta de Classes* com Douglas Belchior (Uneafro Brasil); *Feminismo: interseccionalidade e políticas públicas* com Alessandra Almeida e Regiane Soares (FESPSP).

Os nossos temas são tão gigantes, tão urgentes e tão inalcançáveis, que é a luta pela emancipação da humanidade e que implica na luta de classes e implica em poetizar algo que está censurado pelos paladinos do que seria a boa arte... Esses caras vetam e censuram e é da hora porque fica um flanco gigante para nós, fica uma vala gigante onde a poesia tem que infiltrar. (D2, em entrevista)

Ou seja, a experiência *doloriana* constitui uma verdadeira utopia real. O coletivo atua a partir do sistema capitalista em que inescapavelmente se insere, mas consciente da sua condição de classe trabalhadora e da sua alienação, procurando perceber as suas contradições e agir sobre elas, colocando na prática um modo de organização alternativo, igualitário, utilizando-se de toda a potência da estética e poética teatral e aproveitando as brechas e contradições do próprio sistema que abrem espaço para a contra-hegemonia e a transformação social.

6.6. Trilogia das necessidades

Em 2015, o Dolores completou 15 anos e conseguiu ter aprovado mais um projeto no âmbito do programa de fomento ao teatro: *Dolores 15 anos – Trilogia da Necessidade*, desenvolvido a partir de três núcleos de pesquisa e criação. Segundo os próprios dolorianos, nesta trilogia, além do conteúdo político que sempre marca os seus trabalhos, conseguiram atingir um nível técnico e estético bastante mais elevado, superando parcialmente a crítica recorrentemente feita aos grupos de teatro político de colocarem a ideologia na frente da obra artística.

A partir de um trabalho de vários anos de pesquisa, os núcleos desenvolveram três espetáculos que incidem sobre as necessidades primárias dos seres humanos – sexualidade, descanso e alimentação – em articulação com a necessidade de trabalho, numa relação conflituosa com a nossa sociedade orientada para o produtivismo e espetacularização.

Assim, neste projeto festivo juntam-se as temporadas de três novos espetáculos dolorianos. Com processos, direção, linguagem, temáticas independentes, mas, pertencentes à mesma unidade crítica, organizativa e periférica. Dado o momento de maturidade deste coletivo que agora propõe habitar o espaço de resistência com temporadas contíguas e eventos político-estéticos surgidos deste chão de contradições e lutas. (DOLORES, 2015, p. 10)

O primeiro espetáculo da trilogia, *P.U.T.O.*, fala sobre erotismo e periferia, prostituição e poesia. A peça conta a história de uma sauna gay que existiu no bairro onde o coletivo Dolores está sediado, invocando o processo de submissão à *Prostituição Universal*

do Trabalho Organizado, isto é, a questão da prostituição generalizada a que todos os trabalhadores estão submetidos, o trabalhador que se vende e aliena. Em contraste, o título da peça representa o nome de um coletivo fictício da periferia de São Paulo, que reivindica o erotismo e a autonomia de seus corpos, a *Poesia Urgente Tocando o Osso*. Na voz de um poeta estes dois mundos são colocados em relação e tensão, em que a poesia surge “*como resistência, como combate, e como tentativa da desalienação de si, da humanidade, da natureza*”.

O segundo espetáculo *O direito à preguiça* aborda o binômio trabalho – preguiça, a partir das convicções e crenças que envolvem este tema: desde o pecado no Paraíso de Adão e Eva, passando pela Revolução Francesa, até aos dias atuais da “cidade por projetos”, para retomarmos a perspectiva de Boltanski e Chiapello, em que temos que empreender e estabelecer redes a todo o custo, midiaticizar, para ser bem sucedidos. Nesse contexto em que o trabalho se torna uma finalidade em si mesmo, a preguiça surge como tarefa revolucionária.

O terceiro espetáculo chama-se *Narrativas na cozinha* e discute a tensão entre a necessidade de alimentação para sobrevivência e a mercantilização do alimento que, na lógica de maximização de lucros, recorre a produção transgênica e produtos agrotóxicos, impondo aos mais pobres uma *alimentação envenenada*, em função da desigualdade no acesso a outras opções. “*Comer é um ato político!*” pode ler-se na sinopse da peça. Como para o Dolores não basta teoria, nem a estética, além do espetáculo, o projeto previa também a realização de uma feira de alimentos orgânicos no assentamento Comuna da Terra Irmã Alberta do MST, localizado em Perus (São Paulo), como forma de possibilitar quer o acesso a uma alimentação orgânica, quer o escoamento da produção de quem a produz fora da lógica do mercado.

Em conclusão, retomando os ideais-tipo propostos por Becker (2010a), consideramos que os trabalhadores-artistas que integram o Dolores situam-se entre os artistas populares e os inconformistas. Por um lado, são artistas *inconformistas (mavericks)* porque são conscientes das convenções do mundo da arte dominante às quais não se conformam, trabalhando à margem do mundo do teatro profissional. Renunciam às facilidades e vantagens de que usufruem os profissionais integrados, como as possibilidades de apoio e promoção (por exemplo, recusando o mecenato), mas também se libertam dos constrangimentos implicados nessas vantagens. Levam o seu inconformismo às últimas consequências, de forma efetivamente transformadora, enquanto “arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes” (DEBORD E WOLMAN, 1956). Por outro lado, são também *artistas populares* porque são trabalhadores/ artistas do povo que fazem a sua arte para o povo, para a classe trabalhadora;

porque estão na margem dos centros de produção artística, não apenas por opção, como define Becker em relação aos artistas inconformistas, mas antes de mais por exclusão, porque não têm acesso aos meios de produção.

Ao colocar em cena e agir sobre as contradições do sistema capitalista, ao subverter a partilha do sensível, o Dolores adquire uma verdadeira poética e potência. A junção entre precariedade, consciência política e arte torna estes trabalhadores-artistas muito permeáveis ao novo e à possibilidade efetiva de uma nova organização social, que recusa reproduzir internamente as hierarquias tanto do mundo da mercadoria quanto dos vários partidos que se dizem representantes dos trabalhadores e, nesse sentido, são profundamente revolucionários.

CAPÍTULO VII. VISÕES ÚTEIS: “SE AS PESSOAS TIVESSEM IDO MAIS AO TEATRO E MENOS AO SHOPPING NÃO TERÍAMOS CHEGADO A ESTA CRISE”

Ensinaram-nos a olhar para cima, para Deus, e para baixo, para o chão. Não nos ensinaram o mais importante: olhar à altura dos olhos para nos vermos uns aos outros. (Espetáculo Coma profundo, Visões Úteis, 2002)

A arte e a cultura partilham com a política a capacidade de ampliar os horizontes de possibilidade, permitem-nos construir enquanto comunidade um presente concreto para imaginar um futuro que não nos pode ser roubado. (Podemos-Cultura¹⁹⁷)

Este capítulo tem por base o trabalho empírico que realizamos junto do coletivo português Visões Úteis, análise de documentos do próprio coletivo (site, vídeos, roteiros) e trabalhos anteriores realizados sobre o mesmo (com destaque para COSTA, 2013).

A frase no subtítulo deste capítulo foi uma reflexão de uma de nossas entrevistadas a partir de um artigo do encenador Damian Cruden, que traduz bem o espírito do coletivo Visões Úteis e a sua atitude combativa perante o teatro e a vida, no contexto de crise económica e financeira vivenciada em Portugal.

Nos últimos 20 anos, fomos levados a acreditar que o consumismo é a cola que mantém a sociedade unida. Agora parece que esta é uma espécie de mentira. A terapia de compras, ao que parece, tem sido a nossa ruína; talvez uma sociedade que investisse mais em vida cultural teria gasto menos no shopping. (...) Não se engane, uma sociedade sem arte está condenada a ser verdadeiramente pobre. (CRUDEN, 2010)

A proposta deste coletivo da cidade do Porto é confrontar “visões úteis” e críticas, partilhar ideias, afetos, outros lugares de felicidade, procurando gerar um espaço de cidadania e energia coletiva, na contramão dos valores materialistas e individualistas dominantes.

¹⁹⁷ Documento Programático de Cultura y Comunicación. Elecciones generales de 2015. Disponível em: < <http://podemos.info/documento-programatico-de-cultura-y-comunicacion-elecciones-generales-de-2015>>. Acesso em: 14 jan. 2016. (apud Matoso, 2016b)

O Visões Úteis foi criado em 1994 por um conjunto de estudantes da Universidade de Coimbra, vindos de várias partes do país para aí estudar em diferentes áreas. Foi no curso de teatro universitário do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) que se encontraram: *“um grupo de pessoas que estavam a estudar na Universidade de Coimbra, começou a fazer teatro nas horas vagas e rapidamente percebeu que as horas vagas eram mais importantes do que as horas do estudo e que aquilo era de fato o que nós queríamos fazer. Acontece muito em Coimbra!” (VI, em entrevista).*

No CITAC, foram particularmente influenciados e agregados em torno do encenador brasileiro Paulo Lisboa (diretor da Companhia Absurda de Belo Horizonte), que esteve na origem do projeto do Visões Úteis e das suas primeiras experiências de criação, ainda em Coimbra.

Houve ali um grupo de pessoas que fazia coisas diferentes, pessoas que queriam mais ser atores, pessoas que queriam mais ser encenadores, pessoas que estavam mais ligadas à música, à cenografia, à fotografia... Houve assim uma série de pessoas que percebeu que isto podia ser interessante. A ideia da companhia teatral era a nosso ver muito restritiva em Portugal, portanto a ideia dessa hierarquia do diretor, do ator e do produtor, etc. que pega no texto já escrito e encena uma peça escrita, isso para nós era extremamente limitativo e as nossas experiências começaram com pessoas que tinham outro tipo de visões de como é que a criação podia acontecer. (VI, em entrevista)

Nesse sentido, a ideia de interdisciplinaridade e o “conceito de obra de arte total” foram muito marcantes desde o início do projeto, associado a áreas como a música, o design, a fotografia, o cinema, a cenografia, etc.:

Começou por uma penetração das várias áreas no teatro, o que nos interessou foi o teatro enquanto arte que, mais do que qualquer outra, consegue congrega todas as outras à volta. (...) Não nos queríamos fechar em fazer o teatrinho e depois encomendar a música ao músico, isso para nós nunca fez sentido. Nós gostávamos mesmo era de estarmos juntos e do espetáculo nascer logo do encontro das várias artes. Portanto, a nossa ideia sempre foi criar mais do que uma companhia de teatro – é um nome que nós não gostamos – usamos muitas vezes grupo, coletivo, para fugir à designação companhia de teatro, mas temos que usá-la porque é a maneira mais simples. (VI, em entrevista)

Decorrente da vocação pluridisciplinar do grupo, a sua atividade desdobra-se numa multiplicidade de projetos paralelos à criação teatral: concertos, organização de encontros de criadores, exposições, trabalhos com comunidades mais desfavorecidas, “arriscando”

diferentes formatos no confronto e na fronteira com outras áreas artísticas (instalação, performance, etc.). Contempla também um serviço educativo que desenvolve aulas de teatro para jovens e adultos, atividades para crianças, para a população sénior, para a comunidade do entorno e para grupos não familiarizados com o teatro a partir das quais procuram romper barreiras no acesso às praticas artísticas e teatrais.

7.1. A conquista do espaço próprio e do seu entorno: a Fábrica Social e o bairro da Fontinha

Sendo oriundos de diferentes regiões do país, a opção de se sediar no Porto foi o resultado de uma opção consciente do grupo, na contramão da tendência de centralização em Lisboa:

Em 1994, hoje isso não se sente, mas o Porto, para o tamanho que tinha e para a quantidade de população, tinha uma oferta artística baixíssima, uma ou duas companhias e mais nada. E precisamente no ano em que nós viemos foi o ano em que saiu a primeira fornada de alunos das escolas de teatro que tinham acabado de abrir na cidade alguns anos antes, que se organizaram também e começaram a criar as suas companhias. Nós viemos de fora, somos uns penetras e fomos também acusados disso, de vir de fora minar... não fomos propriamente bem recebidos por algumas pessoas. Nós éramos conhecidos como esses que vêm de Coimbra e vêm sugar os recursos (...). Foi uma questão de oportunidade, percebemos que ali há um grande potencial de público e há uma grande lacuna a nível daquilo que está a ser oferecido... (V1, em entrevista)

Em termos de espaço físico, nos primeiros 15 anos de atividade o grupo foi transitando entre pequenos escritórios onde localizava a sua sede, ficando à mercê do voluntarismo de terceiros que cedessem uma sala para ensaios, como acontece com grande parte dos grupos, combinando, para retomar a proposta de Polanyi (2000), recursos mercantis no aluguel da sede, com recursos não mercantis dos financiamentos públicos que permitem fazer esse aluguel, e recursos não monetários na cedência do espaço de ensaio.

É uma das maiores dificuldades. Às vezes as pessoas pensam que as companhias querem salas de apresentação, queriam ter teatros, mas não. Nós não queríamos ter um teatro, nunca quisemos. Nós queremos é ter uma sala de trabalho, isso é fundamental! E depois que a cidade tenha salas de apresentação e que as pessoas possam andar de um lado para o outro. (V1, em entrevista)

Só em 2009, após conseguir um financiamento mais consolidado, o Visões Úteis conseguiu arrendar um espaço mais adequado às suas necessidades de trabalho (com sala de ensaio, espaço de armazenamento, etc.) na Fábrica Social onde está sediado desde então. A Fábrica Social é um antigo complexo industrial (dedicado à fabricação de chapéus no século XIX e à tecelagem no século XX) localizado no bairro social da Fontinha, fortemente vinculado ao movimento associativo e operário da cidade do Porto¹⁹⁸, que, apesar de estar localizado nas proximidades da baixa da cidade, tem uma configuração geográfica, urbanística e social (no topo de uma colina, com ruas estreitas e de difícil acesso, habitado por uma população envelhecida e bastante carenciada) que o torna relativamente isolado. A Fábrica Social foi adquirida e recuperada pela fundação do escultor José Rodrigues, que aí reside e alberga o seu museu, e convidou alguns coletivos e artistas da cidade do Porto para se apropriarem desse espaço criando um “estuário das artes”, nas palavras do próprio escultor, integrando coletivos de teatro, escola de dança, designers e arquitetos.

Mais uma vez, a conquista de uma sede revelou-se fundamental para a continuidade do trabalho dos coletivos, tendo possibilitado no caso do Visões Úteis um trabalho cotidiano mais estruturado e dinâmico, bem como o crescimento da sua equipe permanente.

Uma Zona Autônoma Temporária? A experiência do Es.Col.A

A partir do momento em que se instalou no bairro da Fontinha, o Visões Úteis sempre procurou desenvolver uma relação de proximidade com a comunidade do entorno, sem muito sucesso nos primeiros anos, *“através da oferta de bolsas de cursos de férias para crianças, bilhetes de espetáculos para adultos, ações dirigidas à população mais velha e parcerias com a escola local de ensino básico. Mas os nossos esforços deparavam quase sempre com uma indisponibilidade da população para participar nestas iniciativas”* (COSTA, 2013, p. 221).

Porém, em 2011, a mesma rua onde o Visões Úteis está sediado acolheu uma experiência emblemática de autogestão na cidade do Porto, o projeto Es.Col.A – Espaço Coletivo Autogestionado do Alto da Fontinha, que perspectivava novas possibilidades para o relacionamento do Visões Úteis com a comunidade. Abrimos assim este parêntesis para relatar brevemente esta experiência que constituiu uma espécie de “zona autônoma

¹⁹⁸ Ver “As tradições operárias do Bairro da Fontinha”, Jornal de Notícias, 22/07/2007. Disponível em: <www.jn.pt/arquivo/2007/interior/as-tradicoes-operarias-do-bairro-da-fontinha-702097.html>. Acesso em: 2 mai. 2016.

temporária” (TAZ)¹⁹⁹ na Fontinha e que, além do mais, se cruzou no percurso de um dos integrantes do coletivo brasileiro Dolores.

Esta experiência teve lugar numa antiga escola abandonada por cerca de cinco anos, usada para consumo de drogas e depósito de lixo, que foi ocupada por um grupo de pessoas locais, e gradualmente reabilitada, num processo de autoconstrução, reciclando materiais, equipamentos e recursos, em pleno momento de crise e de políticas de austeridade em Portugal. Num período em que proliferavam movimentos de democracia direta com realização de assembleias populares um pouco por todo o país, o Es.Col.A tornou-se um exemplo de insurgência com uma vivência política muito forte:

Criar um espaço autónomo, autogestionado, livre, não discriminatório, não comercial e aberto a diferentes atividades foram premissas que orientaram o projeto Es.Col.A. Daí chamar-se Espaço Coletivo Autogestionado do Alto da Fontinha. Nasceu com o bairro e para o bairro, com a comunidade e para a comunidade. Com o desenrolar do projeto, e no seguimento das assembleias semanais, a Es.Col.A confirmou-se como estrutura horizontal, livre de hierarquias, inclusiva, apartidária, transparente e aberta, quer internamente quer para o exterior (...). Funciona por autogestão, com decisões tomadas por consenso, procurando incluir todas as pessoas interessadas no projeto e não apenas os presentes em assembleia, com o objetivo de cuidar pelo bem-estar de toda a comunidade. Para facilitar o funcionamento, foram criados seis grupos de trabalho: Princípios do Projecto, Infraestrutura, Logística, Jardim, Comunicação, Media. Estes grupos dispõem de autonomia para agir especificamente na sua área, seguindo os princípios da Es.Col.A e levando à assembleia assuntos que levantem dúvidas. (Es.Col.A., Princípios e Funcionamento²⁰⁰)

O projeto Es.Col.A foi intensamente apropriada e apoiada pela comunidade local e desenvolveu uma dinâmica de atividades abertas a todos, desde crianças aos mais idosos (como crochê e tricô, capoeira, xadrez, yoga, cozinha, karaokê, oficina de bicicletas, encontros de hackers e apoio escolar, bem como oficinas artísticas de música, danças, canto, teatro, poesia, cinema e vídeo), contando com uma intensa participação. Ao invés, a Fábrica Social, apesar dos muitos esforços e tentativas, não conseguia que a população passasse para lá do seu portão, como expressa um dos integrantes do Visões Úteis na sua tese de doutorado sobre apologia da participação, ao refletir sobre as suas experiências pessoais nesse âmbito:

¹⁹⁹ A noção de Zona Autónoma Temporária, ou TAZ como é mais conhecida (do inglês *Temporary Autonomous Zone*), lançada por Hakim Bey, consiste na “produção de espaços reais e virtuais efêmeros por meio da criação coletiva, nômade e não-hierarquizada. A TAZ propõe formas desterritorializadas e reterritorializadas de ação libertária e de conflito; seu cenário é dissolvido antes de ser capturado pelo Estado” (MESQUITA, 2008, p. 41).

²⁰⁰ Disponível em: <<http://escoladafontinha.blogspot.com.br/2011/05/principios-e-funcionamento.html>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

... subir a Rua da Fábrica Social, todos os dias, deixava-me feliz – pela nova dinâmica cosmopolita do bairro – mas perplexo: “Como era possível que, de um momento para o outro, estes tipos tivessem conseguido o que os profissionais-financiados-pelo-estado, residentes na Fábrica Social, não tinham conseguido ou até tentado?” Porque a adesão do bairro ao projeto de okupação – ainda que não unânime - era uma coisa evidente, pelo crescendo de atividades que envolviam a comunidade local. (COSTA, 2013, p. 221)

Perante essa constatação da intensa adesão ao projeto Es.Col.A em contraponto ao insucesso do Visões Úteis nos seus esforços de aproximação à comunidade local, há uma tentativa de aproximação dos dois projetos:

... não consegui resistir mais e assumi que se eram eles que sabiam como se fazia, então eu teria que fazer com eles. Talvez assim aprendesse alguma coisa. Numa primeira visita, apresento-me e à minha vontade de realizar um curso com a população mais velha. E logo aí deparo com a eficiência dos novos vizinhos, que pintam a fachada utilizando material de alpinismo e máscara para pintura. Nessa altura, foi-me explicado que deveria apresentar a minha proposta ao plenário da escola e assim procedi. E seria nesse plenário – onde acabei por não ter oportunidade para apresentar nada – que se tornaria para mim claro o caráter fascinante da Es.Col.A. E não apresentei nada porque a Assembleia “encravou” antes de chegar ao ponto em que eu poderia entrar na ordem do dia. E encravou quando se suscitou uma discussão acerca do vegetarianismo no interior da escola, pretendendo saber-se quais seriam os limites da norma; por exemplo, saber se não se deviam “assar febras” mas se podia permitir que a população local entrasse com uma “sandes de fiambre”. E a discussão seguia animada, até ao momento em que um dos participantes suscitou uma questão prejudicial, a de saber se o vegetarianismo era uma norma constitucional do projeto, impondo-se de forma total e sem exceções ou discussões, ou se pelo contrário era uma mera recomendação ou quando muito uma norma flexível. E esta questão imediatamente paralisou a assembleia, porque mais nada podia ser discutido enquanto os presentes não clarificassem o valor jurídico e político do vegetarianismo. (Costa, 2013, p. 222)

Se a primeira tentativa de apresentar a proposta do Visões Úteis ao plenário foi travada pela paralização na ordem de trabalhos, semanas depois o coletivo Es.Col.A seria despejado do edifício que ocupava pela Câmara Municipal do Porto, com recurso a violência policial e detenções. Só meses mais tarde, após uma nova ocupação do edifício, o Visões Úteis conseguiria apresentar e ver aprovada em assembleia a sua proposta de dinamizar um curso de teatro para a comunidade, contudo sem a devida continuidade:

... nesse dia a proposta é aprovada e conheço duas pessoas que poderiam dar uma grande ajuda: a Vanessa, que integra o Grupo de Reconhecimento, encarregado de um levantamento demográfico do bairro, que permitiria conhecer melhor as características e necessidades da população; a Sandra, coordenadora de uma atividade com famílias, que permitiria chegar aos mais velhos através dos mais novos. Por isso combino com a Joana Cruz aguardar até ao fim do ano pelos resultados do trabalho da Sandra e Vanessa, para arrancar com o curso no início do ano seguinte. Mas quando, no final de dezembro, tento saber mais alguma coisa, deparo com uma situação que me deixa estupefato: da Sandra não consigo saber nada, já não encontro a Joana e da Vanessa dizem-me que se foi embora. Agora a comunicação parece estar a cargo da Violeta que me diz não saber de nada e me sugere que apresente o projeto numa próxima Assembleia. Apresentar o projeto outra vez! A situação é absurda e leva-me a desacreditar completamente no projeto da Es.Col.A: seis meses (!) à volta disto entre mensagens perdidas e gente que entra e sai. Sinto que a Es.Col.A se perde em torno de uma vertente lúdica, vivendo das paixões passageiras dos seus membros, que a abandonam depois de passados os momentos mais excitantes, partindo em busca de novos amores. Mas o que me perturba profundamente é que esta movimentação passional parece encerrar uma absoluta desconsideração da população, em nome da qual se diz agir. Seis meses! Parece-me inadmissível. Opto então por esquecer esta parceria e procurar a mediação da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, no que se viria a revelar, pouco depois, uma decisão acertada. (Costa, 2013, p. 223)

O relato deste integrante do Visões Úteis ilustra as contradições com que os projetos autogestionários muitas vezes se confrontam na sua implementação prática, entre o entusiasmo inicial e a falta de compromisso, entre os objetivos coletivos e as motivações individuais, entre as intenções e a sua operacionalidade concreta.

Coincidentemente, um dos integrantes do coletivo Dolores, que estava no Porto com a Cia Ocamorana²⁰¹ para a apresentação da peça *Ruptura – um processo revolucionário*²⁰², participou no terceiro e último ato do processo de ocupação do Es.Col.A no dia 25 de Abril de 2012, avaliando-o sob uma outra perspectiva:

Bem, a reocupação da Fontinha foi também um ato teatral, performático, com quase nenhum discurso, porém muito organizado ali na sua linha de frente, esperaram a oportunidade certa,

²⁰¹ A Cia Ocamorana tem origem em 1988 e está ligada aos pressupostos do teatro épico e documentário, privilegiando assuntos e temas que discutam aspetos relevantes da experiência social. “Ao longo de sua história, a Cia. Ocamorana estabeleceu vínculos com movimentos sociais como o MST e frentes de luta por moradia, criando um intercâmbio contínuo entre seu trabalho artístico e a militância política. Essa militância também se materializou nas lutas da própria categoria teatral – o grupo integrou frentes importantes contra a precarização das políticas públicas para as artes, como os movimentos Arte Contra a Barbárie e 27 de Março” (Ver: <www.ocamorana.com.br>. Acesso em: 14 mar. 2016).

²⁰² Sinopse: Com o desejo de abordar a história de uma revolução, o Ocamorana conta a história da Revolução dos Cravos, que estourou em Portugal em 1974. *Ruptura* realiza um profundo exame da gestação da revolução, relacionando a crise do império colonial português e a longa guerra de libertação dos povos africanos com a sede de mudança dos jovens oficiais portugueses. Ao mesmo tempo, estabelece as diferentes etapas de um processo revolucionário e procura evidenciar as pontes com a realidade brasileira.

ou seja, a comemoração do dia 25 de Abril, data da Revolução dos Cravos, e juntou um monte de gente, foram mais de mil pessoas para ocupar uma escola mais ou menos do tamanho do CDM, mil pessoas para tirar as chapas de ferro que a municipalidade tinha colocado nas portas e janelas. Havia uma música muito potente, percussiva, que acompanhou todo o trajeto da multidão até a escola, e acompanhou enquanto eram arrancadas as chapas de ferro, que ao serem arrancadas também produziam um efeito sonoro e cenicamente aplaudido, as placas caíam e alegravam o coração da galera. As chapas caíam no chão e as pessoas iam dançar em cima delas, produzindo muito barulho. Era uma demonstração cênica e política, todos os que estavam lá tinham consciência de que a polícia ia chegar um ou dois dias depois arrebatando, e foi o que aconteceu, mas isso faz parte do processo de mostrar que estamos vivos, de conquistar mais um espaço, conquistar mais força, adesão e apoio. Então este ato de demonstrar força veio acompanhado de uma elaboração estética musical, cênica e performática que potencializa a luta política. Acho que esse é o grande “barato” em fazer teatro. (D5, em entrevista²⁰³)

Dias depois, o coletivo Es.Col.A seria definitivamente despejada daquele espaço, ao que não foram alheias as contradições de todo o processo e as fragilidades daquela utopia real. O Visões Úteis prosseguiu na sua aproximação à comunidade pela via institucional da subprefeitura, conseguindo desde então implementar com sucesso o seu curso de *Performance em Comunidade* realizado anualmente, mas reconhecendo o caminho aberto por aquela utopia temporária:

A desilusão com o impacto direto na comunidade da Fontinha, do projeto Es.Col.A, foi grande em mim: o tempo perdido, as indecisões, as burocracias mesmo, a ligeireza dos alegados projetos, o abandono e a irresponsabilidade perante o que supostamente se tinha assumido. E a verdade é que, desativada a Es.Col.A, o Visões Úteis acabou por encontrar na Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, um excelente parceiro na mediação com a população sénior da freguesia. Assim, logo em 2012, realizaríamos um curso de Performance em Comunidade (...). Irónico que tivesse sido o Estado a providenciar, de forma rápida e eficiente, a mediação que não tinha sido possível, com o projeto que se justificava a si próprio como um bypass ao Estado. Ainda assim, isto é só metade da história. Porque também é verdade que o Visões Úteis só avançou, de forma decisiva, para os processos de mediação, com a população local, quando foi confrontado como o sucesso (aparente e inicial) da mediação da Es.Col.A. Foi a utopia - ali mais abaixo na rua - que nos fez acreditar que tinha de ser possível, caramba! (...) como vizinho, que também fui, é para mim impossível não partilhar um fascínio estético e político pela comunidade pirata que ali esteve instalada, e pela sua capacidade para efetivamente apontar novos modos de participação política, nomeadamente através de

²⁰³ Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

práticas sociais e artísticas. Mas este fascínio estético, com o exemplo, andou, para mim e durante algum tempo, de mãos dadas com uma sensação de vazio e inutilidade, como se os piratas se perdessem numa celebração de si próprios e abandonassem as populações em nome das quais o projeto se queria afirmar. (Costa, 2013, p. 229-230)

O projeto Es.Col.A constituiu um espaços real de criação coletiva e não-hierarquizada, de vigência efêmera, que persistiu enquanto foi possível viver à margem do Estado, como são as TAZ que não pretendem “ser um ato de revolução mas antes de insurgência, na medida em que não busca permanência, preferindo antes assumir-se como temporária” (COSTA, 2013, p. 133). Uma das suas principais conquistas foi a capacidade de envolver e entusiasmar a grande parte da comunidade envolvente, que temporariamente viveu na prática aquela utopia. De certa forma, a experiência do Es.Col.A serviu de compasso para indicar ao Visões Úteis se estavam se movendo na direção certa, tal como propõe Olin Wright (2010). Essa experiência exemplifica também a dificuldade em manter as forças coletivas organizadas e engajadas de forma durável, para lá de entusiasmos iniciais e motivações que se diluem quando não se traduzem em algum tipo de compensação individual.

Para lá dos muros da sua sede, é nas salas principais da cidade do Porto que o Visões Úteis se apresenta, com destaque para o Teatro Nacional de São João (TNSJ) e o TeCA – Teatro Carlos Alberto, para além da itinerância por outras salas do país e estrangeiro, e ainda junto de públicos distantes da produção artística, através da apresentação de espetáculos em estabelecimentos prisionais, em pequenas localidades do interior e em diferentes espaços urbanos menos convencionais. Utilizam também a lanchonete da Fábrica Social como forma de facilitar o acesso da comunidade local aos seus espetáculos:

Fizemos um espetáculo aqui na cafetaria da Fábrica Social e convidámos todas as pessoas que vivem nestas ruas aqui em baixo. Pusemos uma cartinha na caixa do correio e dissemos “você como é morador aqui pode entrar de borla e pode trazer um vizinho!” E tivemos a cafetaria cheia de vizinhos que vinham uns com os outros, que vivem aqui ao lado e nunca tinham passado este portão porque era uma coisa de artistas, uma coisa esquisita e tal... (VI, em entrevista)

7.2. Organização interna: ser coletivo na contramão do individualismo

Quando demos início a esta pesquisa em 2012, o Visões Úteis era um dos poucos grupos teatrais portugueses que se afirmava como coletivo, embora ao longo destes quatro anos tenhamos observado uma tendência de expansão do número de autodenominados coletivos.

Em termos de forma jurídica o Visões Úteis segue a preferência da maioria dos grupos portugueses, conforme revelado no questionário (tabela 5.20): é uma associação cultural, sem fins lucrativos.

Quando o Visões Úteis surgiu nos anos 90, afirmando-se como coletivo, era um momento em que havia em Portugal uma grande descrença em relação ao modo coletivista como se propunham trabalhar, em parte resultado do descrédito perante as experiências coletivistas dos anos 1970, como analisamos no capítulo IV. As pessoas diziam: “*‘Está bem é coletivo, mas daqui a um ano ou dois vai-se perceber quem é que manda’... E muitas vezes nos perguntaram isso, sobretudo ao longo dos primeiros anos, ‘quem é que manda?’*” (VI, em entrevista). Por outro lado, muitos artistas que se aproximavam do coletivo em busca da liberdade artística que aí se permitia, travavam na sua vivência prática:

Não foi sempre fácil integrar outros artistas na maneira como nós achávamos que devíamos trabalhar, porque é curioso que as pessoas se aproximaram de nós porque queriam ter essa liberdade criativa, de poder participar num coletivo que decide os espetáculos e não só ilustrar a ideia de um diretor, que é responder à encomenda, digamos assim, com menos liberdade... as pessoas acabavam por se aproximar porque queriam essa liberdade, mas depois na verdade não tinham a maturidade para aceitar a liberdade, porque com a liberdade vem a responsabilidade, ou co-responsabilização, e a capacidade de discutir ideias, lutando pelas tuas mas discutindo e aceitando a ideia final que move o todo. Na verdade as pessoas acham que querem isso mas depois quando estão na experiência prática disso sentem-se muito frustradas e nem sempre lidam bem. Em Portugal também há uma questão engraçada que é a discussão das ideias é muito complicada, quando tu discordas de alguém a pessoa tende a levar isso de uma forma pessoal e não consegue separar, insulta-se por outra pessoa dizer “a tua ideia não é a melhor, acho que esta é a melhor forma de...” A pessoa leva aquilo a um nível pessoal que complica muito o avanço das coisas. (VI, em entrevista)

Para o Visões Úteis, a ideia de coletivo corresponde a um agrupamento permanente de artistas e outros profissionais cujo processo produtivo e obra artística é a expressão do grupo e não dos indivíduos que o compõem:

O coletivo não é – como era um bocadinho nessas gerações que vieram antes de nós – não é uma questão de vamos viver todos juntos harmoniosamente porque cabem aqui as ideias de todos e ninguém manda em ninguém e ninguém se sobrepõe. Não é isso, isso é a tal ideia um bocadinho utópica que vinha de antes e que os grupos de artistas até viviam em comunidade, todos juntos, etc., que correram de fato mal. Coletivo é outra coisa, é nós descobrirmos o que é que nos une e essa ideia é mais forte do que a ideia individual de cada um de nós. O

espetáculo final no Visões geralmente nunca é o espetáculo que a Ana faria, ou o Carlos faria, ou João faria, é o espetáculo que todos juntos faríamos. (V1, em entrevista)

Em decorrência desse fazer coletivo é que se configura o fazer político do grupo, na medida em que privilegiam temas que dizem respeito ao ser social, à comunidade, em detrimento do enfoque no indivíduo e nas suas subjetividades, paixões e sofrimentos. *“Geralmente parte-se de temas que dizem respeito a nós como comunidade, lá está por o coletivo trabalhar assim, o que é que nos diz respeito a todos nós que aqui dentro somos de fato indivíduos muito diferentes. (...) o que nos une é o que nos une a nós enquanto comunidade, os espetáculos acabam por exprimir um bocadinho isso” (V1, em entrevista).*

Quando decidiram formar o Visões Úteis e se assumir como profissionais do teatro, os seus fundadores tinham apenas o curso de iniciação teatral e a experiência adquirida no CITAC, nas várias funções que a atividade teatral compreende (interpretação, cenografia, luz, figurino, angariação de financiamento, etc.), complementada com workshops e formações de curta duração. Contudo, sentiam uma lacuna na sua formação por comparação àqueles que saem de um conservatório ou uma escola de teatro, sobretudo no que se refere às áreas de encenação e dramaturgia. No sentido de colmatar essa lacuna, durante os primeiros cinco anos de atividade do grupo apostaram em encenadores convidados²⁰⁴ como forma de trabalhar e aprender com diferentes linguagens e influências.

A partir de 1999 inicia-se um novo ciclo de trabalho no qual o Visões Úteis se lança num trabalho mais experimental e de pesquisa que os leva primeiro a encenar os seus espetáculos sem encenador convidado, adaptando diferentes textos ao teatro, e, posteriormente, para a criação dramatúrgica, desenvolvendo a sua própria metodologia na escrita de textos originais:

Pegamos na ideia e fazemos um brainstorming criativo entre toda a equipe que se queira juntar a esse primeiro momento e depois percebemos quais são as ideias base, qual é a estruturação base que queremos que o espetáculo tenha e depois vamos para a sala de ensaio com os atores e trabalhamos à base da improvisação, portanto devolvemos os temas para os atores que somos nós também – os diretores geralmente também são atores do espetáculo – e depois apontamos quase tudo o que se passa nessas improvisações e esse saco de material voltamos à mesa e escrevemos em cima dele. Depois vamos afinando o guião com os atores

²⁰⁴ Foram encenadores convidados do Visões Úteis: Paulo Lisboa, Paulo Castro, Carlos Curto, João Paulo Seara Cardoso, António Feio, Diogo Dória e José Wallenstein

até... uma semana ou duas antes da estreia ainda estamos a afinar coisinhas. (V1, em entrevista)

A primeira peça que resultou desta nova metodologia de criação dramatúrgica foi 667, *O Vizinho da Besta*²⁰⁵ (2003), que aborda a questão da normalidade enquanto imagem daquilo que é socialmente construído e aceite, a qual é quebrada pelo vizinho do lado que se transforma na personificação de todo o mal. Esta primeira peça escrita pelo coletivo foi editada em livro e tem sido encenada por outros grupos.

Hoje o Visões Úteis segue a forma de organização predominante entre os grupos de teatro independente em Portugal (BORGES, 2007) em torno de uma equipe artística permanente (um núcleo duro de componentes fixos) e equipes artísticas convidadas (atores outros profissionais convidados para projetos ou espetáculos específicos). O grupo define-se como um projeto artístico, pluridisciplinar, *“marcadamente de autor que se produz a si próprio”*, através de *“uma direção partilhada e assente em metodologias de trabalho colaborativas que convocam uma especial participação de toda a equipe artística”*. Portanto, se no início do projeto não existia a ideia de direção e o grupo pautava-se por uma liderança coletiva, baseada na responsabilidade de todos os membros fundadores, a sua evolução resultou numa situação de liderança partilhada por um número reduzido de pessoas, que corresponde aliás à situação predominante em Portugal, de acordo com os dados do questionário atrás apresentados (tabela 5.22).

O grupo de diretores são as pessoas que olham para o todo articulado e que pensam o que é que nós queremos fazer, quais é que são as oportunidades, quais é que são as possibilidades e como é nós nos vamos manter exatamente ao longo do tempo e como é que nós podemos servir melhor aquilo que queremos fazer todos. Portanto, são as pessoas que assumem a responsabilidade de delinear essa estratégia, de escolher os projetos e ter atenção ao todo e que depois assumem também a responsabilidade final se isto correr mal. O fato desse núcleo ser plural torna algumas coisas mais difíceis e outras mais fáceis, portanto dá-nos muita força, a capacidade de resistir às ameaças exteriores, porque somos mais, portanto dividimos as preocupações e dividimos as alegrias também e isso é bom. (V1, em entrevista)

²⁰⁵ Sinopse: O habitante do número 667 daquela rua era um homem absolutamente normal: pai de família, bom profissional, empreendedor. Apenas uma coisa perturbava o doce correr dos seus dias: a estranheza que emanava da casa ao lado, o aspeto bizarro e as movimentações suspeitas do seu vizinho. Este vizinho do lado transforma-se lentamente na personificação de todo o mal. O seu aspecto e as suas ações são-nos transmitidos pelos olhos de 667 que o observa fascinado, quase com obsessão, a partir de sua casa. Assim, enquanto nos deixamos seduzir pelo mistério da casa ao lado, enquanto somos atraídos pela possibilidade de nela residir o mal de todos os males, a nossa atenção é tentada a desviar-se do homem que na realidade se vai revelando: 667, o nosso ‘espião’, é um homem à beira da ruptura, incapaz de aguentar a pressão da família e do trabalho. A ‘paz’ no seio do seu lar, que nos vai sendo apresentada, assenta em tédio e frustração. Será a ‘casa ao lado’ o refúgio do Diabo, figura essencial para a paz de espírito do homem ‘normal’/ pai de família? Ou apenas um espelho da sua própria hipocrisia e da crescente disfunção na sua vida familiar?

Esta forma de liderança partilhada baseia-se no papel de continuidade assumido pelos membros fundadores, sendo inicialmente composta pelos quatro fundadores que ainda permaneciam no grupo. Trata-se do que o grupo define como *direção artística e de produção*, responsável pelo projeto artístico como um todo, por quem passam as decisões finais. Entretanto um desses elementos optou por se dedicar apenas à interpretação, enquanto outro suspendeu funções em 2009 ao ser convidada para exercer o mandato de deputada na Assembleia da República (congresso), sendo a atual direção composta por dois elementos. Por sua vez, a direção artística de cada projeto específico é variável, integrando diferentes elementos na sua organização, os quais trabalham em conjunto na dramaturgia e encenação, assinando coletivamente os respetivos trabalhos. Também músico, figurinista, cenógrafo, técnico de luz integram o processo criativo desde uma fase antecipada, bem anterior à entrada do espetáculo em cena. Ao longo dos tempos, o grupo assiste a uma flutuação dos seus membros, uns entram, outros saem, mas o seu núcleo de direção mantém-se.

Tabela 7.1 – Integrantes do Visões Úteis, na fundação e na atualidade, e áreas de formação

Integrante	Na fundação (1994)	Na atualidade (2016)	Área de Formação Principal
<i>a</i>	*	*	Psicologia/ Línguas e Literaturas Modernas
<i>b</i>	*	*	Direito, Teatro
<i>c</i>	*		Línguas e Literaturas Modernas
<i>d</i>	*		Física
<i>e</i>	*		Engenharia
<i>f</i>	*		Direito
<i>g</i>	*		Teatro
<i>h</i>	*	*	Física
<i>i</i>	*		Psicologia
<i>j</i>		*	Teatro
<i>k</i>		*	Cenografia
<i>l</i>		*	Música, Arquitetura
<i>m</i>		*	Luz
<i>n</i>		*	Teatro
<i>o'</i>		*	Fotografia
<i>p'</i>			Vídeo
<i>q'</i>		*	Design de Comunicação
<i>r'</i>		*	Realização Técnica do Espetáculo
<i>s'</i>		*	Ciências da Comunicação
<i>t'</i>		*	Matemática
<i>u'</i>		*	Tecnologia da Comunicação Audiovisual

Nota: Marcamos com * os colaboradores pontuais.

Uma antiga colaboradora do Visões Úteis, com experiência em diferentes projetos artísticos, sobretudo na área do cinema, nota como sentiu que a organização do coletivo não é hierarquizada, em oposição à generalidade dos grupos em Portugal:

A minha área é o cinema, e a forma de trabalhar é muito diferente do trabalho que os Visões Úteis fazem. Normalmente acabei por trabalhar com equipas que já vinham formadas de Lisboa e faziam trabalhos de publicidade ou cinema por curtos períodos de tempo no Porto. Acho que estas equipas são extremamente hierarquizadas e brutalmente conflituosas. (V2, em entrevista)

Sobre a temática do trabalho coletivo, o Visões Úteis criou o espetáculo *Trans/missão* (2015), que junta música e teatro para explorar as dificuldades de agir coletivamente e de passar da reflexão à ação. Pode ler-se na sinopse do espetáculo:

... um músico e um dramaturgo abrem ao público o seu processo de trabalho numa ópera que se pretende revolucionária: uma criação que questiona precisamente as dificuldades de organização e mobilização dos coletivos - seja uma equipa artística, uma comunidade ou todo um povo... de que o português é um especial bom exemplo. Mas, ao longo desta apresentação pública, torna-se evidente a própria dificuldade de colaboração entre os dois artistas, que entram numa rota de colisão que ameaça destruir todo o projeto! (...) o processo colaborativo artístico é utilizado como espelho das marcas de uma identidade nacional, que parece estar fadada à não-inscrição e à dificuldade de mobilização...

No espetáculo a voz de uma criança afirma: “*Quando eu crescer vou lá à frente na manifestação, levo um megafone e no fim não vai ninguém para casa até ter mudado mesmo alguma coisa*”.

Ainda sobre a coletivização do processo de produção, em 2010, o Visões Úteis iniciou um novo trabalho, com uma forte característica de participação do público, o qual seria dirigido por uma de suas colaboradoras e não pela direção artística habitual. O processo de criação incluiu uma viagem a Castilla-La-Mancha, em busca dos moinhos e paisagens de D. Quixote e uma residência artística na freguesia da Afurada (Vila Nova de Gaia) trabalhando com as comunidades para recolher imagens, vídeos, histórias, músicas. O espetáculo *O Vento* seria antecedido por uma oficina criativa dirigida pelos próprios intérpretes que preparariam os participantes para intervir diretamente no espetáculo com ações performativas e tomando decisões para definir o desfecho da história.

O VENTO foi sendo pensado devagarinho, ao longo do ano de 2010, numa lógica habitual no VU, que assentava num blog interno em que toda a equipe artística ia participando com referências, ideias e pistas. (...) estavam definidos os contornos de um processos de trabalho, alavancado sobretudo pelo fascínio da participação em que pretendíamos envolver o público, mas que teria de avançar em moldes nunca testados: a Inês nunca tinha dirigido um processo com tantos colaboradores; os Diretores Artísticos do VU (eu e a Ana Vitorino) nunca se tinham confrontado com um projeto em que fossem Diretores de Produção sem serem Diretores Artísticos; o Zé Carlos nunca se tinha envolvido tão cedo; o Visões nunca tinha produzido tanto num só ano. (COSTA, 2013, p. 203)

Contudo, esta esforço de democratizar e coletivizar a criação artística gerou um conjunto de tensões, perante uma certa ambiguidade de funções, a falta de entrosamento do todo e a ausência de um direcionamento explícito que parecia colocar em risco o objetivo de chegar a um produto/ espetáculo final:

... eu e a Ana não sabíamos exatamente o que fazer. Todo o processo parecia fazer sentido ainda que o produto tardasse. E afinal não nos competia, neste novo modelo de organização, partilhar a Direção Artística do projeto, ainda que assumíssemos a sua Direção de Produção. Mas a situação era extremamente complicada porque a maior parte das vezes não sabíamos bem onde começava uma coisa e acabava outra. Aqui e ali, tentávamos ir corrigindo detalhes, sempre que nos parecia que o processo arriscava afundar-se sobre si próprio. Recordo, por exemplo, um encontro que a Inês planeou para que, juntamente com a comunidade local, construíssemos uma manta, que posteriormente seria a base da cenografia (e enquanto trabalhássemos a manta, iríamos partilhando as histórias locais, nomeadamente acerca da relação com o vento). E só no último momento é que a Ana se apercebe que não existia nenhum ponto de partida que orientasse o trabalho em causa, garantindo um enquadramento estético e técnico no produto final. Era como se apenas o processo-encontro-participação bastasse e o produto-cenografia-espetáculo fosse um dado absolutamente secundário; e ainda que, simultaneamente, não houvesse qualquer garantia da visibilidade do processo enquanto parte do produto. Esta situação particular acabou resolvida, com o assumir prévio de cor e linhas (3 círculos concêntricos de cores diversas). Mas era apenas uma solução pontual. (COSTA, 2013, p. 205)

A situação foi-se agravando com a aproximação da montagem do espetáculo, com um roteiro mais conceitual do que prático, “como se houvesse um espetáculo imaginado mas não concretizado”. Perante os prazos cada vez mais próximos, os habituais diretores artísticos acabaram por assumir a direção efetiva do espetáculo.

... durante poucos dias improvisamos, definimos e ensaiamos – de modo rudimentar – o que se iria passar em cena, mesmo a tempo de iniciar a montagem. (...) E seria precisamente na montagem, que se agudizaria todo este desfasamento entre processo e produto. Porque repentinamente se tornava óbvio que, por um lado, o maravilhoso processo não era visível no produto; e por outro lado, a maravilhosa participação associada ao produto não seria suficiente para o sustentar se as soluções previstas (cenografia, luz, trabalho de ator e o próprio modo de participação das famílias) não funcionassem. A escrita final do espetáculo foi desproporcionalmente rápida, quando comparada ao tempo da pesquisa e residência (o que em abstrato não é necessariamente negativo). Mas a maior consequência desta desproporção de tempo foi porventura a “atomização” da equipe, que durante o período de ensaios acabou por trabalhar algo distanciada, devido à quantidade do trabalho de finalização nas diferentes áreas. (COSTA, 2013, p. 206)

Deste modo, um projeto que se pretendia verdadeiramente mais coletivista e participativo em relação ao público acabou por acumular um conjunto de problemas que inviabilizaram o processo:

O processo criativo de O VENTO, seja no modo como (não) incorporou devidamente o processo no produto, seja no modo como confiou cegamente na alavancagem do elemento participativo do produto, foi uma sucessão de enganos, mal entendidos e ingenuidades. E tudo isto deixou, sem dúvida, uma marca profunda nas relações entre a equipe. (...) a cicatriz profunda que este processo deixou, ao ponto de poder ser quase doloroso (ou se calhar inconveniente) falar dele. (COSTA, 2013, p. 207)

Apesar disso, à distância e perante os resultados, este processo criativo foi avaliado positivamente, portanto constituiu uma aprendizagem para pensar os processos de produção coletiva. “É verdade que o processo nunca foi devidamente integrado no produto. Mas também é verdade que o modo de participação não só alavancou o sucesso da performance como exigiu uma permanente atualização do processo criativo, que assim terá encontrado algum espaço para redimir a ingenuidade inicial” (COSTA, 2013, p. 208).

7.3. Condições de trabalho: a intermitência e precarização na prática

A situação de trabalho predominante no Visões Úteis é a de trabalhador autónomo, que em Portugal se configura, como já referimos, através do regime de recibos verdes, que traduz juridicamente a condição de flexibilidade e precariedade do setor artístico.

No período de 2009 a 2012, o grupo conseguiu o primeiro apoio quadrienal da DGArtes, que é aquele que, no âmbito do apoio público às artes em Portugal, atribui um montante mais elevado assegurado ao longo de quatro anos, o que permitiu ao coletivo, pela primeira vez, efetuar um planeamento e estruturação mais dilatada no tempo, ao contrário dos apoios que até então auferiam de um ou dois anos. Em função dessa situação favorável, o grupo decidiu proceder à referida mudança de instalações para um espaço maior na Fábrica Social, considerando que teria capacidade de assumir esse compromisso. Considerou também que teria condições para finalmente conseguir manter uma pequena equipe permanente (composta por três pessoas na direção, uma pessoa no secretariado, uma pessoa na produção e uma pessoa a tempo parcial no apoio técnico), com contratos de trabalho e os respetivos direitos laborais: 13.º salário, contribuições para a segurança social, abono de férias, etc. – algo que os fundadores do grupo nunca tinham experienciado. Todavia, essa situação durou apenas dois anos porque coincidiu com a entrada de Portugal num período de recessão económica e implementação da política de austeridade no país, que resultou em avultados cortes nas verbas atribuídas pela DGArtes, a despeito dos compromissos firmados, o que no terceiro ano do apoio correspondeu a um corte de cerca de 16% na verba atribuída e no quarto ano foi de 38%. Se até então o grupo vivia na incerteza de ver ou não os seus projetos aprovados, a partir desse momento deixou sequer de poder considerar os apoios conquistados como garantidos. O grupo percebeu que a situação continuaria a piorar mesmo que conseguissem novamente um apoio quadrienal (como efetivamente aconteceu com uma redução da verba para metade), pelo que se viu obrigado a despedir parte da sua equipe e a retomar a condição de artistas “autônomos” no regime de recibos verdes, sempre no limiar da subsistência do grupo.

Aí tivemos que fazer uma grande reformulação: despedimo-nos todos uns aos outros, passamos todos a recibos verdes, tivemos que libertar a pessoa do secretariado porque não podíamos pagar, tivemos que libertar o técnico porque não podíamos pagar e este espaço que estás a ver era o dobro, todo este espaço que está aqui por baixo era nosso, portanto eliminamos a parte de baixo e concentramos tudo na parte de cima... (V1, em entrevista)

Atualmente a equipe fixa comporta apenas os dois diretores que trabalham a tempo integral e a produtora que trabalha a meio tempo. A restante equipe artística (atores, músico, figurinista, técnico de luz) é contratada por projeto. A equipe não integra trabalhadores voluntários, embora na prática haja muito voluntarismo e a ativação de recursos não monetários em todo o processo.

Este contexto nacional tem como resultado a incapacidade de projetar a vida a longo prazo, seja enquanto coletivo seja no nível individual de cada profissional, mesmo no caso de um grupo já relativamente consolidado.

Estas sucessivas experiências vivenciadas pelo Visões Úteis ilustram bem como a precarização é processual, associada a uma trajetória de incerteza, risco, intermitência e flexibilidade no trabalho, sendo este apenas um caso particular vivenciado por um grupo particular entre as múltiplas formas que ela pode assumir.

Por outro lado, o Visões Úteis está consciente da contradição inerente à forma como a precariedade e a apologia à flexibilidade e criatividade no setor artístico são enaltecidos como valor essencial do trabalhador, indo ao encontro da tese de Menger (2005) segundo a qual o artista é uma figura exemplar das mutações recentes do capitalismo, precursor das modalidades de flexibilidade e hiperflexibilidade no trabalho:

Os trabalhadores das artes nunca foram valorizados e sempre viveram na precariedade e sempre tiveram que ser muito criativos para dar a volta à sua vida e, neste momento, todo o resto da população está a viver dessa maneira e os poderes políticos dizem aos trabalhadores que “têm que ser flexíveis, que têm que ser capazes de ser criativos na maneira como trabalham, têm que ser capazes de fazer várias coisas e não só aquela coisinha, temos que mudar a mentalidade dos trabalhadores”... Mas nós temos trabalhado assim e nunca fomos valorizados, pelo contrário... Faz parte da nossa maneira de trabalhar e faz parte mesmo das artes performativas a pessoa ser criativa, trabalhar em grupo, ser capaz de passar de umas funções para as outras, tem feito sempre parte da maneira como nós trabalhamos. E isso agora é muito valorizado, todos os trabalhadores têm que ser assim. Mas valorizado por quem? A nós nunca nos valorizaram e nós trabalhamos sempre assim, portanto há aqui uma série de incongruências... (V1, em entrevista)

7.4. As relações com os financiadores e as fragilidades da política cultural

Enquanto jovem grupo, o Visões Úteis pôde beneficiar de programas voltados para o apoio a novos projetos de criação, como da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto Português da Juventude, ou ainda da Câmara Municipal do Porto. Assim, em relativamente pouco tempo, o grupo conseguiu se estruturar, consolidar e aceder ao primeiro financiamento do Ministério da Cultura, que, sendo pequeno, era mais significativo do que os anteriores e constituiu um importante impulso para o coletivo apostar realmente no seu projeto. A partir daí, conseguiram um apoio anual, lançaram-se em todas as possibilidades de colaboração e financiamento e foram-se consolidando progressivamente e assim sustentando o seu projeto

artístico. Sob este ponto de vista, é assim um grupo perfeitamente integrado no mundo das artes (teatral) português.

O apoio público por via da DGArtes representa cerca de 40% do orçamento anual do Visões Úteis, permitindo sustentar a sua estrutura (a sala, a equipe fixa, as comunicações). O financiamento público é o que possibilita que o grupo até certa medida se desenvolva sem o constrangimento da lógica dos mercados, democratizando o acesso à sua produção artística e permitindo uma postura crítica do grupo no seu fazer artístico.

Os restantes 60% do orçamento do Visões Úteis, necessários para prosseguir os múltiplos projetos, têm origem variável, sendo angariados de diferentes formas tais como: a coprodução de projetos com outras entidades públicas ou privadas (teatros, fundações, federações, instituições de ensino, municípios, etc.) com base em objetivos comuns; venda de espetáculo/ atividade a uma entidade de forma pontual ou mais regular; apoio de entidades que oferecem os seus produtos ou os seus serviços gratuitamente (como serviço de cabeleireiro, ou determinados itens para compor a cenografia ou o figurino); de forma muito limitada, receitas decorrentes da prestação de serviços (bilheteira, cursos e formações) ou venda pontual de determinados bens (como publicações e merchandising); mecenato, de forma pouco ou nada significativa em decorrência de uma política cultural e uma política fiscal desfavoráveis:

O próprio estado tem que valorizar as artes antes de dizer que os privados têm que apoiar isto. Ele não pode ser o primeiro a fazer um discurso que desvaloriza as artes (...). Tem que se criar a ideia de que isto é espetacular e que chega a muita gente e que é muito importante para o desenvolvimento do país, mas o Estado tem que ser o primeiro a valorizar muito para depois o privado dizer “realmente é capaz de ter razão, se calhar isto é uma coisa interessante de apoiar”. Se o próprio Estado não valoriza a ideia do retorno que as artes dão, que é muito, obviamente o privado não vai ver isso. Eles já não são muito virados para as artes, sobretudo em Portugal. Nos Estados Unidos, por exemplo, é completamente diferente, o apoio mecenático é muito importante... (V1, em entrevista)

A falta de reconhecimento e valorização efetivos das artes e cultura por parte do poder político em Portugal, a falta de uma verdadeira política cultural, é determinante para todo um conjunto de constrangimentos no setor, desde a falta de público à falta de apoios:

O que está na base de quase todos os nossos problemas é a falta de validação política e social das artes performativas em Portugal. Isso para mim é o despoletar de uma série de outros problemas: é o que faz com que haja pouco público, é o que faz com que haja pouco

mecenato, é o que faz com que haja pouco investimento, é o que faz com que se desperdicem recursos porque muitas vezes as coisas estão feitas e não é assim tão caro pô-las a circular e fazer com que ganhem muito mais visibilidade com muito menos... Como é tudo feito projeto a projeto não se potencia nada e gasta-se muito as pessoas e os recursos infelizmente. (V1, em entrevista)

Mais recentemente, o Visões Úteis tem conseguido financiamento por via de programas europeus (como o programa setorial *Grundtvig*), o que constitui uma “saída de emergência” para muitos grupos em Portugal. Estes apoios, geralmente, exigem a formação de parcerias entre grupos de diferentes países europeus, conduzindo a uma conformação face a essa lógica externa que é imposta, o que o Visões Úteis tenta contrariar procurando fazer escolhas coerentes em relação aos seus parceiros.

Nós não entramos em projetos com pessoas que não conhecemos de lado nenhum porque têm ali um buraco e todos juntos podemos sacar mais um dinheirinho... Ou o projeto faz sentido e as pessoas têm alguma afinidade de fato e já falaram e minimamente sabem quem são, ou pelo menos sabem que estão a ter a mesma visão sobre alguma coisa e portanto o objeto final pode representar quem é que nós somos e o que é que queremos fazer, ou ir sacar mais uns cobres nunca foi o nosso gênio e recebemos imensos convites desse gênero... Felizmente nos últimos anos, porque também fizemos por isso, porque temo-nos mexido e ido lá fora às vezes... nós fazemos parte de uma rede chamada IETM²⁰⁶, que é um instituto europeu para as artes contemporâneas, que faz dois encontros por ano onde se juntam artistas das artes performativas da Europa toda para debater algumas questões. Nós de alguns anos para cá temos ido pelo menos a um encontro e aí começa-se a conhecer as pessoas... e ao longo dos anos vão-se construindo pontes e algumas parcerias. Isso tem vindo a acontecer felizmente e depois é uma espiral: entras num projeto que tem mais quatro ou cinco parceiros, cada um desses parceiros tem mais um ou dois projetos em mente do qual tu podias ser o parceiro português. Se já conheces as pessoas e gostas delas, já foste aonde elas trabalham, vês imensas afinidades, e chegou mesmo a um ponto que nós tivemos que pôr um travão. (...) Claro que esses projetos não são todos financiados porque se fossem tínhamos que começar a subcontratar porque não conseguiríamos dar andamento... (V1, em entrevista)

Apesar das relações de dependência face aos financiadores, o coletivo considera que atualmente a sua autonomia artística é “praticamente plena”, ainda que nem sempre tenha sido

²⁰⁶ A sigla inicial da rede IETM decorreu do “Informal European Theatre Meeting” que ocorreu em 1981 em Itália, tendo sido abandonada no sentido de ampliar o âmbito da rede e abarcar a diversidade e pluridisciplinaridade de artes performativas contemporâneas, passando a ser referida simplesmente como IETM seguida do lema “*International network for contemporary performing arts*”. O IETM “agrega diversos agentes (artistas, produtores, companhias, organismos públicos) ligados às artes performativas e assume-se como um facilitador do trabalho em rede e um agente de *lobby* em favor das artes performativas, em particular fazendo a apologia do financiamento da criação artística enquanto bem público” (COSTA, 2013, p. 216).

assim. A imparcialidade nos processos de atribuição de apoios foi algo conquistado contra as relações de nepotismo, apadrinhamento e bajulação que vigoravam num passado muito presente ainda, como acusaram outros grupos atrás (ponto 5.3):

Nós temos poucas pessoas a cobrarem-nos, o que é mau, devíamos ter mais! Nós devíamos ter mais crítica por exemplo, devíamos ter espetadores mais críticos, a verem mais coisas e a dizer que não gostam, seria ótimo, era muito bom sinal, queria dizer que viam muitas coisas e tinham desenvolvido um sentido crítico em relação ao que estavam a ver... E temos uma coisa que é muito boa, que é o Estado apoia-nos sem julgamentos artísticos, supostamente é essa a ideia, porque é uma coisa que nós também nos batemos durante muitos anos. Aliás, em 2001 estivemos envolvidos numa ação judicial contra o Ministério da Cultura, várias ações judiciais que se seguiram em processos diferentes, e que acabamos por ganhar... precisamente porque os concursos de apoio público estavam a ser feitos de uma maneira que não se percebia qual eram os critérios e os critérios que eram alegados eram: para esta companhia é muito bom terem muitos espetáculos, para aquela é péssimo porque são uns populistas. Não tinha nada a ver com o trabalho efetivo que as pessoas estavam a fazer. Portanto, não tinhas maneira de perceber porque é que tinhas tido aquele apoio ou não, o que levantava a questão que era porque eles não te conhecem, ou não vão beber copos contigo, ou não gostam dos teus espetáculos, e não se pode decidir os dinheiros públicos assim! (...) Se eu tenho um público, numa determinada região tenho o meu público, tenho uma linguagem e giro bem o dinheiro público, eu tenho direito a ser financiado. Não é por eu fazer comédia e o outro fazer Beckett, ou estar em Lisboa, ou seja o que for... Portanto, havia aí uma série de critérios nebulosos. E finalmente depois dessas grandes lutas conseguiu-se chegar a um ponto em que tu sabes perfeitamente, critério a critério, sabes precisamente quantos pontos tiveste e como é que foste avaliado em cada coisinha que fazes e essas coisinhas nunca têm a ver com a qualidade artística, que era um critério que tinha que desaparecer porque é uma coisa completamente subjetiva. (VI, em entrevista)

Hoje a avaliação das candidaturas aos apoios públicos pauta-se por critérios relacionados com a consistência do trabalho desenvolvido e das atividades propostas e a gestão adequada e transparente do dinheiro público. Contudo, um dos integrantes do Visões Úteis destaca também um frequente desencontro entre a necessidade de executar orçamentos e o impacto real dos projetos:

... é extremamente complicado ultrapassar a frustração sentida com o absurdo financeiro e produtivo que caracterizam estes contextos, marcados nomeadamente por uma imperiosa necessidade de executar orçamentos independentemente do impacto real das iniciativas. Como exemplo desta sucessão de disparates posso apontar um trabalho encomendado e integralmente suportado pelo Governo Galego, e que foi pura e simplesmente metido numa

gaveta (quando já estava executado e pago) dias depois de um ato eleitoral que ditou uma viragem nas cores do poder (partidário) da Galiza. A impaciência e desilusão com esta inevitável aproximação à política (aqui no pior dos seus sentidos) e ao comércio, são tantas que a ressaca destes projetos conduz ao desejo ardente de regressar a uma sala de teatro com uma quarta parede (COSTA, 2013, p. 108)

Por outro lado, o coletivo considera que muitas vezes os constrangimentos à sua autonomia provêm de trabalhos em coprodução com certos parceiros que não são próximos do coletivo e da sua visão, sobretudo quando não são do meio artístico, e exercem uma certa pressão institucional:

As pessoas querem a tua interferência mas não sabem muito bem como enquadrá-la. Às vezes temos a pressão de um discurso “então se vão fazer isso porque é que não dizem aquilo?” Não dizemos porque isso era o que você faria se fizesse, nós vimos com um olhar diferente, de fora, a arte pode mostrar isto de outra maneira. (...) Mas em última análise fazemos aquilo que achamos, a nossa visão... (V1, em entrevista)

Um apoio que é fundamental para os grupos portugueses, não apenas no nível financeiro mas sobretudo logístico e em termos de espaço de apresentação, provêm do poder municipal, notadamente por via da rede de cineteatros e outros equipamentos culturais espalhados pelas várias cidades do país. No caso do Porto, esse suporte municipal teve um interregno durante os três mandatos (2001-2013) de um prefeito acusado de uma “ação segregativa de tudo o que é arte” (PLATEIA, 2008), que inclusive deixou os grupos quase sem teatros para apresentar os seus trabalhos:

A Câmara do Porto foi um dos grandes nossos apoios no início do Visões. É uma Câmara que mesmo quando não tinha dinheiro para apoiar dava bastante apoio logístico, em transporte, materiais, apoios desse género. Depois com a mudança vieram esses anos negros, passamos ao zero, mais do que a falta de apoio, a hostilidade, a falta de relação, ponto final! Para nós que somos artistas da cidade não havia Câmara e havia hostilização, que é pior. Agora estamos a sair disso, obviamente. Este último ano depois das eleições houve de fato uma mudança total de discurso e de visão e portanto há uma grande abertura, se bem que não haja dinheiro. (...). O nosso próximo espetáculo por exemplo vai estrear em coprodução com o Teatro Rivoli onde já não entramos há praticamente uma década... nem como espetadores! (V1, em entrevista)

Finalmente, uma questão que o Visões Úteis coloca é a dificuldade de fazer circular os seus espetáculos, perante os cortes dos orçamentos de festivais e municípios, o que por sua

vez se relaciona com as dificuldades de divulgação do trabalho, perante uma imprensa precária, sem orçamento para fazer a cobertura devida, e os valores exorbitantes cobrados pela publicidade:

Às vezes as pessoas dizem, vocês tiveram em cena dez dias – que cada vez é menos, agora as temporadas de estreia são nove, oito dias – é péssimo... então nós que andamos com este projeto na cabeça durante dois anos e começamos a escrever quase seis meses antes, a levantar ideias, depois trabalhas três meses especificamente naquilo, dás a tua vida toda para aquilo, fazes nove espetáculos e acabou! É um disparate e portanto é uma das coisas com que andamos sempre a lutar, gostávamos muito de ter temporadas maiores. Compreendemos que havendo poucas salas, tentando elas programar toda a gente e tendo elas também os seus financiamentos muito cortados, como é o caso por exemplo do Teatro Nacional São João que também levou um corte brutal, portanto as suas capacidades de acolher toda a gente e ter temporadas grandes reduziram-se muito e sente-se muito a diferença... Depois não circulas, há muita dificuldade de circulação dos espetáculos. Como é que circulas se os festivais também foram cortados, as câmaras estão sem dinheiro para comprar? E quando tinham também não faziam, acho eu, a melhor articulação dos projetos... Como é tão pouco tempo, tu precisas de criar o máximo de alarido possível à volta daquele tempo porque as pessoas têm mesmo que aproveitar aqueles dias para ir ver e para os outros programadores verem e quererem comprar o espetáculo, portanto é muito difícil porque a publicidade é uma coisa muito cara. A imprensa está-se a tornar um problema, que não havia aqui há alguns anos, e cada vez mais é um problema: a imprensa está a ser cortada brutalmente, cada vez há menos jornalistas, não podem deslocar-se porque eles têm cada vez menos pessoas a trabalhar, a cobrir cada vez mais coisas, com cada vez menos recursos, nem têm carros para fazer as reportagens! O jornalista ou está a cobrir o futebol, ou o buraco na estrada, ou o Alberto João Jardim, ou o teu espetáculo, então o teu espetáculo vai à vida porque ele não vai ao ensaio de imprensa porque tem as outras coisas todas para fazer. Isto está-se a refletir imenso! (...) quando deixas de ter cobertura jornalística de borla que é aquela que vai ao ensaio de imprensa e depois faz uma nota ou uma reportagem, começa a ser mesmo muito dramático. (V1, em entrevista)

Neste cenário, as novas mídias digitais abrem novas possibilidades de divulgação do trabalho dos grupos, situação que o Visões Úteis procura aproveitar ao máximo, mas sem prescindir dos média tradicionais.

Como estamos perante um grupo de trabalhadores-artistas que vive principalmente da sua arte, há uma maior necessidade de conformação aos respetivos sistemas de circulação e comercialização, sobretudo quando trabalham expressamente para dar resposta à encomenda de um “cliente”.

7.5. Posicionamento ético-político e ação coletiva

O Visões Úteis afirma o seu projeto artístico como sendo fortemente político e ético, no sentido de privilegiar temas que “*mexem conosco enquanto cidadãos, e não tanto enquanto indivíduos*” (V1, em entrevista) e de refletir a sua visão ética e estética, pautada por princípios de igualdade, liberdade, responsabilidade, combate à opressão humana, não apenas nos espetáculos mas também no funcionamento cotidiano do grupo e na consciência da responsabilidade social e política para com as comunidades envolventes.

Tentamos sempre que essa ética esteja presente em tudo o que fazemos, seja na transparência das contas, seja dando alguma coisa de volta face ao apoio que recebemos de dinheiros públicos, portanto fazer tudo o que podemos fazer com esse dinheiro, esticar ao máximo a nossa atividade e fazer com que ela se traduza no máximo de coisas... (V1, em entrevista)

O Visões Úteis partilha um conjunto de preocupações que, como os próprios reconhecem, correspondem a uma visão política de esquerda, patente no tipo de reflexão que desenvolvem, nos autores em que se inspiram, na sua ética de trabalho e nas relações com o público ou comunidades. Contudo, não se considera um coletivo de esquerda:

Cada elemento do grupo tem o seu próprio posicionamento individual enquanto cidadão, eleitor e eventual participante em coletivos políticos ou de ativismo. O nosso trabalho tem um cariz político, mas não no sentido partidário, é político no sentido original do termo, ou seja, tendemos a abordar assuntos que dizem respeito à “polis” – à cidade, à nossa pertença a coletivos. O que partilhamos entre nós são de fato questões e preocupações que nos são comuns enquanto membros de comunidades, enquanto membros de uma geração, de uma cidade, de um país, de uma Europa, etc. E algumas dessas questões e preocupações – que transportamos para a nossa atividade e para as nossas criações – estão de facto mais frequentemente presentes no discurso de esquerda: a responsabilidade intergeracional, a responsabilidade ambiental, o diálogo intercultural, a integração (ou pelo menos o reconhecimento) de populações excluídas ou em localizações periféricas, a valorização do papel essencial da cultura no nosso desenvolvimento enquanto pessoas e sociedades, entre muitas outras. Também o nosso modo de trabalhar – recusando a noção de um líder, de uma visão única, co-responsabilizando todos os elementos no resultado artístico final, mas também aberto às contribuições particulares que cada elemento pode trazer ao processo criativo – poderá ter maior paralelo no modo de funcionamento defendidos por entidades e coletivos que se posicionam à esquerda do espectro político. Mas tudo isto não surgiu de um conjunto de referências a priori; surgiu do “feliz” encontro de um grupo de

peessoas que, apesar de serem originárias de contextos muito diferentes e terem tido formações muito diferentes, perceberam que isso não era um obstáculo à partilha de valores e perspectivas e à possibilidade da cocriação. (VI, em entrevista)

O Visões Úteis propõe um teatro como espaço de provocação e de cidadania, portanto como subversão da “partilha do sensível”:

Neste momento [2014], sente-se este fervor do povo que quer mudar as coisas e quer fazer alguma coisa, fala-se muito que é preciso outra revolução, que isto está a chegar ao limite, e as pessoas não percebem que há um espaço onde as ideias circulam, onde a energia é partilhada em tempo real com pessoas que estão a pensar dessas coisas, que é de fato o teatro e as artes em geral (...) É um espaço de energia coletiva absolutamente fantástico, eu acho que as pessoas ainda não têm a noção plena disso, pensam muito em entretenimento, em ir ali dar umas gargalhadas, esquecer as coisas por um momento, e não pensam no outro lado, nessa congregação das energias que há nas manifestações e vê-se que o português se houver uma manifestação salta para a rua e grita e leva cartazes e acha maravilhoso tudo aquilo. Isso é o que acontece em pequena escala todos os dias nas salas de espetáculos, que é uma manifestação de pessoas que estão juntas, congregadas à volta de ideias e sentimentos, umas a concordarem, outras a discordarem, outras a ficarem chocadas, a rirem-se, seja o que for... (VI, em entrevista)

Nesse sentido, para além do espaço do teatro, o Visões Úteis tem atuado em espaços públicos e menos convencionais, incluindo aldeias do interior do país, estabelecimentos prisionais, bairros sociais, Universidade Sénior, o centro de acolhimento de imigrantes, na estação de metro, a bordo de um táxi²⁰⁷ de uma bicicleta²⁰⁸, ou ainda perambulando pela cidade do Porto em *biométricos*²⁰⁹ ou com os seus *audiowalks*²¹⁰.

O investimento político é visível – porque lida não só com as ideias, mas com a concretude do espaço urbano. Mas, como são “feras” no texto, seus *audiowalks* são verdadeiras peças

²⁰⁷ Espetáculo *O Resto do Mundo* (2007) desenvolvido com apenas três espetadores por sessão, a bordo de um táxi perdido na região oriental da cidade do Porto, e representado por um ator sentado ao lado do condutor.

²⁰⁸ Projeto “Opera fiXi” de uma ópera para bicicleta dirigida por Kaffe Matthews, integrando a programação do “Serralves em Festa” 2013, no qual o Visões Úteis colaborou na definição do percurso, na dramaturgia inspirada na pesca contemporânea no poluído rio Douro, e na interpretação.

²⁰⁹ “Biométricos” (2014) foi um projeto dedicado ao tema do esforço físico, refletindo sobre o valor que lhe é atribuído em três áreas distintas: a arte, o desporto e o trabalho. O projeto incluiu diversas atividades como um desafiante percurso a pé pela cidade do Porto acompanhado de uma banda sonora adaptada a cada geografia, ou a observação do esforço exercido nas atividades de diferentes profissionais (a *performance* de ator, a ultramaratona, o desenho, as artes marciais, o trabalho operário, as danças e cantos ligados ao trabalho rural).

²¹⁰ Quatro *audiowalks* integram o projeto *Viagens com alma* (2011) desenvolvido a convite da Diocese do Porto em quatro mosteiros do distrito do Porto. São passeios sonoros em que o espetador está sozinho com “fones de ouvido” seguindo um conjunto de pistas num percurso que cruza a dramaturgia com a materialidade e imaterialidade dos lugares. O sucesso do projeto motivou a que ele fosse posteriormente replicado pelo grupo em Itália e na Galiza.

poéticas que, ao colocar o ouvinte/ vivenciador alternadamente nos planos da realidade e da ficção, possibilitam ver o invisível – e aí a poesia se torna ato político, ou a intenção política se torna em ato poético. (KEISERMAN, 2011, p. 14)

Como forma de romper com a ordem estabelecida e ativar uma tomada de consciência e postura crítica por parte do público, o humor é um recurso muito utilizado pelo Visões Úteis (e por muitos coletivos, no Brasil e em Portugal). Em *A comissão* (2010) o grupo utiliza o humor e a sátira para “*refletir acerca dos mecanismos de decisão política e económica em Portugal e na Europa, como exercício de domínio e poder*”. Simulando uma comissão de tomada de decisão coletiva, integrada pelos próprios espetadores, o ritual da assembleia decisória revela como o ator (social) se torna em marionete manipulada pelos mecanismos de poder²¹¹.

No que se refere especificamente ao público do grupo, por um lado existe a preocupação de se aproximar de públicos que não estão habituados a ir ao teatro, patente na diversidade de atividades e linguagens artísticas por onde o grupo circula. Por outro lado, têm um público que é frequentador de teatro e das atividades artísticas da cidade, com um perfil tendencialmente mais escolarizado, ao mesmo tempo que o coletivo vem apostando crescentemente na participação do público nos espetáculos:

... em A Comissão (2010), esta copresença e participação era levada mais longe (através de um espaço cénico que reunia público e artistas à volta de uma mesma mesa e de um guião que forçava a participação do público enquanto parte de um ensemble performativo), mesmo ao ponto de se assumir já a sujeição a algum tipo de contingência, provocada pelo convite aos (co)sujeitos. Finalmente em O Vento (2011) assumia-se a designação de Evento-Espetáculo, convidando parte do público a construir e apresentar o próprio espetáculo – através de uma oficina prévia – com os artistas. Formulação – completamente aberta à contingência, e que, ao longo das sucessivas temporadas, evolui mesmo para um contexto de produção em que a totalidade do público se transformava em performer não sobrando ninguém para (apenas) ver. (COSTA, 2013, p. 60)

Dentro do seu compromisso ético, o grupo desenvolve o programa *Artistas Associados*, acolhendo a cada dois anos um coletivo de jovens artistas performativos da

²¹¹ Também no espetáculo *Boom & Bang* (2010) o Visões Úteis desenvolve uma sátira em torno da crise financeira de 2008 e dos seus contornos em Portugal. Trata-se de uma adaptação da peça *O poder do sim: um dramaturgo tenta compreender a crise financeira*, de David Hare, uma história de ambição e ganância, convocando alguns dos protagonistas da crise: “Isto é uma nova espécie de socialismo. É o socialismo para os ricos. Para os outros está tudo na mesma. Só para os bancos é que há socialismo. O resto do pessoal continua tão à rasca como dantes. E é nesta altura que começamos a sentir uma certa sensação de injustiça, ou não é?”

cidade do Porto, com quem partilha recursos (espaço, materiais), experiências e conhecimentos em termos de produção, dando um importante suporte para a sua estruturação nesse início de atividade. Contrariando uma certa tendência que vê nos novos grupos uma ameaça perante a escassez de espaço e apoios disponíveis, o programa *Artistas Associados* tem a intenção de promover a confiança e colaboração entre profissionais e coletivos artísticos e contribuir para o desenvolvimento e regeneração do tecido artístico em geral. “*Isso é um estímulo para nós criarmos mais condições para todos e é um estímulo artístico porque cada nova linguagem que vem desafia a tua e faz-te pensar “será que eu já não parei no tempo? Será que não estamos a cristalizar e a fazer sempre mais do mesmo?”*” (V1, em entrevista). Foram artistas associados do Visões Úteis a companhia Erva Daninha (2009-2010), o coletivo A Turma (2011-2012), o coletivo Porta 27 (2013-2014) e o coletivo Teatro Anémico (2015-2016).

O Visões Úteis participa ainda de diferentes estruturas onde se discute e se promove ação coletiva na área da política cultural. Neste âmbito, é membro da já referida Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas desde a sua fundação, inclusive alguns dos membros do Visões Úteis têm ocupado cargos na direção da Plateia. Tem colaborado também em iniciativas da associação Precários Inflexíveis.

A reflexão e interlocução com o contexto europeu está também muito presente no trabalho do grupo, não apenas na participação em redes artísticas (como a já referida rede europeia IETM), trabalhos colaborativos (como o recente projeto *Seeds*²¹²) e residências artísticas, como também na temática das peças como em *Yuck factor* (2015)²¹³ que à semelhança do último trabalho do coletivo Dolores explora as contradições do processo de produção, circulação e consumo da nossa alimentação, e até mesmo marcando presença no Parlamento Europeu onde apresentou uma comunicação sobre o seu percurso enquanto coletivo em articulação com uma ideia de cultura para a Europa.

De destacar ainda a preocupação do grupo em documentar e partilhar a sua memória, através da página/ blog do grupo onde são disponibilizados os vários materiais produzidos

²¹² Projeto que pretende criar uma rede de partilha de recursos e sinergias entre artistas de toda a Europa, como uma “nação artística imaginária”, potenciando assim as respetivas capacidades de criação, formação, produção e circulação.

²¹³ Sinopse: *Yuck Factor* é a segunda das criações originais do Visões Úteis para o ano de 2015, ambas partilhando o tema da identidade como eixo de reflexão. *trans/missão* falou-nos das marcas da identidade lusa; *Yuck Factor* amplia o foco geopolítico do conceito, apontando-o a todo o continente europeu. Ana Vitorino e Carlos Costa partem do modo como as representações da identidade europeia veiculadas pelos média parecem ter sido tomadas pelo designado Fator Yuck, definido como a crença no instinto de repugnância, ou seja, a convicção de que se uma coisa nos enoja é porque ela é efetivamente má ou perigosa. Uma retórica do preconceito e da aversão realçada por circunstâncias desintegradoras, como a crise financeira ou a crise dos refugiados, e que se projeta em clichés identitários associados aos costumes, ao sexo e à... comida. Em *Yuck Factor* será precisamente a comida – a sua distribuição, o modo de servir e de consumir, as regras implícitas ou definidas por protocolo para estar à mesa com os outros – o mote para falar dos impasses na construção de uma identidade plural e da intolerância entre culturas. Uma viagem – com alguns desvios, e nem sempre de bom gosto – pela rota dos alimentos: das sementes à cozinha, da cozinha para a mesa, e desta para a sanita!

(com destaque para os roteiros) e da filmagem e edição em vídeo das peças produzidas, porque preservar uma memória que não é a da cultura dominante também é um ato político:

Mais uma vez tem um lado ético e político em relação às artes que acompanha sempre o nosso trabalho. Nós temos a galeria no nosso site, essa parte do site que se chama galeria virtual, precisamente onde despejamos o máximo de conteúdo possível, publicamos o máximo possível... (V1, em entrevista)

Estamos assim perante um conjunto de *profissionais integrados*, mas simultaneamente inconformados, que, atuando a partir do mundo da arte instituído em Portugal, realizam o seu trabalho para além das convenções desse mundo, sendo críticos em relação a esse mundo, imaginando outras possibilidades, desenvolvendo uma produção artística como fator de crítica e resistência cultural, nomeadamente se opondo às noções de arte como mercadoria e se mobilizando ativamente na defesa dos direitos dos trabalhadores da cultura.

7.6. Uma biografia singular do teatro para a política

Não podemos deixar de referir o cruzamento da trajetória do Visões Úteis com a biografia de uma das fundadoras do Visões Úteis, atriz e encenadora, que suspenderia as suas funções no coletivo para se dedicar à atividade política: Valentina (nome fictício), a atual líder de um dos partidos de esquerda que compõem o parlamento português.

Pertencente a uma família de militantes de esquerda, Valentina saiu de casa para estudar Direito em Coimbra, onde em paralelo ingressaria o CITAC para estudar teatro, acabando por se graduar em Línguas e Literaturas Modernas, uma formação que se aproximava mais da sua vocação para a dramaturgia e interpretação. No CITAC conheceria os companheiros com quem fundou o Visões Úteis. Esteve ligada a movimentos estudantis e por via da sua atividade profissional enquanto atriz, Valentina desde cedo esteve ligada ao ativismo na área cultural, inclusive enquanto dirigente da associação Plateia.

Quem a levou para o partido foi o sociólogo e então deputado João Teixeira Lopes. Já a conhecia das andanças culturais no Porto quando a convidou para número dois da sua lista à autarquia portuense, em 2005. Não foi eleito, mas a ligação não mais se quebrou. “Espero que o marido e as filhas um dia me perdoem por a ter roubado para a política”, ri-se o antigo deputado. Conhecia a [Valentina] do Visões Úteis mas também da Plateia — Associação de Profissionais das Artes Cénicas, onde ela tinha funções diretivas. Foi essa polivalência que o impressionou. “Fez-se um click quando li algumas peças que escreveu. Porque ela era

dramaturga, atriz, encenadora, produtora cultural e gestora. É muito difícil encontrar alguém que faça a ponte entre a parte programática da gestão e a criatividade e tenha a capacidade de liderança que ela mostrava. Quem está nos ativismos sabe que estes são perfis especializados e que nem sempre comunicam entre si”. (LOPES, 2015)

Um de seus companheiros no Visões Úteis observa como Valentina era atenta às possibilidades das narrativas envolverem as pessoas em torno de determinados objetivos, mas também, no caso das narrativas *mainstream*, de conduzirem a uma visão unidimensional e preconceituosa da realidade:

... enquanto estive no VU, e especialmente ao longo dos últimos anos, a [Valentina] sempre me fez sentir uma fé absoluta nas histórias enquanto modo de envolver as pessoas; e por histórias refiro aqui um modo de organização narrativa, suficientemente dramática, em que se definem personagens, que perseguem objetivos e constantemente vão ultrapassando obstáculos, tudo isto num quadro de significados relativamente fechado. Mas mais do que isso, a [Valentina] demonstrava uma particular capacidade para compreender o modo como as narrativas mainstream nos mantêm quotidianamente convencidos da veracidade de diversos preconceitos. (Costa, 2013, p. 211)

Nesse sentido, Valentina foi crescentemente trabalhando esse potencial das narrativas, no contexto do teatro e fora dele, para influírem nas relações de poder, notadamente contribuindo para ativar formas de poder social em grupos mais marginalizados.

Recordo, por exemplo, o trabalho que dirigiu com jovens do Bairro de Cerco, no Porto, e as suas opções em termos de investigação académica: o primeiro sublinhando o modo de participação em detrimento da busca de virtuosismo; e as segundas, centradas, na altura, numa investigação de Mestrado acerca das possibilidades de intervenção baseadas em relatos orais (para recuperar funções de linguagem perdidas com o envelhecimento). Aqui, a [Valentina] tentava confrontar um grupo de idosos com os mecanismos da escrita e com o mundo em que estão inseridos, testando modos de reforçar a sua inclusão social. (COSTA, 2013, p. 212)

Em 2009, Valentina foi convidada para ser Deputada na Assembleia da República de um partido de esquerda, ainda como independente, altura em que suspende as suas funções no Visões Úteis, passando a defender a área da cultura a partir de dentro do sistema político. Assim, podemos afirmar que foi a sua atividade artística e de ativismo nessa área que a conduziu para a política formal. Em 2012, Valentina passa a liderar o partido, primeiro em

“coordenação paritária” e desde 2014 como porta-voz do novo modelo de direção baseado numa comissão permanente de seis elementos. A passagem do teatro à política não foi totalmente estranha, afinal, nas palavras da própria, teatro é política: *“Há alguma coisa mais política do que as pessoas estarem juntas numa sala a ver uma parte ou uma leitura do que é a vida coletiva, a refletir sobre o momento de uma forma coletiva? Não há nada mais político do que isso!”*²¹⁴.

Sob a liderança de Valentina, o partido destacou-se na luta contra as medidas de austeridade da Troika, contra a precariedade laboral, na defesa do Estado social, na criminalização da violência doméstica, entre outras pautas críticas da ordem capitalista estabelecida e de defesa das lutas dos trabalhadores.

Valentina, atriz e dramaturga, foi escolhida em 2015 pelo jornal europeu *Politico* como uma das 28 personalidades políticas que estão a transformar a Europa, designada *o rosto da esquerda*: “a atriz que veio abalar a cena política dominada por homens e por um bipartidarismo, (...) assumindo um papel charneira na formação de uma coligação de centro-esquerda que formaria um novo governo anti-austeridade” (WALLER, 2015).

Analisando o perfil comunicacional de [Valentina], o *marketeer* Carlos Coelho faz uma analogia com a gestão de uma marca. Transforma as iniciais da deputada em “Cara de Mãe”. “É uma atriz política a desempenhar o papel de mãe de um partido que ficou sem pai. É um C de coletivo, tem um papel difícil de cara agregadora, desbloqueadora dos conflitos, e com um estilo *executive freak*: ora maternal, ora acutilante, mas de uma forma doce”. Coelho considera que ela “tem muito o sentido da *performance* (...). Sabe que importa tanto o que diz como a forma como o diz. Ela é uma esquerda serena, intelectualmente honesta...” (LOPES, 2015)

Estamos perante uma atriz política, que atuando agora a partir do sistema partidário, colocando em prática metodologias colaborativas, dá um importante contributo para a transformação social.

Desta forma, a experiência do Visões Úteis e da Valentina fornecem pistas para refletir sobre as possibilidades de emancipação social a partir de dentro do sistema.

²¹⁴ Em artigo de Maria Lopes (2015) para o jornal Público.

A partir do estudo aprofundado destes dois casos singulares procuramos investigar, em cada um dos países, que elementos e contextos específicos possibilitaram a emergência de diferentes configurações e significados de coletivismo.

O Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes é um coletivo de trabalhadores-artistas que atua a partir da periferia de São Paulo e se expressa por meio da arte, uma arte “feita por trabalhadores e para trabalhadores”, o que se associa também a uma forte convicção ideológica e articulação militante com outros movimentos sociais (MST, MPL, movimento indígena, Movimento Cultural das Periferias). A sua vivência no coletivo, a sua tentativa de colocar na prática a autogestão, a apropriação dos meios de produção e circulação do seu teatro e o teor das suas peças são motivados pelo seu posicionamento anticapitalista.

Neste contexto, o coletivo tem desenvolvido uma reflexão teórica própria e criado um conjunto de conceitos e práticas que se demarcam face ao sistema hegemônico: a *arena arbórea* e a *permacultura* – através dos quais refletem e efetivam a sua interferência no espaço; o *teatro mutirão* – que se apropria da prática de mutirão, tão frequente nas periferias do Brasil, e a incorpora no bojo dos seus processos organizativos e criativos; o *teatro perene* – forma de ocupação e resistência no espaço; a *ciranda infantil* – que se articula com a vivência e a reflexão em torno do *trabalhador-artista*. Em contraposição a uma arte burguesa, a sua autodefinição enquanto trabalhador-artista determina o envolvimento efetivo na luta da classe trabalhadora, num horizonte de transformação e emancipação social.

Sob o ponto de vista da organização coletiva, a prática da autogestão norteia o trabalho do Dolores e as relações com os seus parceiros e a comunidade em geral, que se traduz na organização democrática com base em equipes de trabalho e rotatividade de funções, às quais é atribuído igual valor econômico, e na tomada de decisões com base em assembleias realizadas regularmente. Contudo, como referimos, a tentativa de colocar em prática a autogestão é pautada por contradições e, frequentemente, surgem questionamentos e conflitos.

A precariedade destes trabalhadores-artistas é pautada sobretudo pela pluriatividade e pelas vivências de exclusão que assolam o cotidiano do trabalhador da periferia de São Paulo, mas é vivenciada de forma consciente e resistente, tentando combater as malhas da alienação. Apesar da dependência financeira, o coletivo avalia que tem conseguido manter a sua autonomia artística e política, procurando ser coerente em relação às escolhas que efetua a esse nível. Ainda assim, a manutenção econômica do coletivo, é um dos principais desafios e contradições com que o Dolores se confronta.

Desta forma, retomando o enquadramento da ciência social emancipatória, consideramos que a experiência *doloriana* constitui uma utopia real. O coletivo atua a partir do sistema capitalista em que inescapavelmente se insere, mas consciente da sua condição de classe trabalhadora e da sua alienação, colocando na prática um modo de organização alternativo, igualitário, aproveitando as brechas e contradições do próprio sistema que abrem espaço para a contra-hegemonia e a transformação social.

Por sua vez, o coletivo português Visões Úteis congrega-se, em primeiro lugar, em resultado de uma vontade de criar artisticamente e promover o diálogo entre diferentes formas de expressão artística, sendo a partir dessa vontade que assume o seu posicionamento ético e político. No contexto português, o Visões Úteis destaca-se precisamente por se afirmar enquanto coletivo, cujo processo produtivo e obra artística é a expressão do grupo e não dos indivíduos que o compõem. Ainda assim, distingue-se do Dolores que propõe uma vivência mais comunitária e de prática plena da autogestão. Simultaneamente, a componente autoral é mais marcante no Visões Úteis, como na generalidade dos grupos portugueses analisados por comparação aos coletivos brasileiros onde se destaca o processo de criação coletiva.

Se no início do projeto não existia a ideia de direção e o grupo pautava-se por uma liderança coletiva, baseada na responsabilidade de todos os membros fundadores, a sua evolução, com a saída de alguns integrantes, resultou numa situação de liderança partilhada pelos fundadores remanescentes que constituem o núcleo duro a partir do qual orbitam colaborações mais ou menos regulares. Por sua vez, a direção artística de cada projeto específico é variável, integrando diferentes elementos na sua organização, os quais trabalham em conjunto na dramaturgia e encenação, assinando coletivamente os respetivos trabalhos.

A vivência do Visões Úteis, no contexto de crise e austeridade em Portugal, e os cortes drásticos nos seus financiamentos públicos, ilustra bem os processos de precarização que assolam os grupos portugueses, associados a trajetórias de incerteza, risco, intermitência e flexibilidade no trabalho, o que resulta numa incapacidade de projetar a vida a longo prazo, seja enquanto coletivo seja no nível individual de cada trabalhador, mesmo no caso de um grupo já relativamente consolidado. Como estamos perante um grupo de trabalhadores-artistas que vive principalmente da sua arte, há uma maior necessidade de conformação aos respetivos sistemas de distribuição e comercialização. Nesse sentido, ao contrário da radicalidade do Dolores, o Visões Úteis é um grupo perfeitamente integrado no mundo das artes português.

O posicionamento político do grupo relaciona-se com os temas que privilegiam, os quais dizem respeito ao ser social, à comunidade, em detrimento de enfoque no indivíduo e

nas suas subjetividades, e relaciona-se também com os princípios de igualdade, liberdade, responsabilidade que atravessam a sua prática cotidiana, o seu processo de criação artística e o seu relacionamento com as comunidades envolventes. O Visões Úteis propõe um teatro como espaço de provocação e de cidadania, portanto como subversão da “partilha do sensível”. Estamos perante uma produção artística que, atuando a partir do sistema institucional do teatro em Portugal, é fator de inconformismo, crítica e resistência cultural, nomeadamente por se opor às noções de arte como mercadoria, por realizar o seu trabalho para além das convenções do mundo da arte hegemônico e por atuar ativamente na defesa dos direitos dos trabalhadores da cultura. Desta forma, a experiência do Visões Úteis fornece pistas para refletir sobre a capacidade de ampliar os horizontes de possibilidade e de emancipação social a partir do “engajamento com as instituições” (MOUFFE, 2014).

A comparação entre a radicalidade das proposições de um grupo e a atuação mais institucional do outro não tem a intenção de “generalizar a partir dessas alternativas em busca da Alternativa”, mas antes criar “inteligibilidades e cumplicidades recíprocas entre diferentes alternativas em diferentes locais” (SANTOS, 1999, p. 213). Ambos colocam em pauta a tensão das fronteiras entre amadorismo e profissionalismo, em que a construção do profissional de teatro se faz a partir da experiência amadora, a qual, por sua vez, internaliza uma relação diferenciada com o produto do seu trabalho que se coloca fora do mercado e se desenvolve como conteúdo crítico.

Ao conseguirem coletivizar os seus processos produtivos e, simultaneamente, garantir a sua sobrevivência material, ainda que de forma intermitente e frequentemente precária, resistindo às estruturas de poder (econômico) dominantes, e ainda promover a articulação com outros trabalhadores e com a comunidade em geral, os coletivos Dolores e Visões Úteis contribuem para o projeto coletivo de eliminar as várias formas de opressão humana e explorar “visões igualitárias democráticas radicais” de um mundo social alternativo. Por outro lado, os dois casos revelam também lógicas específicas que contribuem para pensar a relação entre indivíduo e coletivo, em que, a despeito das ambições igualitaristas, se destaca o protagonismo de determinados indivíduos, geralmente os fundadores, que, implícita ou explicitamente, acabam por adquirir um estatuto diferenciado no interior do coletivo e que são fundamentais para a sobrevivência e continuidade do respetivo projeto.

EPÍLOGO²¹⁵

O epílogo que aqui apresentamos não constitui um desfecho desta pesquisa, porque estamos perante uma história em aberto. Trata-se antes de uma síntese dos principais resultados e conclusões retiradas deste processo inacabado, agrupadas em torno de alguns dos temas abordados, que nos conduzem a uma reflexão final no sentido de revelar as tendências do coletivismo artístico e ampliar o debate sobre as propostas alternativas às estruturas hegemônicas.

No início deste trabalho, situamos a nossa pesquisa em torno de três linhas investigativas principais: o trabalho no coletivo como forma de emancipação, envolvida num projeto político mais vasto na busca de alternativas às instituições e estruturas sociais existentes; o trabalho no coletivo como resposta à precarização laboral, notadamente como via para aceder a recursos públicos e privados; o coletivismo como retórica, em consenso com os padrões hegemônicos. Mas a realidade mostra-se ainda mais multifacetada e relacional e, se é verdade que comprovamos de fato estas tendências, elas abarcam uma grande heterogeneidade de experiências e tensões e frequentemente se cruzam entre si.

Relações de trabalho e produção

Observamos como os coletivos nos dois países transitam entre diversas formas de expressão artística, diferentes funções (formação, ação social) e até entre diferentes mundos da arte (do mais progressista ao *mainstream* comercial), permitindo uma diversificação das fontes de recursos, o que, para lá das transformações das próprias formas de expressão artística, se relaciona com questões objetivas de sobrevivência por via da multiplicação das esferas de atuação.

Do ponto de vista das relações de trabalho, notamos a preponderância nos dois países da pluriatividade, do trabalho autónomo e temporário (por projeto, sem vínculo empregatício), o que tende a associar-se a formas acrescidas de precariedade (longas jornadas, informalidade,

²¹⁵ “Quadro final de antigos dramas, em que se dava o desfecho da peça” (BASTOS, 1994, p. 58).

subremuneração), configurando um precariado artístico. Vimos também que a flexibilidade, intermitência e incerteza se constituem como modo de regulação do trabalho artístico. É também esta intermitência que obriga os trabalhadores-artistas portugueses a circular em diversos grupos, contribuindo para que estes frequentemente se identifiquem menos com o grupo e mais com a sua trajetória individual, deste modo, fragilizando a lógica coletivista.

Perante o contexto geral de precarização, verificamos um frequente deslizamento da produção dos coletivos para a economia criativa, o qual se coloca de forma mais marcante do que um eventual horizonte de emancipação. O aumento do número de grupos que se autoidentificam como coletivos reflete uma mudança nos padrões do trabalho artístico que se relaciona com a mudança tecnológica nos meios disponíveis para a criação, produção, distribuição e circulação dos produtos artísticos e com a lógica neoliberal do trabalho em rede, flexível, empreendedor, e também com uma lógica utilitarista de muitos coletivos que visam responder a necessidades racionais e de sobrevivência, em que o coletivismo constitui mais uma “saída de emergência” do que um horizonte emancipatório. À semelhança da análise de Boltanski e Chiapello (2009) sobre a crítica social e estética, também os coletivos e trabalhadores do campo artístico, nas suas lutas e resistências, correm o risco de alimentar o sistema ao qual se opõem. Sob este aspeto, observamos uma maior resistência dos coletivos teatrais brasileiros, fruto do seu engajamento político e, de certo modo, do Programa de Fomento ao Teatro que lhes garante uma maior liberdade de ação fora dos constrangimentos do mercado. No caso dos grupos de trabalhadores-artistas que vivem predominantemente da sua arte, há uma maior necessidade de conformação aos respetivos sistemas de distribuição e comercialização, tornando-se assim mais integrados no sistema dominante. Observamos assim relações de tensão entre resistência e institucionalização, notadamente devido às necessárias mediações de Estado e mercado.

Sob o ponto de vista dos financiamento públicos, na sua pluralidade, observamos uma relação complexa com as políticas públicas, seja por via das contrapartidas sociais exigidas, seja pela lógica da “participação da comunidade” crescentemente valorizada, seja ainda pela lógica do incentivo ao emprego e empreendedorismo na área artística, em que os coletivos são levados a gerenciar o social num contexto em que a responsabilidade pela proteção social e os direitos da população se deslocam progressivamente para a “sociedade civil”. Nesse contexto, a “arte comunitária” é também encarada instrumentalmente por alguns coletivos de artistas, como forma de ampliação do leque de recursos disponíveis, que depende não apenas da venda do trabalho artístico no mercado, mas também, e principalmente, de instituições

intermediárias do terceiro sector e agências públicas, assim contribuindo para conformar os coletivos artísticos a um papel de legitimação, consentimento e reprodução social.

Sendo os recursos dos financiamentos públicos escassos, cada vez mais os coletivos passam a ser regidos pelo mecanismo de concorrência e são também eles enredados na nova racionalidade global (DARDOT E LAVAL, 2010) que “captura” as subjetividades mesmo daqueles que não estão diretamente sob a pressão do mercado. Os coletivos de teatro passam a estar fortemente orientados para a elaboração e consecução de projetos, editais, etc., sendo “governados” por essa dinâmica.

Às inquietações quanto à descontinuidade dos financiamentos somam-se as dificuldades para conseguir manter um espaço de trabalho, requisito considerado fundamental para os grupos, sob o ponto de vista da continuidade e aprofundamento do seu trabalho. Nos dois países prevalecem espaços cedidos ou arrendados, o que reforça a condição de produtores sem meios de produção. Adicionalmente, vimos que o recurso, e mesmo a ocupação, de espaços não convencionais pode constituir uma contingência (por falta de alternativa), mas em muitos casos é o resultado de uma opção estética no quadro do processo de criação artística, ou mesmo de uma opção política enquanto forma de resistência ao sistema hegemônico, o que não se limita à questão do espaço mas se articula com uma complexidade de fatores.

No global, os dados coletados a respeito das condições materiais da produção artística permitem observar fortes interfaces dos coletivos com o Estado, o mercado, o terceiro setor e a sociedade em geral, combinando recursos mercantis, com base no princípio de mercado (a venda de um espetáculo ao SESC, por exemplo, no caso do Brasil), recursos não-mercantis oriundos de subsídios públicos (como o Fomento ao Teatro no Brasil, ou os apoios da DGArtes em Portugal) e recursos não-monetários baseados numa economia da dádiva (partilha de salas, empréstimo de materiais e equipamentos, promoção e divulgação mútua). O peso destes três tipos de recursos é muito variável nos dois países, o que evidencia uma grande heterogeneidade de relações com o Estado, o mercado e o terceiro setor, que muitas vezes resulta na subordinação aos discursos e práticas desses agentes.

Formas de organização coletiva

A eclosão dos coletivos de artistas enquanto movimento contemporâneo dá-se nos dois países a partir dos anos 1990, mas ambos conhecem experiências bem anteriores, desde o coletivismo cultural entre os operários portugueses (proletários-dramaturgo, proletários-

atores) representativo de uma certa forma de emancipação ao subverterem “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), passando pelas experiências radicais brasileiras do Teatro de Arena e dos Centro Populares de Cultura que se opunham ao teatro comercial ou institucional e constituem os primórdios do teatro de grupo brasileiro, até ao movimento coletivista como forma de resistência às ditaduras vivenciadas nos dois países.

Na atualidade, o coletivismo teatral brasileiro está particularmente vinculado ao movimento pela conquista da Lei do Fomento ao Teatro que desembocou numa expansão dos grupos e no desenvolvimento de um movimento teatral coeso, unido por um forte pendor político, que propõe novas relações de produção, modos de funcionamento menos hierarquizados, um teatro não hegemônico por meio da criação coletiva e dos conteúdos das peças, e uma certa militância contra as estruturas de poder dominantes. No entanto, o coletivismo não deixa de constituir uma alternativa econômica, perante a precariedade que assola o setor. Além disso, a expansão e o dinamismo dos coletivos brasileiros tem sido tão efervescente que se tornou modismo e passou a ser alvo de apropriação midiática, de estratégias de marketing e de assimilação pela economia criativa enquanto uma nova forma de trabalho flexível e “colaborativo”.

No caso português, em decorrência do contexto geral das relações de trabalho e produção e do contexto específico de crise e austeridade, e também das formas “pontuais” de financiamento público, vimos como os coletivos estão mais motivados por questões relativas ao mercado de trabalho e à identidade artística sob um ponto de vista autoral. Este coletivismo contemporâneo assume características distintas do espírito revolucionários dos anos 1970, associado à condição de crise e precariedade e falta de opções em termos de trabalho assalariado, desenvolvendo-se em forte complementaridade com o poder público e mesmo com as instituições da arte. Desenvolve-se, portanto, enquanto alternativa econômica, como forma de sobrevivência perante as restritas saídas profissionais, e enquanto alternativa estética, ligada ao experimentalismo e pesquisa de linguagens, configurando um mosaico heterogêneo de situações em que, a despeito da organização coletiva, prevalece a noção de autoria. O sentido de coletivo é sustentado pelas afinidades e afetos entre os seus integrantes e orientado por um processo coletivo de criação, mais do que por qualquer convicção política ou ideológica. Um outro conjunto de coletivos surge associado a projetos e espaços autogestionários, fora do circuito regulamentado das instituições, contribuindo para fermentar novas formas de produção. Contudo, no global, os grupos de teatro portugueses vêm se adaptando a uma economia de mercado e a uma lógica concorrencial no interior do teatro, em

que o coletivismo parece surgir mais como uma “saída de emergência” do que integrado num horizonte emancipatório.

Nos dois países predomina a divisão de trabalho por funções, cujas modalidades diferem de grupo para grupo, mas que no geral significa respeitar a especificidade das funções de cada um, mas também o seu compartilhamento e rotatividade, eventualmente atribuindo igual valor a todas as funções enquanto tentativa de supressão da divisão social do trabalho capitalista como propõe o Dolores. Alguns coletivos consideram que não deve haver divisão de funções mas antes uma grande fluidez no sentido de tudo fazer coletivamente e alcançar uma maior horizontalidade. Contudo, a recusa de divisão de funções como recusa de hierarquia é enganadora e, na maioria das vezes, esconde relações de poder implícitas e eventualmente uma desorganização (noutros casos excesso de centralismo) no fazer dos grupos que assim se fragilizam. No mesmo sentido, a recusa da mercantilização e elogio do amadorismo faz com que muitos coletivos acabam por deslizar nas suas próprias contradições: ao contrário da produção empresarial, pautam-se pela falta de unidade organizativa; a sua produção não resulta da junção dos profissionais adequados mas de outras afinidades várias; procurando-se colocar fora do mercado e do gosto hegemônico, não conseguem ser autossustentáveis, quando a relação com as políticas públicas é também ela complexa.

Se muitos coletivos, em sentido mais estrito, são efetivamente pautados por um ideal de igualitarismo democrático (WRIGHT, 2010), a sua concretização é atravessada por múltiplos desafios: a necessidade de divisão técnica do trabalho, as desigualdades de acesso e uso da linguagem, os dispositivos interiorizados de hierarquização social e mercantilização, a necessidade de sobrevivência que eventualmente conduz ao afastamento do horizonte inicial, as tensões que se colocam entre o individual e o coletivo. Sob este último aspeto, tanto os dados do mapeamento como os estudos de caso indicam que as trajetórias coletivistas estão ancoradas em histórias pessoais particulares, no protagonismo de determinados indivíduos, no papel dos fundadores para a continuidade do coletivo, que faz com que inevitavelmente se assumam diferentes estatutos individuais nesse horizonte de igualitarismo.

Por outro lado, o horizonte emancipatório radica num coletivismo que seja capaz, pela sua própria vivência prática, de ampliar e contagiar outros atores e outras relações sociais.

Dinâmicas de ação coletiva

Sob o ponto de vista da ação coletiva dos trabalhadores-artistas nos dois países, as principais mobilizações têm em comum a recusa da orientação neoliberal dos respectivos Estados. No Brasil, eles surgem pouco representados nas formas tradicionais de organização trabalhista, organizando-se a partir de movimentos sociais dos próprios coletivos pela formalização de direitos e por uma política pública para a cultura, como o *Arte contra a barbárie* em São Paulo, que gerou uma Primavera no Teatro paulistano, com a conquista de uma fonte de financiamento, públicos e sistemas de organização e distribuição próprios; na modificação do carácter das obras, linguagem e convenções empregues; nas próprias redes de cooperação gerando um verdadeiro movimento social composto pelos vários coletivos teatrais da cidade, com atividade cooperativa regular.

Em Portugal, se, por um lado, o contexto de precarização crescente do trabalho artístico, associado a vínculos precários e mesmo à informalidade e ilegalidade, e a existência de um vasto “exército artístico de reserva”, resulta no medo de ver deteriorar ainda mais a sua situação e numa certa descrença face às possibilidades de mobilização e participação política, por outro lado, perante o contexto de crise e austeridade, o nível a que se chegou foi tão devastador que os trabalhadores começam a “perder a paciência”, resultando em diferentes formas de ação coletiva, quer por via institucional quer através de diferentes movimentos sociais, que se prendem, em primeira instância, com a luta contra a perda dos direitos sociolaborais conquistados e pelo cumprimento do princípio constitucional de democratização do acesso à cultura. Neste contexto, contrariando a tendência de enfraquecimento do poder sindical, destaca-se a expansão da atuação sindical no setor artístico, através da criação, em 2011, do sindicato CENA, animando um sindicalismo de movimento social que, ao contrário do sindicalismo tradicional, apresenta uma maior horizontalidade, procura abarcar a heterogeneidade de situações laborais existentes no setor (e não apenas o trabalho assalariado), desenvolve uma maior articulação com diferentes movimentos e forças sociais, notadamente de trabalhadores precários, e enseja também alianças transnacionais, explorando formas inovadoras de ação coletiva.

Uma grande parte dos coletivos analisados assume ainda algum tipo de compromisso com pautas que dizem respeito à sociedade como um todo e a uma luta social mais ampla. A definição de trabalhador-artista pressupõe precisamente o envolvimento na luta da classe trabalhadora, num horizonte de transformação e emancipação social.

No Brasil, os coletivos engajaram-se nas jornadas de Junho de 2013, estão presentes na militância de diversos movimentos sociais (como MST, MPL, movimento indígena,

movimento negro, Movimento Cultural das Periferias), apropriam-se de repertórios de ação coletiva dos movimentos sociais da classe trabalhadora (ocupações, passeatas, manifestações), colocam em pauta questões como a exploração dos trabalhadores, a discriminação racial e sexual, o patriarcado e outros tipos de tirania e formas de opressão. Desenvolvem assim um ativismo pautado por múltiplas filiações em movimentos e organizações, que contribui para estabelecer pontes entre movimentos, angariando simpatizantes de uns para os outros.

Em Portugal, os coletivos de artistas marcam uma presença expressiva em movimentos como o *Que se Lixe a Troika!* e nas organizações do precariado, fazem a gestão de espaços autônomos que ensaiam novas relações de produção, trazem a comunidade para dentro do processo criativo.

Em ambos os países, o precariado artístico constitui um terreno de inventividade de novas formas de ação coletiva e de interseção entre diversas pautas e experiências, contribuindo para o fortalecimento da articulação entre trabalhadores precários e para a solidariedade entre diferentes grupos subalternos – artistas, estudantes, feministas, trabalhadores fabris, trabalhadores agrícolas, trabalhadores sem teto, indígenas, imigrantes ilegais, etc. –, resgatando o seu potencial de crítica social, resistência e emancipação.

Além da ação mais direta e explícita, a dimensão política está ainda presente no conteúdo e na forma, isto é, no material estético (um teatro que se pauta pela vontade de dar voz a grupos oprimidos, por afirmar identidades coletivas não hegemônicas e por revelar as estruturas de poder e desigualdade, vislumbrando outras possibilidades e apresentando-se às camadas populares) e na própria opção consciente relativa à forma de produção enquanto coletivo, enquanto alternativa à visão mercantil dominante. É também desta forma que os coletivos ocupam as brechas do sistema hegemônico. A partir do momento em que os coletivos dialogam ativamente com os processos de mudança em seu território (urbano, periférico, nas margens, etc.), fazem a junção entre estético, político e histórico, e/ou estão envolvidos em alguma forma de ativismo, eles podem ser concebidos como um sujeito político, que cria um processo de intervenções micropolíticas no espaço urbano e no contexto diverso das relações entre artistas, comunidades e a militância junto a movimentos sociais.

Uma síntese provisória

Demonstramos, no decorrer deste trabalho, que o conceito de coletivo artístico se define a partir de um ideal de forma de organização do trabalho, da produção e das relações sociais, mas que as suas práticas são heterogêneas, ambivalentes e em permanente transformação.

Trata-se de um campo de forças antagônicas que, simultaneamente, atuam nas margens e no interior do sistema hegemônico. Assim, chegamos a um conceito de coletivo mais heterogêneo, processual e relacional do que a nossa definição de partida.

Assumindo o risco de simplificação excessiva, efetuamos uma tentativa de síntese, sempre provisória, no sentido de sistematizar o mosaico de situações encontradas no coletivismo artístico através de um *continuum* entre o extremo progressista e emancipatório de um lado e o extremo instrumental do outro (fig. 1), frisando que não se trata de uma dicotomia mas de um *continuum*, na linha de trabalhos anteriores (FERRAZ, 2005; OLIVEIRA, 2014), que deve ser visto dentro dos seus limites e incapaz de esgotar a riqueza e dinamismo da realidade.

Figura 1. Continuum Coletivismo Instrumental – Coletivismo Emancipatório

A partir daqui é possível estabelecer uma tipologia, também ela provisória, em que cada um dos polos do *continuum* constituiria um tipo-ideal e, entre um e outro, encontramos um tipo intermédio, “institucional”, resumindo assim as três tendências principais encontradas, que se configuram a partir das diferentes dimensões enunciadas, de diferentes relações com o Estado, o mercado, o sistema da arte e a sociedade em geral, de diversos graus e modalidades de consenso e conflito, ou para retomar a ciência social emancipatória de combinações diferentes entre as três formas de poder – econômico, estatal, social.

O *coletivismo instrumental* relaciona-se com o espectro da economia criativa que se

apropriada da retórica do coletivismo como forma de promover relações de trabalho flexíveis, “colaborativas” e em rede, tendo uma motivação econômica e seguindo, de forma explícita ou implícita, o paradigma da empresa capitalista. Baseia-se no *poder econômico*, na lógica da concorrência, nas leis do mercado e numa racionalidade instrumental, não havendo uma crítica sistematizada ao mercado enquanto instituição. A divisão do trabalho tem por base a especialização. O produto do trabalho artístico segue a forma-mercadoria dominante que se rege pelo valor de troca, que procura otimizar numa lógica de singularidade ou exclusividade dos “produtos” ou das “experiências” oferecidas. Neste contexto, o trabalho artístico, ao invés de se pautar por um qualquer projeto contra-hegemônico, é profundamente funcional ao sistema hegemônico.

O tipo-ideal “intermédio” corresponde ao *coletivismo institucional* que assume uma perspectiva mais crítica face ao mercado, mas não deixa de se articular com este, muitas vezes numa lógica de sobrevivência. Apoia-se em grande parte no *poder estatal*, articulando-se com as políticas públicas das quais depende fortemente. Pauta-se por práticas democráticas e pela articulação com sujeitos coletivos, como associações e movimentos sociais no sentido de alcançar melhores relações de redistribuição através do Estado. Portanto, não se trata de um mero mecanismo de mercado e estritamente instrumental como no tipo-ideal anterior, pois existe um nível de organização e uma construção que visa outros objetivos, contra o domínio da lógica capitalista, pelo avanço dos direitos sociolaborais e da cidadania em geral, o que remete para a possibilidade de luta contra-hegemônica a partir de dentro do sistema institucional. Pode constituir uma fonte de inconformismo, crítica e resistência cultural, notadamente ao se opor às noções de arte como mercadoria e realizar o seu trabalho para além das convenções do mundo da arte hegemônico. É aqui que se situaria a “estratégia de engajamento com as instituições” defendida por Mouffe (2014), considerando que a luta contra-hegemônica não se faz abandonando o terreno institucional mas envolvendo-se nele e que, além das instituições políticas tradicionais, ocorre também na multiplicidade de lugares onde a hegemonia é construída: econômicos, legislativos, políticos, culturais. O coletivo Visões Úteis por nós analisado aproxima-se bastante deste tipo-ideal.

O *coletivismo emancipatório* corresponde à noção de coletivismo em sentido estrito e à ideia de utopia real, na busca estético-política pela superação do estado atual, através de uma maior retirada das instituições, procurando irradiar práticas distintas das relações de opressão, alienação e desigualdade dominantes, visando a construção de outro modo de produção. Depende também de recursos públicos, mas com forte autocrítica e tendo por horizonte a sua superação, além de ativar fortemente o espectro da economia da dívida.

Articula-se em torno de uma lógica de afinidade política e radica no *poder social*, baseado na capacidade de mobilização voluntária de pessoas para ações coletivas de vários tipos, que se colocam aqui com caráter urgente, como forma de superar a ameaça da sua (auto)exploração, mas também na defesa de lutas sociais mais amplas visando um igualitarismo democrático. É nesse sentido que a ideia de emancipação apresentada por Olin Wright, associada à sua noção de “empoderamento social”, radica numa concepção mais ampla do que simplesmente o empoderamento da classe trabalhadora, onde podemos incluir uma ampla gama de atores coletivos não definidos simplesmente por sua relação com a estrutura de classe (por exemplo, vinculados a questões étnicas e raciais, relações de gênero, segregação urbana, etc.), embora interseccionalmente ligados a esta. Pauta-se ainda pelo ideal da autogestão como resistência à alienação do trabalho, “em que a participação de todos tenda a ser cada vez maior, em que a rotatividade nas funções tenda a ser crescente, em que o leque das remunerações – se for caso para existirem – tenda a reduzir-se” (BERNARDO, 2006, p. 2). O caso do coletivo Dolores no Brasil exemplifica bem esta busca contra-hegemônica.

Contudo, tal como Becker (2010a) analisa em relação aos “artistas inconformistas”, grande parte do coletivismo emancipatório também depende e mantém várias ligações com os grupos dominantes da sociedade, seja em termos de relações de trabalho e forma de sobrevivência, seja por sua própria origem familiar. Portanto, estamos cientes que este exercício de bifurcação entre “servidores do *status quo* e das classes dominantes” de um lado e “revolucionários, aliados ou a serviço das classes dominadas” do outro será sempre redutor, sendo grande a interpenetração das situações encontradas entre uns e outros. “Esta visão sociopolítica não capta a ambiguidade do processo social e das biografias individuais” (VELHO, 1977, p. 33). Inseridos no mesmo modo de produção capitalista, a todos estes tipos-ideais são transversais os processos de precarização e as forças dos mecanismos de reprodução e normalização social, que atravessam o mundo de trabalho e a sociedade em geral. Tal como enfatizamos ao longo de todo o trabalho, a ambiguidade e incerteza é precisamente o que marca o estilo de vida deste grupo, que permanentemente enfrenta experiências e tensões contraditórias. Perante a dificuldade de lutar contra *o poder*, as lutas pela emancipação travam-se repetidamente contra os poderes particulares que perpassam a vida social concreta e cotidiana.

Retomando a chave analítica de Olin Wright, a realização ou não do potencial do coletivismo emancipatório depende de três tipos de condições: primeiro, a medida em que a sociedade civil é um domínio pujante de associação e ação coletiva com coerência suficiente para moldar tanto o Estado como o poder econômico; segundo, a presença de mecanismos

institucionais que facilitem a mobilização e implantação de poder social; terceiro, a capacidade desses mecanismos institucionais combaterem as forças contrárias ao empoderamento social, o que, no contexto da sociedade capitalista, significa “lutar contra o poder do capital, bem como os aspetos do poder do Estado que se opõem às iniciativas e ações da sociedade civil”. O problema é que, como reconhece o autor, há razões para ser céptico sobre as perspectivas de cada uma dessas condições: “o empoderamento social só será tolerado, se não constituir uma ameaça para as relações de poder básicas do capitalismo” (WRIGHT, 2010, p. 145-148).

É precisamente essa situação que assistimos na atualidade no Brasil em que, a despeito das várias conquistas em termos de direitos democráticos, laborais e de políticas públicas, notadamente na área da cultura como analisamos neste trabalho, o país viu essas conquistas fundamentais ameaçadas no processo de *impeachment* que levou à suspensão da presidente eleita Dilma Rousseff, o que incluiu a extinção do MinC logo nas primeiras horas do novo Governo Interino, a 12 de Maio de 2016. Esta decisão política é particularmente significativa uma vez que o MinC constitui uma conquista histórica do pós-ditadura, criado logo em 1985, e que perduraria até esse momento. Assim, nas vésperas de depositar esta tese, os trabalhadores-artistas voltaram a mobilizar-se, desta vez pelo retorno do seu ministério, o que desencadeou uma série de ocupações de espaços públicos vinculados ao MinC, com as bandeiras #foratemer, #ocupabrasil, #resistenciacultural. A luta política adquiriu uma “dimensão nacional inédita – e histórica – na ação conjunta de artistas-trabalhadores de diferentes áreas de expressão aliados a movimentos sociais, estudantis e parte dos servidores em resistência ao governo provisório...” (SANTOS, 2016). Neste contexto, a combativa classe teatral articulou-se em torno da *Frente Nacional de Teatro*, constituída por coletivos, federações, cooperativas e redes de teatro de todo o país, colocando-se na linha da frente das mobilizações. Perante este movimento de ocupações e resistência, o governo recuou e retomou o MinC, mas as conquistas, mesmo que consagradas na Lei, permanecem ameaçadas.

Enquanto isso, Portugal conseguiu também, após quatro anos de interregno, reaver o seu Ministério da Cultura no âmbito do novo quadro político decorrente das eleições legislativas de Outubro de 2015, mas os constrangimentos permanecem por força de um orçamento para a cultura que se mantém entre os valores mais baixos das últimas duas décadas (entre 0,1% e 0,2% do Orçamento de Estado), ao mesmo tempo que persiste a falta de regulamentação e valorização das condições de trabalho no setor.

As trajetórias recentes dos dois países reforçam a ideia que, sob o ponto de vista do horizonte de luta contra-hegemônica, as práticas coletivistas não podem significar

espontaneidade, ausência de organização, uma vez que as forças hegemônicas estão profundamente organizadas. Se a arte mostra que existem alternativas, é preciso organizar e mobilizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Kil. Da retomada ao dissenso: Notas sobre experiência e forma no teatro brasileiro contemporâneo. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 140-147.
- _____. Experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo Ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 90-95.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 [1944], p. 99-138.
- AGLIETTA, Michel. **Régulation et crises du capitalisme**, 3ª ed. Paris: Odile Jacob, 1997.
- ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição**: Uma reflexão sobre coletivos de artistas no Brasil (1995-2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- ALMEIDA, João Ramos de. Mais de metade dos jovens têm um contrato não permanente. **Jornal Público**, Lisboa, 28 mar. 2011.
- ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AMARO, Rogério Roque (1982). O salazarismo na lógica do capitalismo em Portugal. **Análise Social**, v. XVIII, n. 72-73-74, p. 995-1011, 1982.
- ANTONIO, Rodrigo (Mimeo). **Trabalhadores da cultura**: uma política para além do amor. Entrevista com Luciano Carvalho para o site Contra-maré, 5 nov. 2012. Disponibilizada pelo autor.
- APPADURAI, Arjun. Commodities and the politics of value. In: Appadurai, Arjun (org.). **The social life of things**: commodities in cultural perspective. New York: Cambridge University Press, 1986, p. 3-63.
- ARANTES, Paulo Eduardo. A lei do tormento. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 200-210.
- _____. Documentos de cultura, documentos de barbárie: o sujeito oculto de um manifesto. In: **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004, p. 221-235.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores**: estéticas de combate e sementeira. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.
- ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- AZEVEDO, José Fernando. Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema). In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 211-223.
- _____. O processo teatro (notas para um programa de trabalho). In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 130-139.

- BAIN, Alison. Constructing an artistic identity. **Work, Employment, and Society**, v. 19, n. 1, p. 25-46, 2005. doi: 10.1177/0950017005051280.
- BAIN, Alison; MCLEAN, Heather. The artistic precariat. **Cambridge Journal of Regions, Economy and Society**, v. 6, n. 1, p. 93-111, 2013. doi: 10.1093/cjres/rss020.
- BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his world**. Cambridge: MIT Press, 1968.
- BALAZS, Gabrielle; FAGUER Jean-Pierre. Une nouvelle forme de management, l'évaluation. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 114, Les nouvelles formes de domination dans le travail (1), p. 68-78, 1996. doi: 10.3406/arss.1996.3195.
- BARCELLOS, Alice. Ser artista é ser precário, intermitente e até “fora da lei”. **Jornal Público**, Lisboa, 28 de jul. 2014. Disponível em: < <http://p3.publico.pt/cultura/palcos/13094/ser-artista-e-ser-precario-intermitente-e-ate-fora-da-lei>>. Acesso em: 23 fev. de 2015.
- BASTOS, Sousa. **Dicionário de teatro português**. Edição fac-similada. Coimbra: Minerva, 1994.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010a.
- _____. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social (ebook). Rio de Janeiro: Zahar, 2010b.
- _____. Arte como ação coletiva. In: **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 205-222, 1977.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1987a, v. 1.
- _____. O autor como produtor (Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934). In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b, v. 1, p. 120-136.
- BENSAÏD, Daniel. **Espetáculo, fetichismo, ideologia** (um livro inacabado). Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura, 2013.
- BERNARDO, João. A autogestão da sociedade prepara-se na autogestão das lutas. **Piá Piou! Revista do Instituto Cactus**, n. 3, 2006.
- BLOCH, Marc. **História e historiadores**. Lisboa: Teorema, 1998.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BOGGS, Carl. Marxism, prefigurative communism, and the problem of workers' control, **Radical America**, 11, n. 6, 1977, p. 99-122.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Éve. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Vera. **O mundo do teatro em Portugal**: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- BORGES, Vera; COSTA, Pedro; GRAÇA, Susana. Dilemas económicos e desafios organizacionais nas artes performativas: uma análise empírica das estruturas teatrais apoiadas na região de Lisboa e Vale do Tejo. In: BORGES, Vera; COSTA, Pedro (orgs.). **Criatividade e instituições**: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012, p. 183-202.

- BORG, Camila B. Gestão Participativa, cogestão e autogestão: um viés crítico. **Argumentum**, Vitória, ano 3, n. 3, v. 1, jan./jun. 2011, p. 251-256.
- BOURDIEU, Pierre. L'essence du néolibéralisme. **Le Monde Diplomatique**, Mars 1998. Disponível em: <www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- _____. **The field of cultural production**. New York: Columbia University Press, 1993.
- _____. **Les règles de l'art**. Paris: Seuil, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAGA, Ruy. Precariado, sindicalismo e dinâmicas da ação coletiva no Brasil e em Portugal. In: BRAGA, Ruy; ESTANQUE, Elísio; COSTA, Hermes (orgs.). **Desigual e combinado**: precariedade e lutas sociais no Brasil e em Portugal. São Paulo: Alameda, 2016. No prelo.
- _____. Precariado e sindicalismo no Sul global. **Revista Outubro**, n. 22, p. 35-61, 2º semestre de 2014.
- _____. Sob a sombra do precariado. In: MARICATO, Ermínia et al. **Cidades Rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/ Carta Maior, 2013, pp. 74-78.
- _____. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. A nostalgia do fordismo: elementos para uma crítica da Teoria Francesa da Regulação. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- BRAGA, Ruy; BURAWOY, Michel. **Por Uma Sociologia Pública**. São Paulo: Alameda, 2009.
- BRAVA COMPANHIA. O grupo. In: BRAVA COMPANHIA. **Caderno de Erros III**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2014, p. 15-18.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRINTON, Maurice. As Lições da Revolução Portuguesa. **Marxismo e Autogestão**, Ano 1, n. 1, p. 149-168, 2014. Disponível em: <<http://redelp.net/revistas/index.php/rma/article/view/12brinton1/66>> Acesso em: 3 mar. 2015.
- BUBER, Martin. **Paths in utopia**. New York: Collier Books, 1988.
- BRYAN-WILSON, Julia. **Art Workers**: radical practice in the Vietnam war era. Berkeley: University of California Press, 2009.
- BURAWOY, Michael. For public sociology. **American Sociological Review**, v. 70, p. 4-28, 2005. doi: 10.1177/000312240507000102.
- _____. **Politics of production**: factory regimes under capitalism and socialism. London: Verso, 1985.
- BURN, Ian. The Sixties: crisis and aftermath (or the memories of an ex-conceptual artist). **Art & Text**, Fall 1981, pp. 49-65.
- CABANES, Robert; GEORGES, Isabel. Perspectivas. In: CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibeale; TELLES, Vera da Silva (orgs.) **Saídas de emergência**: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo (ebook). São Paulo: Boitempo, 2011.
- CABRAL, Manuel Villaverde. O exercício da cidadania política em perspectiva histórica (Portugal e Brasil). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 18, n. 51, p. 31-60, 2003.

- CARMO, Renato Miguel do. A classe média e o futuro da política. In: CARMO, Renato Miguel do (org.). **Portugal, uma sociedade de classes**: polarização e vulnerabilidade. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 151-157.
- CARON, Isabelle; PAQUIN, Louis-Claude. Lorsque les collectifs de création riment avec changer le monde. **TrajEthos**, v. 1, n. 1, p. 75-85, 2012.
- CARROL, William. Crisis, movements, counter-hegemony: in search of the new. **Interface**: a journal for and about social movements, v. 2, n. 2, p. 168-198, 2010.
- CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011, p. 100-105.
- _____. (org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASTEL, Robert. **La montée des incertitudes**: travail, protections, statut de l'individu. Paris: Seuil, 2009.
- _____. **As metamorfoses da questão social**: uma crônica do salário. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CASTLES, Stephen. Studying social transformation. **International Political Science Review**, v. 22, n. 1, 2001, p. 13-32.
- CENA. **Conclusões das reuniões na AR e resultados do Questionário**, Mar. 2016. Disponível em: <www.cenasindicato.org/noticias/entry.html?ref=268&blog=noticias>, Acesso em: 14 mar. 2016.
- CEREZALES, Diego Palacios. **O poder caiu na rua**: crise de estado e acções colectivas na revolução portuguesa. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. Para que serve o teatro político? In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 128-151.
- CLAEYS, Gregory. A utopia como prática transformadora (comunicação verbal). In: **Seminário Internacional Utopia 500 anos**, SESC, São Paulo, Abr. 2016.
- COHEN, Jean L.; ARATO, Andrew. **Civil society and political theory**. Cambridge: MIT Press, 1994.
- COHEN, Yves. L'invention des techniciens sociaux [Du commandement social après juin 1936 chez Peugeot]. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 114, Les nouvelles formes de domination dans le travail (1), p. 30-43, 1996. doi: 10.3406/arss.1996.3192.
- COLETIVO POLÍTICO QUEM. Heleny Guariba: considerações sobre um teatro estético-político. **aParte XXI**, n. 6, p. 45-56, 1º semestre 2013. São Paulo: TUSP.
- COSTA, Carlos. **Vens ver ou vens viver?** Estética e Política da Participação. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012a.
- _____. Experimentos cênicos: um enredo. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012b, p. 62-72.

- _____. O teatro de grupo e alguns antepassados. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 52-55.
- _____. Mensagem aos curingas e não curingas. In: **De Boal a Brecht... De Brecht a Boal: Em Busca de Um Teatro Dialético – VI Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina**, Londrina, 2009.
- _____. **Teatro e transformação social**. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007. v. 1: Teatro Fórum e Agitprop.
- COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Jorge; FAZENDA, Luís; HONÓRIO, Cecília; LOUÇÃ, Francisco; ROSAS, Fernando. **Os donos de Portugal: cem anos de poder económico (1910-2010)**. Porto: Afrontamento, 2010.
- COSTA, Pedro; BORGES, Vera; GRAÇA, Susana. Structural changes and diversity in theatrical groups: an empirical study in the Lisbon area. **Portuguese Journal of Social Sciences**, v. 13, n. 1, p. 33-51, 2014.
- CRUDEN, Damian. A society without art is bound to be truly poor. **Yorkshire Post**, 15 out. 2010. Disponível em: <www.yorkshirepost.co.uk/news/opinion/damian-cruden-a-society-without-art-is-bound-to-be-truly-poor-1-3020930#ixzz47nPCWjbz>. Acesso em: 5 mai. 2016.
- CRUZ, Hugo (ed.). **Arte e comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- CULTIVATE.COOP. **Differences Between Worker Cooperatives and Collectives**, 2012. Disponível em: <http://cultivate.coop/wiki/Differences_Between_Worker_Cooperatives_and_Collectives>. Acesso em: 20 fev. 2013.
- CURADO, Gustavo Idelbrando. **Pólen, Pólis, Política: Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CVEJÍC, Bojana. Collectivity? You mean collaboration. **Republicart**. 2005. Disponível em: <www.republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm>. Acesso em: 14 jan. 2013.
- DA COSTA, José. Biopolítica e teatro contemporâneo. **Lugar Comum (UFRJ)**, v. 1, p. 121-133, 2010.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. **Cités**, 1/2010, n. 41, p. 35-50, 2010. doi: 10.3917/cite.041.0035.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. Mode d'emploi du détournement. **Les Lèvres Nues**, n. 8, 1956. Disponível em: <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html>. Acesso em: 12 out. 2014. [tradução livre para português disponível em: <www.imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>]
- DEDECCA, Cláudio Salvador. Flexibilidade e regulação de um mercado de trabalho precário. In: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: EdUSP, 2009, p. 123-142.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.
- DEMAZIÈRE, Didier. Diversificação das formas de emprego e fragmentação das normas de emprego. In: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (orgs.). **Trabalho flexível, empregos precários?** São Paulo: EdUSP, 2009, p. 101-122.
- DERESIEWICZ, William. The death of the artist – and the birth of the creative entrepreneur. **The Atlantic**, January/ February, 2015. Disponível em: <www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497>. Acesso em: 11 mar. 2015.
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.
- DIAS, Hugo. **Sindicalismo de Movimento Social?** Experiências de renovação da prática sindical num contexto de transição de paradigma produtivo. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.
- DIMAGGIO, Paul. Nonprofit Organizations and the intersectoral division of labor in the arts. In: POWELL, Walter; STEINBERG, Richard (eds.). **The nonprofit sector: a research handbook**. New Haven : Yale University Press, 2006.
- DIONÍSIO, Eduarda. **Títulos, ações e obrigações**: sobre a cultura em Portugal 1974-1994. Lisboa: Salamandra, 1993.
- DOLORES. **Projeto Dolores 15 anos - Trilogia da Necessidade**. São Paulo: Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, 2015. Disponível em: <<http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/2015/03/projeto-de-fomento-2015-dolores-15-anos.html>>. Acesso em: 20 mar. 2015.
- _____. **Informativo Mensal**, n.º 10, 18 ago. 2014. Disponível em: <<http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/2014/08/boletim-dolores-agosto-de-2014.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento, 1976.
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ENGELS, Friedrich. **Letter to August Bebel in Berlin**, 1886. Disponível em: <<http://www.revolutionarydemocracy.org/rdv1n2/englletr.htm#b6>>. Acesso em: 9 ago. 2013.
- _____. Carta a W. Borgius, 1894. In BARATA-MOURA, José; CHITAS, Eduardo; MELO, Francisco; PINA, Álvaro (eds.). **Obras Escolhidas em três tomos**, tomo III, pág: 565-567. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1894/01/25.htm#tn303>>. Acesso em: 21 out. 2014.
- ENTLER, Ronaldo. Os coletivos e o redimensionamento da autoria fotográfica. **Revista Studium**, n. 32, 2011 . Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/3a.html>>. Acesso em: 17 ago. 2014.
- ENWEZOR, Okwui. The production of social space as artwork: protocols of community in the work of Le Groupe Amos and Huit Facettes. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (eds.). **Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007, p. 223-251.
- ESPING-ANDERSEN, Gøsta. **The three worlds of welfare capitalism**. Oxford: Polity Press, 1990.
- ESTANQUE, Elísio. Rebeliões de classe média? Precariedade e movimentos sociais em Portugal e no

- Brasil (2011-2013). **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 103, p. 53-80, 2014. doi: 10.4000/rccs.5540.
- ESTANQUE, Elísio; COSTA, A. Hermes; SOEIRO, José. The new global cycle of protest and the Portuguese case. **Journal of Social Science Education**, Issue 1/2013, 2013. doi: 10.2390/jsse-v12-i1-1217.
- EUROSTAT. **Cultural statistics**: Eurostat Pocketbooks. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2011.
- EVANS, Peter. Is an alternative globalization possible? **Politics and Society**, v. 36, n. 2, p. 271-305, 2008. doi: 10.1177/0032329208316570.
- EVERS, Adalbert. Part of the welfare mix: the third sector as an intermediate area. **Voluntas**, 6, n. 2, p. 159-182, 1995.
- FACINA, Adriana. Sobre perfumes e essências: o lugar da Cultura na História. **Tempo Brasileiro**, v. 180, p. 73-88, 2010.
- FAULCONBRIDGE, James; MUZIO, Daniel. Professions in a globalizing world: towards a transnational sociology of the professions. **International Sociology**, 27, n. 1, p. 136-152, 2012. doi: 10.1177/0268580911423059.
- FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 56, p. 43-72, jun. 2013. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p43-72>.
- FERNANDES, Silvia. A criação coletiva do teatro. **Urdimento**: revista de estudos sobre teatro na América Latina, n. 2/98, p. 13-21, 1998.
- FERRAZ, Ana Lúcia. **Dramaturgias da autonomia**. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FERRERA, Maurizio. The Southern model of welfare State in social Europe. **Journal of European Social Policy**, v. 6, n. 1, p. 17–37, 1996. doi: 10.1177/095892879600600102.
- FIGUEIREDO, Cláudia. Os usos do palco: o proletariado e o teatro no início do século XX. **Utiletras** - revista on-line do Departamento de Letras da Beira Interior, n. 4, p. 23-40, Dezembro de 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 125-52.
- FRANÇA, José-Augusto. **A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1990)**. 3ª edição atualizada. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FREIDSON, Eliot. Pourquoi l'art ne peut pas être une profession. In: MENER, Pierre-Michel; PASSERON, Jean-Claude. (eds.). **L'art de la recherche**. Paris: La Documentation Française, 1994, p.117-135.
- FRIEDMAN, Georges. Introdução e metodologia. In: FRIEDMAN, Georges; NAVILLE, Pierre (orgs.). **Tratado de Sociologia do trabalho**. São Paulo: Cultrix, 1973, v. I, p. 19-44.
- FREITAS, Manuela de. A esquerda e a cultura. **Passa Palavra**, 16 abr. 2009. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2009/04/2703>>. Acesso em: 3 mai. 2015.

- GAIGER, Luiz Inácio. Os caminhos da economia solidária no Rio Grande do Sul. In: SINGER, Paul; SOUZA, André Ricardo de (org.). **A economia solidária no Brasil: a autogestão como resposta ao desemprego**. São Paulo: Contexto, 2000, p. 267-286.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos”: a natureza do entendimento antropológico. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 85-107.
- GEM [Global Entrepreneurship Monitor]. **Empreendedorismo no Brasil 2015: relatório executivo**. Curitiba: Instituto Brasileiro da Qualidade e Produtividade, 2015.
- GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GIELEN, Pascal. A caravan of freedom: mobile autonomy beyond ‘auto-mobility’. In: DOCKX, Nico; GIELEN, Pascal (eds.). **Mobile autonomy: exercises in artists’ self-organization**. Amsterdam: Valiz, 2015, p. 63-80.
- GILL, Rosalinda; PRATT, Andy. In the social factory? Immaterial labour, precariousness, and cultural work. **Theory, Culture, and Society**, v. 25, p. 1–30, 2008. doi: 10.1177/0263276408097794.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOLLAC, Michel; VOLKOFF, Serge. Citius, altius, fortius [L’intensification du travail]. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 114, Les nouvelles formes de domination dans le travail (1), p. 54-67, 1996. doi: 10.3406/arss.1996.3194.
- GOMES, Rui Telmo; LOURENÇO, Vanda; MARTINHO, Teresa Duarte. **Entidades Culturais e Artísticas em Portugal**. Lisboa: Observatório das actividades culturais, 2006.
- GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). **Fomento ao Teatro: 12 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, v. 2.
- _____. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, v. 3.
- GRANOVETTER, Mark. Ação econômica e estrutura social: o problema da imersão. **RAE – eletrônica**, v. 6, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://rae.fgv.br/rae-eletronica/vol6-num1-2007/acao-economica-estrutura-social-problema-imersao>>. Acesso em: 19 jun. 2013.
- GRANT, Daniel. Social Practice Degrees Take Art to a Communal Level. **The New York Times**, New York, 5 Feb. 2016. Disponível em: <www.nytimes.com/2016/02/07/education/edlife/social-practice-degrees-take-art-to-a-communal-level.html?_r=1>. Acesso em: 6 Fev. 2016.
- GUILLERM, Alain; BOURDET, Yvon. **Autogestão: uma mudança radical**. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- GUIMARÃES, Nadya Araujo. Casa e mercado, amor e trabalho, natureza e profissão: controvérsias sobre o processo de mercantilização do trabalho de cuidado. **Cadernos Pagu**, 46, jan-abr. 2016, p. 59-77. doi: 10.1590/18094449201600460059.
- _____. A Sociologia dos mercados de trabalho, ontem e hoje. **Novos Estudos Cebrap**, n. 85, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300007&lng=pt&nr=iso>. Acesso em: 22 jun. 2013.

- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2006.
- GUTERRES, António Brito; ÁGOAS, Frederico. No bairro: associativismo jovem na periferia de Lisboa. **Le Monde Diplomatique** – edição portuguesa, II Série, n. 8, jun de 2007.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaration**. New York: Argo Navis, 2012.
- _____. **Multitude**: war and democracy in the age of empire. New York: Penguin, 2004.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.
- _____. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.
- HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste**: artisans et académiciens à l'âge classique. Paris: Éditions de Minuit, 1993.
- HESPAÑA, Pedro (org.). **Entre o estado e o mercado**: as fragilidades das instituições de protecção social em Portugal. Coimbra: Quarteto, 2000.
- HESPAÑA, Pedro; FERREIRA, Sílvia; PACHECO, Vanda. O Estado Social, crise e reformas. In: OBSERVATÓRIO SOBRE CRISES E ALTERNATIVAS (org.). **A anatomia da crise**: identificar os problemas para construir alternativas (relatório preliminar). Coimbra/ Lisboa: Observatório sobre Crises e Alternativas/ CES, 2013, p. 161-249.
- HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria, nem patrão!**: vida operária e cultura anarquista no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HILLENKAMP, Isabelle; LAVILLE, Jean-Louis (orgs.). **Socioéconomie et démocratie**: l'actualité de Karl Polanyi. Toulouse: Éditions Érès, 2013.
- HOLMES, Brian (2004). The spaces of a cultural question – an e-mail interview with Brian Holmes conducted by Marion von Osten. **Republicart**. Disponível em: <www.republicart.net/disc/precariat/holmes-osten01_en.pdf> Acesso em: 10 mar. 2015.
- HORKHEIMER, Max. Traditional and critical theory. In: **Critical theory**: selected essays. New York: Herder and Herder, 1972.
- HOROWITZ, Noah. **Art of the deal**: contemporary art in a global financial market. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- HOWKINS, John. **The creative economy**: how people make money from ideas. Londres: Penguin, 2011.
- IBGE [Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística]. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.
- INE [Instituto Nacional de Estatística]. **Destaque - Conta Satélite da Cultura 2010-2012**: A Cultura foi responsável por 1,7% do VAB nacional no triénio 2010-2012. INE: Lisboa, 2015. Disponível em: <www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=237956713&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt>. Acesso em: 30 Ago. 2015.
- _____. **Classificação Portuguesa das Profissões 2010**. Lisboa: INE, 2011.
- INGLEZ DE SOUZA, Diego Beja. **Tumulto no conjunto**: habitação, utopia e urbanização nos limites de duas metrópoles contemporâneas São Paulo / Paris (1960-2010). Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

- IPEA. 15 anos de gasto social federal notas sobre o período de 1995 a 2009. **Comunicados do IPEA**, n. 98, 8 jul. 2011. Disponível em: <http://ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/110708_comunicadoipea98.pdf>. Acesso em: 30 maio 2014.
- I.S. [International Situationist]. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- JOSSA, Bruno. Marx, Marxism and the cooperative movement. **Cambridge Journal of Economics**, v. 29, p. 3-18, 2005.
- JÜRGENS, Sandra Vieira. **Instalações provisórias**: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX. Lisboa: Sistema Solar/ Documenta, Stet, IN.Transit Editions, 2016.
- _____. Trabalho coletivo: atividade artística na esfera da economia informal. **Arqa** – Revista de Arquitectura e Arte, n. 107, p. 122-125, Maio/Junho 2013.
- KALLEBERG, Arne. Nonstandard employment relations: part-time, temporary and contract work. **Annual Review of Sociology**, v. 26, p. 341-365, 2000.
- KHASNABISH, Alex; HAIVEN, Max (2012). Convoking the radical imagination: social movement research, dialogic methodologies, and scholarly vocations. **Cultural Studies <=> Critical Methodologies**, v. 12, p. 408, 2012. doi: 10.1177/1532708612453126.
- KINAS, Fernando. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo: uma experiência de política pública bem-sucedida. **Revista Extraprensa**, v. 3, n. 3, 2010. doi: 10.5841/extraprensa.v1i1E.57.
- KLEIN, Paula. **Cia. São Jorge de Variedades**: As bastianas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- KNAUSS, Paulo. Grafite urbano contemporâneo. In TORRES, Sónia (org.). **Raízes e rumos**: perspectivas interdisciplinares em Estudos Americanos, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 334-353.
- KOVÁCS, Ilona. Novas formas de organização do trabalho e autonomia no trabalho. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 52, p. 41-65, 2006.
- KURZ, Robert. O fantasma das belas artes: porque já não pode a sociedade refletir sobre a mesma na modernidade. **Folha de São Paulo**, 4 abr. 1999. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs04049906.htm>. Acesso em: 10 Março 2015.
- LABAKI, Aimar. Arte contra a barbárie: entrevista a Marco Antonio Rodrigues. **Revista Camarim**, ano III, n. 14, p. 4-5, 2000.
- LAHIRE, Bernard. **Franz Kafka**: éléments pour une théorie de la création littéraire. Paris, La Découverte, 2010.
- LAVILLE, Jean-Louis. Avec Mauss et Polanyi, vers un theorie de l'economie plurielle. **Revue du Mauss**, v. 21, p. 237-249, 2003.
- LAZZARATO, Maurizio. Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres «esthétiques». **Multitudes**, n. 15, hiver 2004 - Mineure 15: La créativité au travail. Disponível em: <www.multitudes.net/Creer-des-mondes-Capitalisme>, Acesso em: 10 mar. 2015.
- LEE, Pamela M. How to be a collective in the age of the consumer sovereign. Artforum October 2009, p. 184-189. Disponível em: <www.artforum.com/inprint/issue=200908&id=23742>. Acesso em: 14 fev. 2015.

- LEENHARDT, Jacques. Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível?. **Tempo social**, v. 10, n. 2, p. 101-111, Oct. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701998000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso: em 28 mar. 2015.
- LEITE, Jorge; COSTA, Hermes Augusto; SILVA, Manuel Carvalho da; ALMEIDA, João Ramos de. Austeridade, reformas laborais e desvalorização do trabalho. In: OBSERVATÓRIO SOBRE CRISES E ALTERNATIVAS (org.). **A anatomia da crise**: identificar os problemas para construir alternativas (relatório preliminar). Coimbra/ Lisboa: Observatório sobre Crises e Alternativas/CES, 2013, p. 108-160.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopólicia. **Ilha**, v. 13, n.1, jan./jun. 2012, p. 41-60. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- LIMA, Jacob. O trabalho autogestionário em cooperativas de produção: o paradigma revisitado. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 56, p. 45-62, 2004.
- LIPPARD, Lucy. **Get the message? A decade of art for social change**. Nova York: E. P. Dutton, 1984.
- LOPES, João Teixeira. Dos públicos como actores. In: **Teatro do Mundo**: teatro e justiça, afinidades electivas. Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009, p. 205-216.
- _____. Itinerário teórico em torno da produção dos fenómenos simbólicos. **Sociologia**, v. 10, p. 27-77, 2000. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1474.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2015.
- LOPES, Maria. Catarina Martins: metro e meio de contestação, teatro e garra. **Jornal Público**, 30 ago. 2015. Disponível em: <www.publico.pt/politica/noticia/metro-e-meio-de-contestacao-teatro-e-garra-1706162>. Acesso em: 01 set. 2015.
- LOREY, Isabell. Autonomy and precarization. In: DOCKX, Nico; GIELEN, Pascal (eds.). **Mobile autonomy**: exercises in artists' self-organization. Amsterdam: Valiz, 2015, p. 47-60.
- LOURAÇO, Jorge. É proibido dizer a palavra revolução. **Jornal Público**, Ipsilon, set. 2014. Disponível em: <www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-proibido-dizer-a-palavra-revolucao-1668450>. Acesso em: 30 abr. 2016.
- LUCIO, Miguel Martínez. Collectivism. In: CLEGG, Stewart; BAILEY, James (eds). *International Encyclopedia of Organisational Studies*, p. 203-205. London: Sage, 2008. v. 1
- MACHADO, Fernando Luís; COSTA, António Firmino; MAURITTI, Rosário; MARTINS, Suzana da Cruz; CASANOVA, José Luís; ALMEIDA, João Ferreira. Classes sociais e estudantes universitários: origens, oportunidades e orientações. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 66, p.45-80, 2003.
- MACEDO, Márcio José. **Abdias do Nascimento**: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968). Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MADEIRA, Cláudia. “O que eu quero é uma revolução!”: a performatividade de uma palavra de ordem. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 29-52, 2015.
- MAGALHÃES JR., José C. **Normalização social e o neoliberalismo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011a.
- _____. As entidades sociais e o surgimento de uma gestão concorrencial do engajamento cívico. In: CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele; TELLES, Vera Silva (orgs.). **Saídas de**

- emergência:** ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo (ebook). São Paulo: Boitempo, 2011b.
- MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MARIANO, Márcio; CARVALHO, Sérgio de. Por um teatro materialista. **O Sarrafo**, n. 1, mar. 2003, São Paulo, p. 11.
- MARINI, Ruy Mauro. Memória. In: **Arquivo de Ruy Mauro Marini**. Disponível em: <http://www.marini-escritos.unam.mx/001_memoria_marini_port.html>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- MARQUES, Joana. **Para além da filantropia:** contributos do turismo solidário para o desenvolvimento comunitário – uma análise comparada Cabo Verde - São Tomé e Príncipe. Dissertação. (Mestrado em Economia Social e Solidária) – Departamento de Economia, ISCTE-IUL, Lisboa, 2010.
- MARTINS, Flávia P. B. **Fantasia de Guerra e Paz no Pós-Guerra Fria de Jornada nas Estrelas:** nova geração. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MARTINS, José de Souza. Depoimento. **Espaço & Debates**, n. 42, Periferia Revisitada. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, 2001, p. 75-84.
- MARUANI, Margaret. L'emploi féminin à l'ombre du chômage. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 115, Les nouvelles formes de domination dans le travail (2), p. 48-57, 1996. doi: 10.3406/arss.1996.3203.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **O Capital:** crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1996, Livro Primeiro, Tomo 1.
- _____. **O Capital:** crítica da economia política. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1986, Livro Terceiro, Tomo 1.
- MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**, v. 9, n. 1, p. 178-194, 2012.
- _____. Memórias de coletivos teatrais: breves apontamentos de percursos e andanças. **Revista Balaio**, v. 01, p. 08-13, 2009.
- _____. **A produção teatral paulistana dos anos 80 – r(ab)iscando com faca o chão da história:** tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MATEUS, Augusto (coord.). **A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa:** Relatório Final. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- MATOSO, Rui. Cultura a débito: Orçamento de Estado para a Cultura 2016 e mais além. **Esquerda.Net**, Lisboa, 7 mar. 2016a. Disponível em: <www.esquerda.net/opinioao/cultura-debito-orcamento-de-estado-para-cultura-2016-e-mais-alem/41605>. Acesso em: 10 mar. 2016.

- _____. Cultura a débito: Sobre o direito à cidade, cultura e política dos comuns (alguns tópicos). **Esquerda.Net**, Lisboa, 28 Jan. 2016b. Disponível em: < www.esquerda.net/artigo/sobre-o-direito-cidade-cultura-e-politica-dos-comuns-alguns-topicos/40934>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- MCBRIDE, Jo; LUCIO, Miguel Martínez. Dimensions of collectivism: occupation, community and the increasing role of memory and personal dynamics in the debate. **Work, employment and society**, v. 25, n. 4, p. 794–805, 2011. doi: 10.1177/0950017011419706.
- MCSWEENEY, John. The absence of class: Critical development, NGOs and the misuse of Gramsci's concept of counter-hegemony. **Progress in Development Studies**, v. 14, p. 275, 2014. doi: 10.1177/1464993414521339.
- MELLO, Suzana. A Recepção de Brecht em Portugal antes de 1974. **VI Congresso Brasileiro de Professores de Alemão**. São Paulo: Abrapa, 2008. Disponível em: <www.abrapa.org.br/cd/pdfs/Mello-S3-Suzana.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2015.
- MELO, Daniel de. O associativismo popular na resistência cultural ao salazarismo: a Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio. **Penélope**, n. 21, p. 95-130, 1999.
- MENDES, José Manuel de Oliveira; SEIXAS, Ana Maria. Acção colectiva e protesto em Portugal: os movimentos sociais ao espelho dos media (1992-2002). **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 72, out. 2005, p. 99-127.
- MENGER, Pierre-Michel. L'art analysé comme un travail. **Idées économiques et sociales**, 2009/4, n. 158, p. 23-29, 2009. doi: 10.3917/idee.158.0023.
- _____. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MIESSEN, Markus. **The nightmare of participation: crossbench praxis as a mode of criticality**. New York/ Berlin: Sternberg Press, 2010.
- MISCHE, Anne. **Partisan publics: communication and contention across Brazilian youth activist networks**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.
- MOODY, Kim. Towards an international social-movement unionism. **New Left Review**, n. 225, 1997.
- MOORE, Alan W. (2007). Artists' collectives: focus on New York, 1975–2000. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (eds.). **Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007, p. 193-221
- _____. (2002). General introduction to collectivity in modern art. **The Journal of Aesthetics and Protest**, web special, 2002. Disponível em: <<http://www.joaap.org/new3/moore.html>>. Acesso em: 11 mai. 2013.
- MORAES, Camila. O “outro” Ministro da Cultura. *Jornal El País*, 29 Maio 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/27/cultura/1432752759_907246.html>. Acesso em: 19 jun. 2015.
- MOREIRA, Luiz Carlos. There Is No Alternative. In: DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 15-27.

- MOTA, João. Fragmentos da memória. In: VASQUES, Eugénia; PORTO, Carlos. **Teatro independente em Portugal 1974-1994**: catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 99. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 52-57.
- MOUFFE, Chantal. Estratégias de política radical e resistência estética. Tradução de Rui Matoso. **Esquerda.Net**, Lisboa, 6 Set. 2014. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990#sdendnote1sym>>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- MOULIER-BOUTANG, Yann. Les limites de la sociologie démystificatrice de l'art. **Multitudes**, n. 15, hiver 2004 - Mineure 15: La créativité au travail. Disponível em: <www.multitudes.net/Les-limites-de-la-sociologie>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- MOURÃO, Rui. **Representações de contrapoder**: performances artistas no espaço público português. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, ISCTE-IUL, Lisboa, 2013.
- MTE [Ministério do Trabalho e Emprego]. **Classificação Brasileira de Ocupações**: CBO 2010. 3ª ed. Brasília: MTE, SPPE, 2010.
- MYERS, Michael D.; KLEIN, Heinz K.. A set of principles for conducting critical research in information systems. **MIS Quarterly**, v. 35, n. 1, p. 17-36, 2011.
- NADAIS, Inês. Eles foram para dentro lá fora. **Jornal Público**, 19 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/eles-foram-para-dentro-la-fora-1699161>>. Acesso em: 01 jul. 2015.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. **É tudo nosso! Produção Cultural na Periferia Paulistana**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- NEGREIROS, Almada. Um aniversário “Orpheu”: quais as características dessa revista literária que tão profundamente influenciou no pensamento português. **Diário de Lisboa**, 1935.
- NERY, Rui Vieira. As artes do espectáculo. In: REIS, António (coord.). **Retrato de Portugal**: factos e acontecimentos. Rio de Mouro: Instituto Camões, Círculo de Leitores, 2007, p. 297-313.
- NÉSPOLI, Beth (2007). Paulo Arantes: um pensador na cena paulista - Entrevista com Paulo Arantes. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 15 de julho de 2007, p. 8-9.
- NEVES, Márcia Seabra. A revista presença e a consumação de um projecto de cosmopolitismo estético-literário. **Limite**, n. 5, pp. 133-152, 2011.
- NEVES, José Soares; SANTOS, Jorge Alves dos; LIMA, Maria João. **Estatísticas Culturais do Ministério da Cultura 2010**. Lisboa: Gabinete de Planeamento, Estratégia e Avaliação Culturais/ Observatório das Actividades Culturais, 2012.
- NOT BORED. An Introduction to the Situationist International. **NB! #6** 1984. Disponível em: <www.notbored.org/intro.html>. Acesso em: 4 nov. 2014.
- NUNES, João Arriscado. As solidariedades primárias e os limites da sociedade-providência. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 42, p. 5-25, 1995.
- NUNES, Nuno. **Desigualdades sociais e ação colectiva na europa**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, ISCTE-IUL, Lisboa, 2011.
- NUNES, Rui. Sobre “Exercício de comunicação poética” e muitas outras coisas. **A Capital**, Supl. “Literatura & Arte”, n. 880, 1970.

- OECD [Organisation for Economic Co-Operation and Development]. **OECD Tourism Trends and Policies 2014 – Portugal**. OECD Publishing, 2014. doi:10.1787/tour-2014-33-en.
- OEM [Observatório da Emigração]. **Emigração portuguesa**: relatório estatístico 2015. Lisboa: OEM, 2015.
- OLIVEIRA, Francisco de. Hegemonia às avessas. In: OLIVEIRA, Francisco de; RIZEK, Cibele; BRAGA, Ruy (orgs.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 21-27.
- _____. **Crítica à razão dualista; O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Maria Carolina V. "**Novíssimo**" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- OLIVEIRA, Micael. **Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004)** – Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.
- PAIS, José Machado. **Ganchos, tachos e biscates**: jovens, trabalho e futuro. Porto: Ambar, 2001.
- PALMER, Bryan. Reconsiderations of class: precariousness as proletarianization. In: ALBO, Gregory; CHIBBER, Vivek; PANITCH, Leo (eds.). **Socialist Register 2014**: registering class. London: Merlin, 2014.
- PARRA, Henrique. Uma experiência no fio da navalha. **Temporales**, Edição especial: Democracia e autogestão, p. 157-170, 1999.
- PASSA PALAVRA. Existe consenso em SP? Reflexões sobre a questão da cultura, **Jornal on-line Passa Palavra**, 18 fev. 2013. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2013/02/72682>>. Acesso em: 21 nov. 2014.
- PASSOS, Gilberto. Revista da sociedade filomática: a França no itinerário da nossa maturidade. **Travessia**, n. 16,17,18, 1989. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17455>>. Acesso em: 12 out. 2015.
- PCP. O movimento associativo popular - Elemento de emancipação das populações. **O militante**, edição n. 305, mar./ abr. 2010. Disponível em: <<http://www.omilitante.pcp.pt/pt/305/Organizacao/391/>>. Acesso em: 23 jan. 2015.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos coletivos: teatro e utopia. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011, p. 172-180.
- _____. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo Ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008, p. 82-89.
- PINTO, José Madureira. Desregulação da economia, menos Estado social? In: PINTO, José Madureira; PEREIRA, Virgílio B. (org.). **Desigualdades, desregulação e riscos nas sociedades contemporâneas**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- _____. Precarização e relações de sentido no espaço social do trabalho. **Sociologia** – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. 16, p. 177-190, 2006. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4626.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- PINTO, José Madureira; SILVA, Augusto Santos. **Metodologia das Ciências Sociais**. Porto: Afrontamento, 1984.

- PINTO, Mariana Correia. Profissionais da cultura: eles são precários, intermitentes e lutam contra o preconceito. **Jornal Público**, Lisboa, 11 jun. 2012. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/actualidade/economia/3302/profissionais-da-cultura-eles-sao-precarios-intermitentes-e-lutam-contra-o>>. Acesso em: 23 fev. 2015.
- PLATEIA. **Dia Mundial do Teatro 2008**: algumas reflexões. Porto, 2008. Disponível em: <<http://plateia-apac.blogspot.com.br/2008/03/dia-mundial-do-teatro-2008.html>>. Acesso em: 5 nov. 2015.
- POCHMANN, Márcio. **Nova classe média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012.
- POLANYI, Karl. **A Grande Transformação**: as origens da nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- PORTO, Carlos. Memórias de fragmentos. In: VASQUES, Eugénia; PORTO, Carlos. **Teatro independente em Portugal 1974-1994**: catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 99. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 7-26.
- PUPPO, Maria Lúcia Barros. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 152-173.
- RACENTINI, Ney; CARVALHO, Sérgio de. Uma coletividade crítica. **Sarrafo**, n. 8, dez. 2005, p. 7.
- RAIMUNDO, Max. Brava Convida. In: BRAVA COMPANHIA. **Caderno de Erros III**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2014, p. 136-138.
- RAMOS, Luiz Fernando. A sementeira dos processos colaborativos: o legado de grupos dos anos 1980. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 82-85.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.
- _____. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. Lisboa: Antígona, 2012b.
- _____. **A política do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo Experimental/ Editora 34, 2009.
- REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. 5ª edição revista e atualizada. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2000.
- _____. **100 anos de teatro português (1980-1990)**. Vila do Conde: Brasília Editora, 1984.
- REIS, Ana Carina Aguiar. **A criação artística de Miguel Loureiro**: contributos para a elaboração cénica de *Como rebolar alegremente sobre um vazio exterior*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.
- REZOLA, Maria Inácia. **25 de Abril**: mitos de uma revolução. Lisboa: A esfera dos livros, 2007.
- RIBEIRO, António Pinto. Artes sem revolução. In: Brito, J. M. Brandão de (coord.). **O país em revolução**. Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 309-320.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIZEK, Cibele. Pensamentos e ações – seminário internacional de cultura e formação estratégias e possibilidades: questões de discussão. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**, n. 15 (dez. 2013/maio 2014), p. 17-22, 2013. São Paulo: Itaú Cultural.

- _____. Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. 1, p. 127-142, 2011.
- _____. O artista: trabalhador e cidadão. In: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Mapas e contextos cartografia da dança**. São Paulo: Itáu Cultural, 2010, v. 1, pp. 27-33.
- ROBERT-GONÇALVES, Mickaël. O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens. In: CUNHA, Paulo; BRANCO, Sérgio Dias (eds.). **Atas do III Encontro Anual da AIM**. Coimbra: AIM, 2014, p. 405-415.
- ROLNIK, Raquel. Apresentação – As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. In: MARICATO, Ermínia et al. **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo/ Carta Maior, 2013, p. 5-10.
- ROMEO, Simone do Prado. O movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). **39.º Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu Set. 2015.
- ROSA, Daniela. **Teatro Experimental do Negro: estratégia e ação**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.
- ROSAS, Fernando. Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária. *Análise Social*, v. XXIX (128), p. 871-887, 1994.
- ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? **Simpósio Internacional Padrões aos pedaços: o pensamento contemporâneo na arte**. São Paulo: Paço das Artes, 2006. Disponível em: < http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/ mesa_01/ mesa1_ ricardo_ rosas>. Acesso em: 9 mar. 2015.
- _____. Nome: coletivos, Senha: colaboração. **Rizoma.net: Intervenção**, 2002a. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/intervencao>>. Acesso em: 19 jan. 2014.
- _____. (Ins)Urgência. **Rizoma.net: Arte&Fato**, 2002b. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 19 jan. 2014.
- SANTI, Álvaro. Evolução dos orçamentos públicos de cultura no Brasil do Século XXI. **Observatório da Cultura de Porto Alegre**, 2015. Disponível em: <<http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com.br/2015/06/observatorio-presente-no-seminario-de.html>>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. Porque é tão difícil construir uma teoria crítica? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 54, 1999.
- SANTOS, Valmir (com a colaboração de Beth NÉSPOLI). Ocupas. **Teatrojornal**, 30 mai. 2016. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2016/05/ocupas>>. Acesso em: 1 jun. 2016.
- SCHWARZ, Roberto. A situação da cultura diante dos protestos de rua. **Blog da Boitempo**, 27 Jul. 2013. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/07/23/a-situacao-da-cultura-diante-dos-protestos-de-rua/>>. Acesso em: 3 nov. 2014.
- _____. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SEGNINI, Liliana. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. spe. 01, p. 69-86, 2011.

- _____. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife – PE, 2007.
- SHOLETTE, Gregory. **Dark Matter**: art and politics in the age of enterprise culture. New York: Pluto Press, 2011.
- _____. Some call it art. From imaginary autonomy to autonomous collectivity. **European Institute for Progressive Cultural Policies** (EIPCP), 2002. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0102/sholette/en>>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- SOEIRO, José. **A formação do precariado**: transformações no trabalho e mobilizações de precários em Portugal. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- SOEIRO, José; CAMPOS, Adriano. **A falácia do empreendedorismo**. Lisboa: Bertrand, 2016.
- SOUSA, Ernesto de. Chegar depois de todos com Almada Negreiros. **Colóquio, revista de Artes e Letras**, n. 60, 1970, p. 43-47. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1767>>. Acesso em: 23 Abr. 2016.
- STANDING, Guy. **The precariat**: the new dangerous class. London: Bloomsbury, 2011.
- STÉDILE, Miguel; VILLAS BÔAS, Rafael. Agitação e Propaganda no MST. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop - cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 35-52.
- STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Introduction: Periodizing collectivism. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (eds.). **Collectivism after modernism**: the art of social imagination after 1945. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007, p. 1-16.
- STOLEROFF, Alan. A crise e as crises do sindicalismo: há uma revitalização possível? In: VARELA, Raquel (coord.). **A segurança social é sustentável**: trabalho, Estado e Segurança Social em Portugal (ebook). Lisboa: Bertrand, 2013, p. 159-187.
- TARROW, Sidney. **Poder em movimento**: movimentos sociais e confronto político. São Paulo: Vozes. 2009
- TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- TELLES, Vera da Silva. Illegalismos populares e relações de poder nas tramas da cidade. In: CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele; TELLES, Vera da Silva (orgs.). **Saídas de emergência**: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo (ebook). São Paulo: Boitempo, 2011.
- TILLY, Charles. Contentious repertoires in Great Britain. In: TRAUGGOT, Mark (ed.). **Repertoires and cycles of collective action**. Durham: Duke University Press, 1995.
- _____. **Proletarianization**: theory and research. CRSO Working paper n. 202, University of Michigan, 1979.
- TINIUS, Jonas. Between professional precariousness and creative self-organization: the free performing arts scene in Germany. In: DOCKX, Nico; GIELEN, Pascal (eds.). **Mobile autonomy**: exercises in artists' self-organization. Amsterdam: Valiz, 2015, p. 172-193.
- TOMMASI, Livia de. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Política & Sociedade**, v. 12, n. 23, 2013.
- TORRES, Hugo. Sindicalistas e artistas unidos no regresso dos protestos à Praça de Espanha, **Jornal Público**, Lisboa, 12 out. 2012. Disponível em: <www.publico.pt/politica/noticia/sindicalistas-vao-unirse-aos-artistas-no-regresso-dos-protestos-a-praca-de-espanha-1566937>. Acesso em: 5 nov. 2014.

- TROTTA, Rosyane. Coletivos autorais. In: ARAÚJO Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 212-224.
- VARELA, Raquel. **História do Povo na Revolução Portuguesa 1974-1975**. Lisboa: Bertrand, 2014.
- VARELA, Raquel; PAÇOS, António Simões do; ALCÂNTARA, Joana. O controlo operário na Revolução Portuguesa 1974-1975. **Marx e o Marxismo**, v.2, n.2, jan/jul 2014.
- VASQUES, Eugénia. O Teatro Português e o 25 de Abril: uma História ainda por contar. **Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, n. 5, Abril-Junho de 1999.
- VEIGA, Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia antiga**. Brasília: Thesaurus, 1999.
- VELHO, Gilberto. Vanguarda e desvio. In: VELHO, Gilberto (org). **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 27-38, 1977.
- VELOSO, Luisa. Trabalho manual e trabalho intelectual: precariedade, dignidade e reconhecimento social. In: **Ciclo de conferências Alterações. Quatro ensaios sobre artes nestes tempos interessantes**, comissariado por António Pinto Ribeiro. Culturgest: Lisboa, 2010.
- VELOSO, Luísa; SEBASTIÃO, João; MARQUES, Joana; DUARTE, Alexandra (2015). **Espaço e aprendizagem**: política educativa e renovação de edifícios escolares. Coimbra: Almedina, 2015.
- VERTOV, Dziga. Otvet na piat voprosov [An answer to five questions]. **Kino**, 21, October 1924. [In: TSIVIAN, Yuri. Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties. Sacile/ Porenone: Le Giornate del Cinema Mudo, 2004, p. 92-94].
- VIANA, Nildo. O que é autogestão? **Revista Enfrentamento**, n. 2, jan./jun. 2007.
- VIANNA, Luiz Werneck. Caminhos e descaminhos da revolução passiva à brasileira. **Dados**, v. 39, n. 3. doi: 10.1590/S0011-52581996000300004.
- WALLER, Luke. Catarina Martins: The face of the left. **Politico**, 28, 2015. Disponível em: <www.politico.eu/list/politico-28/catarina-martins>. Acesso em: 23 mar. 2016.
- WATERMAN, Peter. Social-Movement Unionism: a new model for a new world order. **Review**, v. 16, n. 3, p. 245-278, 1993.
- WEBER, Max. **Economia e sociedade**. São Paulo: UnB, 2004, v. 2.
- WELLEN, Henrique. **Para a crítica da “economia solidária”**. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- WRIGHT, Erik Olin. Transforming capitalism through real utopias. **American Sociological Review**, v. 78, n. 1, p. 1-25, 2013. doi: 10.1177/0003122412468882.
- _____. **Envisioning Real Utopias**. London: Verso, 2010.
- WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Editora SESC/ Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Periódicos

Brasil:

Estadão

Folha de São Paulo

Jornal O Globo

Portugal:

Diário de Notícias

Jornal de Notícias

Jornal Público

Blogs, Grupos e Sites de Internet consultados

CENA Sindicato – www.facebook.com/cenasindicato

Coro Coletivo – www.facebook.com/groups/corocoletivo

Cultural Cooperatives – <http://cultural.coop>

Cultural Workers Organize – <https://culturalworkersorganize.org>

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes – <http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br>

EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies – www.eipcp.net

Enciclopédia Itaú Cultural – <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Minor Compositions – www.minorcompositions.info

MTC – Movimento dos Trabalhadores da Cultura - www.facebook.com/groups/culturaja/

Passa Palavra – www.passapalavra.info

PLATEIA - Associação de Profissionais das Artes Cénicas – <http://plateia-apac.blogspot.com.br>

Rizoma (revista eletrônica)²¹⁶ – <http://issuu.com/rizoma.net>

Teatrojornal – <http://teatrojornal.com.br>

Visões Úteis – www.visoesuteis.pt

Filmografia

1974 – uma pintura coletiva. Documentário filme de Manuel Costa e Silva. Disponível em: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2009/06/29/1974-uma-pintura-colectiva>

6=0 Homeostética. Documentário de Bruno de Almeida. Lisboa: BA Filmes, 2008.

667, O vizinho da Besta. Filme de Eduardo Condorcet, a partir do espetáculo de Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins. Porto: Visões Úteis, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/26726969>

²¹⁶ Publicada entre os anos 2000 e ...

Pólen, Pólis e Política. Vídeo síntese sobre o trabalho do coletivo Dolores. São Paulo: Dolores Boca Aberta Mecnatrônica de Artes, 2007. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=qFculcNX98Y>

Programa Metrópolis sobre o movimento Cultura Atravessa, TV Cultura, 09/07/2013 - A comunidade cultural começou a entrar mais ativamente nas discussões após as manifestações que abalaram o Brasil. Atores, dramaturgos e intelectuais se reuniram no Teatro Oficina, em São Paulo, para refletir sobre o papel da cultura nesse momento. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/metropolis/cultura-atravesa-metr>>

Ensaio Aberto: o teatro de grupo no Brasil. Documentário de Fabiano Moreira. Canal Curta, 17/06/2014 - Série de 6 episódios com entrevistas (com a dramaturga Rosyane Trotta) e reportagens falando sobre a produção dos grupos de teatro no Brasil (grupos Galpão; Ói Nós Aqui Traveiz; Comédia Cearense; Teatro Popular União e Olho Vivo; Tá Na Rua; Imbuaça)

Ensaio Aberto Fomento ao Teatro. Série de 12 programas que enfoca a trajetória da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, abordando desde sua implantação até o resultado cênico dos projetos selecionados. Trata-se de um documento que ilustra a luta pela criação da lei (de 2002) e os desdobramentos deste benefício: I - Arte Contra Barbárie; II - A Lei de Fomento; III - O teatro contra a ditadura; IV - Teatro Grupo & Teatro Mercadoria; V - A contrapartida social; VI - Teatro político e social; VII - Políticas públicas para o teatro; VIII - Trabalhadores do Teatro; IX - A Formação do Artista; X - O teatro na luta de classes; XI - A indústria cultural; XII - A luta continua. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/coop-tv/>>

Entrevista com Gonçalo Amorim (encenador do Teatro Experimental do Porto), programa Estado da Arte, RTP, 20/11/2014. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/play/p872/e173155/estado-da-arte>>

Es.Col.A da Fontinha - Versão DocLisboa, Cinema de Urgência. Porto: Viva Filmes, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/52553880>>

Fontes estatísticas e documentais

CENA Sindicato – www.cenasindicato.org

Direção-Geral das Artes (DGArtes) – www.dgartes.pt

Direção-Geral do Orçamento (DGO) – www.dgo.pt

DIEESE - www.dieese.org.br

Enciclopédia Itaú Cultural - enciclopedia.itaucultural.org.br

Eurostat - <http://ec.europa.eu/eurostat>

IBGE - www.ibge.gov.br

International Labour Organization (ILO/ OIT) – www.ilo.org

IPEA – www.ipea.gov.br

INE – www.ine.pt

MinC – www.cultura.gov.br

OCDE/ OECD – www.oecd-ilibrary.org

OECD.Stat – <http://stats.oecd.org>

Observatório das Atividades Culturais (OAC) – www.oac.pt

Observatório das Desigualdades – <http://observatorio-das-desigualdades.com>

Observatório sobre Crises e Alternativas - www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt

PORDATA – Base de Dados Portugal Contemporâneo – www.pordata.pt

Programa Municipal de Fomento ao Teatro – <https://fomentoateatro.wordpress.com>

ANEXOS

Anexo I. Questionário para mapeamento dos coletivos artísticos

Mapeamento “Organização e Ação Coletiva na Produção artística”

Sob diferentes formas, artistas organizados coletivamente lutam por melhores condições de trabalho, pela democratização da cultura, ao mesmo tempo que procuram interpretar os mecanismos de desigualdade social, produzir crítica sobre essa realidade e atuar junto das comunidades. Além da dimensão estética, exploram ativamente o âmbito social e político.

Este questionário-mapeamento pretende compreender, por um lado, as condições de trabalho específicas da produção artística e, por outro lado, as suas dinâmicas de ação e organização coletiva.

Se você faz parte de algum grupo ou coletivo de artistas, no Brasil ou em Portugal, participe de nossa pesquisa* respondendo ao questionário abaixo.

Agradecemos a sua colaboração.

.....

Indique por favor o país de localização do seu grupo ou coletivo artístico.

☐ Brasil

☐ Portugal

Localização do grupo ou coletivo (cidade, bairro):

1. Caracterização sócio-demográfica do/a respondente

P1.1 - Idade: _____

P1.2 - Sexo:

☐ Feminino

☐ Masculino

P1.3 - Formação principal (nível e área):

P1.4 - Local de residência (cidade, bairro):

P1.5 - Função que desempenha no grupo ou coletivo:

P1.6 - Quantas horas semanais trabalha, em média, no grupo ou coletivo?

* Pesquisa em desenvolvimento no âmbito do doutorado em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Para qualquer esclarecimento, não hesite em contatar pelo email: joana.marques@usp.br.

P1.7 - Para além do trabalho no grupo ou coletivo, exerce outra atividade profissional?

- ☐ Sim
- ☐ Não

P1.8 - Qual a sua atividade profissional principal?

--

2. Estatuto e Estrutura organizacional

P2.1 - Qual a forma jurídica do seu grupo ou coletivo?

Escolher apenas uma opção; se nenhuma se aplicar por favor especificar na opção "outro".

- ☐ Associação
- ☐ Cooperativa
- ☐ Fundação
- ☐ Sociedade comercial/ Empresa
- ☐ Mutualidade
- ☐ Grupo informal/ Não formalizado juridicamente
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

P2.2 - Data de fundação do grupo ou coletivo:

--

P2.3 - O grupo ou coletivo é autónomo ou é organicamente dependente de outra organização?

- ☐ Autónomo
- ☐ Organicamente dependente de outra organização
- ☐ Não sei.

P2.4 - Quais as principais motivações para a criação do grupo ou coletivo?

As opções listadas não esgotam todas as motivações possíveis e algumas parcialmente se sobrepõem. Assinale a(s) opção(ões) mais adequada(s) ou acrescente outra.

- ☐ Autonomia e liberdade na produção artística
- ☐ Promover a criação compartilhada entre artistas (todos/as são coautores/as)
- ☐ Estratégia de sobrevivência
- ☐ Obtenção de melhores condições de trabalho para os artistas
- ☐ Conseguir entrar no mercado
- ☐ Possibilidade de atuação profissional na área cultural e artística
- ☐ Fazer as coisas “por nós mesmos”, em vez de depender do poder público
- ☐ Possibilidade de transversalidade entre diversas disciplinas e/ou linguagens artísticas
- ☐ Alcançar maior visibilidade para as produções artísticas
- ☐ Condição exigida para ter acesso a financiamentos e outros apoios de entidades públicas ou privadas
- ☐ Valorizar o seu território (bairro, comunidade...)
- ☐ Valorizar a sua classe social
- ☐ Intervenção social
- ☐ Possibilidade de se constituir como sujeito ativo
- ☐ Vontade de produzir arte que transforme o mundo
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

3. Trabalho artístico e Domínio de atuação

P3.1 - Qual o principal domínio cultural e artístico em que o grupo ou coletivo exerce atividade?

Pode assinalar mais de uma opção, se for o caso.

- ☐ Arquitetura
- ☐ Artes Circences
- ☐ Artes plásticas
- ☐ Artesanato
- ☐ Cinema e video
- ☐ Dança
- ☐ Design
- ☐ Fotografia
- ☐ Livro e Literatura
- ☐ Multimidia/ Cultura digital
- ☐ Música
- ☐ Patrimônio
- ☐ Teatro/ Artes cênicas
- ☐ Outra:

P3.2 - Quais são as principais funções do grupo ou coletivo?
Assinale mais de uma opção, se for o caso.

- ☐ Criação artística
- ☐ Organização de cursos ou oficinas artísticas, formação
- ☐ Ação social
- ☐ Exposições
- ☐ Difusão cultural
- ☐ Evento regular (festival)
- ☐ Organização pontual de eventos
- ☐ Informação e comunicação
- ☐ Edição de Livros
- ☐ Animação, sensibilização e proteção do patrimônio
- ☐ Biblioteca, midiateca, conservação
- ☐ Serviços a artistas ou estruturas culturais
- ☐ Palestras ou encontros
- ☐ Outra:

P3.3 - Por favor, indique três palavras-chave que definam o grupo ou coletivo.

--

P3.4 - Qual é o espaço territorial de atuação do grupo ou coletivo?

Pode escolher mais do que uma opção.

- ☐ Local
- ☐ Regional/Estadual
- ☐ Nacional
- ☐ Internacional

P3.5 - O grupo ou coletivo é filiado de alguma entidade representativa da sua categoria artística (como sindicato ou cooperativa)?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

P3.6 - O grupo ou coletivo participa de alguma organização, rede ou movimento social, cultural ou político?

Assinale mais de uma opção, se for o caso.

- ☐ Não
- ☐ Movimento social
- ☐ Associação de bairro
- ☐ ONG
- ☐ Partido político
- ☐ Rede de colaboração artística e/ou cultural
- ☐ Grupo religioso
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

4. Pessoas e Situações de Trabalho

P4.1 - Entre os membros do grupo ou coletivo, predominam:

- ☐ Profissionais
- ☐ Amadores/ Voluntários
- ☐ Aproximadamente o mesmo número de profissionais e amadores
- ☐ Não sei

P4.2 - Indique o número aproximado de membros associados do grupo ou coletivo.

P4.3 - Indique o número aproximado de pessoas contratadas ao serviço do coletivo, por mês.

P4.4 - Indique o número aproximado de voluntários/as no grupo ou coletivo.

--

P4.5 - Quais as situações de trabalho mais frequentes no grupo ou coletivo?

	Situação inexistente	Situação rara	Situação frequente	Situação muito frequente	Não sei
Trabalho temporário (ex. por projeto)	☐	☐	☐	☐	☐
Trabalho permanente (contrato de longo prazo)	☐	☐	☐	☐	☐
Regime de tempo parcial (trabalho de apenas algumas horas)	☐	☐	☐	☐	☐
Regime de tempo integral (trabalho a tempo inteiro)	☐	☐	☐	☐	☐
Trabalhadores que acumulam outros empregos	☐	☐	☐	☐	☐
Trabalho informal	☐	☐	☐	☐	☐
Trabalho voluntário/ não remunerado	☐	☐	☐	☐	☐
Recurso a trabalhadores terceirizados	☐	☐	☐	☐	☐

P4.6 - Na sua opinião, que tipo de liderança existe no grupo ou coletivo?

- ☐ Liderança carismática (baseada na personalidade de algum/s membro/s)
- ☐ Liderança partilhada por um número reduzido de pessoas no grupo
- ☐ Liderança coletiva (baseada na responsabilidade de todos os membros do grupo)
- ☐ Liderança rotativa (baseada na responsabilidade alternada entre os diferentes membros do grupo)
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

P4.7 - Qual a forma mais frequente de divisão do trabalho entre os membros do grupo ou coletivo?

- ☐ Divisão por funções/ tarefas (ex. tarefas de administração, criação, divulgação)
- ☐ Divisão por projetos
- ☐ Não há divisão de trabalho, tudo é feito coletivamente
- ☐ Outra:

P4.8 - O grupo ou coletivo realiza assembleias/reuniões gerais periodicamente para tomada coletiva de decisões?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

Se sim, com que frequência?

- ☐ Semanalmente
- ☐ Quinzenalmente
- ☐ Mensalmente
- ☐ Trimestralmente
- ☐ Semestralmente
- ☐ Anualmente
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

5. Espaços e Financiamento

P5.1 - O grupo ou coletivo dispõe de um espaço físico onde desenvolve regularmente atividade?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

Se dispõe de um espaço, esse espaço é:

- ☐ Propriedade do grupo/coletivo
- ☐ Arrendado/ Locado
- ☐ Cedido ou emprestado
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

Trata-se de um espaço usado exclusivamente pelo grupo/ coletivo ou compartilhado com outras estruturas?

- ☐ Espaço de uso exclusivo
- ☐ Espaço compartilhado
- ☐ Não sei

P5.2 - Indique as principais formas de financiamento do grupo/ coletivo, relativamente ao ano de 2013.

Assinale mais de uma opção, se for o caso.

- ☐ Receitas próprias – quotas
- ☐ Receitas próprias – venda de bens e prestação de serviços (bilheteiras, venda de produções, etc.)
- ☐ Subsídios públicos (editais)
- ☐ Subsídios de organizações privadas (Patrocínio/ Mecenato)
- ☐ Doações de pessoas individuais
- ☐ Não sei
- ☐ Outra:

6. Lutas e conquistas

P6.1 - Quais as principais bandeiras ou lutas políticas em que o grupo/ coletivo está ativamente envolvido?

As opções listadas não esgotam todas as possibilidades e algumas parcialmente se sobrepõem. Assinale a(s) opção(ões) mais adequada(s) ou acrescente outra.

- ☐ Luta por políticas públicas para a cultura
- ☐ Autonomia do trabalho artístico
- ☐ Crítica ao sistema de arte (indústria cultural, padrões estéticos dominantes)
- ☐ Democratização dos meios de produção cultural
- ☐ Democratização do acesso a arte e cultura
- ☐ Valorização das manifestações culturais populares
- ☐ Envolvimento do espetador/ público na produção artística
- ☐ Luta por melhores condições de trabalho, contra a precarização do trabalho artístico
- ☐ Transformação da comunidade envolvente
- ☐ Luta contra a pobreza
- ☐ Pacificação/ humanização de áreas violentas
- ☐ Luta contra a segregação urbana
- ☐ Fortalecimento de determinado grupo (étnico, racial, etário, sexual...)
- ☐ Reivindicação de participação política
- ☐ Não sei
- ☐ Nenhuma
- ☐ Outra:

P6.2 - Quais os principais desafios do grupo/ coletivo?

Assinale mais de uma opção, se for o caso.

- ☐ Viabilizar economicamente o grupo ou coletivo
- ☐ Assegurar um salário adequado para os membros
- ☐ Garantir proteção social (assistência social, saúde) para os membros
- ☐ Efetivar a participação e a prática colaborativa entre todos
- ☐ Assegurar o compromisso e permanência dos membros
- ☐ Manter a união do grupo/coletivo
- ☐ Manter a proximidade e envolvimento do público/ comunidade envolvente
- ☐ Promover a articulação do grupo/ coletivo com outros movimentos e estruturas
- ☐ Garantir autonomia e liberdade na produção artística
- ☐ Não Sei
- ☐ Outra:

P6.3 - O grupo ou coletivo possui alguma publicação?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ Não sei

7. Identificação e Contatos

Os dados do questionário serão utilizados apenas para o estudo e, caso pretenda, manteremos integralmente o anonimato do grupo/coletivo. Contudo, solicitamos a sua identificação (facultativa) para que possamos no futuro selecionar alguns estudos de caso para análise mais aprofundada.

Muito obrigada pela colaboração.

P.7.1 - Designação do grupo ou coletivo:

P7.2 - Autoriza-nos a divulgar o nome do grupo ou coletivo nas apresentações de resultados da pesquisa?

- ☐ Sim
- ☐ Não

P7.3 - Telefone:

P7.4 - E-mail:

P7.5 - Página na Internet ou Redes Sociais:

P7.6 - Pessoa para contato (facultativo):

--

P7.7 - Finalmente, todos os comentários e observações que deseje acrescentar serão muito úteis para o estudo. Muito obrigada!

--

Anexo II. Perfil dos/as entrevistados/as

Localização	Entrevistado/a	Idade (em 2016)	Sexo	Escolaridade	Função na entidade	Ocupação principal
Lisboa - Centro	C1	-	Masculino	Superior	Dirigente	Ator
São Paulo - Centro	T1	85	Masculino	Superior/ Direito	Dramaturgia e Direção artística	Dramaturgo e Encenador
Porto - Centro	V1	43	Feminino	Superior/ Psicologia e Línguas e Literaturas	Dramaturgia e Direção artística	Atriz e Encenadora
Porto - Centro	V2	35	Feminino	Superior/ Cinema e Fotografia	Assistente de som	Gestão Hoteleira
São Paulo - Zona Leste	D1	34	Feminino	Superior/ Psicologia	Alternância de funções	Psicóloga
São Paulo - Zona Leste	D2	42	Masculino	Superior/ Jornalismo	Alternância de funções	Ator, Encenador, Professor
São Paulo - Zona Leste	D3*	37	Feminino	Superior/ Jornalismo	Alternância de funções	Educadora cultural
São Paulo - Zona Leste	D4*	-	Masculino	Técnico/ Teatro	Alternância de funções	Jardineiro
São Paulo - Zona Leste	D5*	-	Masculino	Mestrado/ Jornalismo	Alternância de funções	Educador cultural, ator

* Entrevista desenvolvida por Alexandre Araújo (2013).

Anexo III. Principais atividades de campo

21 a 23/11/2012, São Bernardo do Campo (SP) – Seminário e plenária UNISOL Brasil (Central de Cooperativas e Empreendimentos Solidários), com participação de representantes de todos os estados brasileiros e de outras entidades (como a CUT).

21/09/2013, Cooperativa Paulista de Teatro (São Paulo) – Recolha de dados e informações.

21/06/14, Capão Redondo (São Paulo) – *Festival Percurso, “periferia e cultura em rede solidária”*.

26/06 a 17/07 de 2014, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (São Paulo) – Ciclo *Cultura e periferia, mapeamento e produções artísticas* (com Adriana Dantas, João Brante e Tiarajú D’Andrea)

30/08/14, Teatro Popular União e Olho Vivo (São Paulo) – Ensaio e debate da peça *A cobra vai fumar: uma estória da FEB - Força Expedicionária Brasileira*

Sinopse: A partir de relatos de ex-pracinhas da Força Expedicionária Brasileira que combateu em Monte Castelo e outras regiões da Itália, na Segunda Guerra Mundial, o Olho Vivo conta, em forma de fragmentos, um pouco de um passado ainda presente. Como se a memória teimasse em esquecer e lembrar.

09/09/14 a 11/09/14, Oficina Cultural Oswald Andrade (São Paulo) – *I Seminário Teatro e Sociedade*, organizado pela Companhia do Latão.

18/10/14, Teatro Popular União e Olho Vivo (São Paulo) – Mesa de Debate *Dramaturgia contemporânea, palco e rua* (com Calixto de Inhamuns, César Vieira, Luis Alberto Abreu e Murilo Dias César).

14/11/14, Praça do Patriarca (São Paulo) – Peça *Este lado para cima* da Brava Companhia

Sinopse: A ordem e o progresso fundamentam o surgimento de mais uma cidade e os seus habitantes vivem em razão do trabalho e sonhando com um futuro de felicidade. Até que uma crise, causada pelos seus próprios dirigentes, se abate sobre essa metrópole, ameaçando a ordem estabelecida e obrigando a criação do “mais avançado artefato da tecnologia humana”: A Bolha – que do céu vigiará tudo e todos, para manter as coisas como sempre foram. O poder do Mercado e o controle das relações humanas exercido por ele são discutidos com um humor anárquico neste trabalho da Brava Companhia, construído para apresentação em rua ou espaços alternativos.

08/01/2015, Fábrica Social (Porto) – Encontro com o Visões Úteis.

12/01/2015, Fábrica da Rua da Alegria (Porto) – Visita aos coletivos culturais que ocupam a Fábrica.

15/01/2015, Espaço da Penha (Lisboa) – Visita aos coletivos culturais.

26 a 30/03/2015, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (São Paulo) – Ciclo *Coletivos de arte e interface com a cidade de São Paulo* (com Suzana Schimidt).

28/03/2015, Escola Estadual Carlos Ayres e Esther Garcia (Grajáú, São Paulo) – Participação em Ação Performativa do projeto *O Grande Sertão Grajaú* da II Trupe de Choque.

28/03/2015, Escola Estadual Esther Garcia (Grajáú, São Paulo) – *Infiltrações* da Descompan(h)ia Demo_lições Artísticas iLTDA's.

21/03/2015, Sacolão das Artes (Parque de Santo Antônio, SP) – Apresentação da Brava Companhia e do Curso Livre de Teatro.

14/04 a 15/05/2015, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (São Paulo) – Ciclo *São Paulo, a cidade apresentada por suas intervenções urbanas*.

02 a 04/09/2015, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (São Paulo) – Ciclo de debates *Processos Criativos e Estéticos de Artistas das Periferias* (com Grupo Clariô de Teatro).

01/04/2015, Sala São Paulo/ Secretaria de Estado da Cultura – Ato Contra ao retrocesso na cultura Estadual (em defesa das Oficinas Culturais e do ProAC), organizado pela Cooperativa Paulista de Teatro.

26/07/2015, Galeria Zé dos Bois/ Negócio (Lisboa) – Peça e debate *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* do Teatro do Vestido.

Sinopse: Este projeto parte de uma pesquisa sobre as memórias da história recente de Portugal, numa perspectiva histórica, política e afetiva, e com base em testemunhos de pessoas comuns – desafiando as grandes narrativas da Ditadura, da Revolução e do Processo Revolucionário em Curso, que se têm construído sobretudo sobre a ideia de protagonistas militares e políticos. Quisemos saber onde ficavam as pessoas no meio destas memórias, e destas narrativas, e como é que a transmissão deste período crucial da história de Portugal se opera nos dias de hoje. Que omissões, revisões, rasuras estão a acontecer e como e por quem? Que versões da história nos são ensinadas e que outras podemos aprender? A nossa memória é pós – não éramos nascidos no 25 de Abril. É nessa condição de um

‘outro olhar’ que construímos as sete palestras performativas que constituem o Museu Vivo, como uma lição de história que não se aprende em nenhuma disciplina que conheçamos – e talvez por isso mesmo estejamos a construir este espetáculo: por nunca o termos podido aprender mesmo quando pedimos que nos ensinassem, que nos contassem como as coisas se tinham realmente passado.

15/09/2015, CDC Vento Leste (Jardim Triana, São Paulo) – Ensaio da peça *O direito à preguiça* do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

24 e 25/10/2015, Parque da Água Branca (São Paulo) – *1ª Feira Nacional da Reforma Agrária do MST*, em colaboração com coletivos teatrais (Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Cia Antropofágica).

01/03/2016, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova (Lisboa) – Encontro *Arte e Sociedade*.

04/03/2016, CENA Sindicato (Lisboa) – Recolha de dados e informações.

10/03/2016, Fábrica Social (Porto) – Encontro com o Visões Úteis.

16/04/2016, Teatro Popular União e Olho Vivo (São Paulo) – *Historia e Dinâmica do Teatro Popular União e Olho Vivo*.

26 e 27/04/2016, Sesc Vila Mariana (São Paulo) – *Seminário Utopia 500 anos*.

14/05/2016, CDC Vento Leste (Jardim Triana, São Paulo) – Encontro com o coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.