

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LUCIENE Z. ANDRADE LAUDA

**O TRABALHO ARTÍSTICO EM MOLDES COLABORATIVOS, E
A UTOPIA CONCRETA DOS TEATREIROS DA OCUPAÇÃO
CÊNICA HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO**

PORTO ALEGRE

2018

LUCIENE Z. ANDRADE LAUDA

O TRABALHO ARTÍSTICO EM MOLDES COLABORATIVOS, E
A UTOPIA CONCRETA DOS TEATREIROS DA OCUPAÇÃO CÊNICA HOSPITAL
PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito
parcial para obtenção do título de
doutora em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cinara Lerrer
Rosenfield

PORTO ALEGRE

2018

CIP - Catalogação na Publicação

LAUDA, Luciene Zenaide Andrade
O TRABALHO ARTÍSTICO EM MOLDES COLABORATIVOS, E A
UTOPIA CONCRETA DOS TEATREIROS DA OCUPAÇÃO
CONDOMÍNIO CÊNICO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO /
Luciene Zenaide Andrade LAUDA. -- 2018.
195 f.
Orientadora: Cinara Lerrer Rosenfield.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Trabalho e arte. 2. Processo colaborativo. 3.
Crítica da arte. 4. Utopia concreta. 5. Mudança de
paradigma. I. Rosenfield, Cinara Lerrer, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LUCIENE Z. ANDRADE LAUDA

O TRABALHO ARTÍSTICO EM MOLDES COLABORATIVOS, E A UTOPIA
CONCRETA DOS TEATREIROS DA OCUPAÇÃO CÊNICA HOSPITAL
PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do
título de doutora em Sociologia.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Cinara Lerrer Rosenfield (orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Marilis Almeida

Programa de Pós-Graduação em Sociologia/ UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cecília Reckziegel.

Departamento de Artes Dramáticas / UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Thays Wolfarth Mossi

Departamento de Sociologia e Ciência Política/ UFSC

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças ao apoio de inúmeras pessoas. Como não poderei nominar a todas, destacarei alguns agradecimentos.

Primeiramente, sem dúvida nenhuma, à Professora Cinara Rosenfield, orientadora dedicada, que me acolheu em seu grupo de pesquisa desde 2010, me presenteando com grandes ensinamentos, com paciência e otimismo infinitos.

A todos os entrevistados que gentilmente me cederam informações, sem as quais, não seria possível essa tese, bem como pela oportunidade de conviver com as “trupes”, e assistir belos espetáculos que me propiciaram muitas alegrias e inúmeras reflexões, cujos *insights* somente o teatro é capaz de proporcionar.

Aos colegas do grupo de pesquisa que muito contribuíram para meu crescimento, em especial à Elen, Mathilde e Thays - hoje amigas do coração - pelo carinho de sempre e apoio constante.

Às professoras Marilis Almeida, Ana Cecília Reckziegel, e Thays Mossi por aceitarem compor a banca. Carinho especial à professora Marilis que me acompanha desde o TCC, do bacharelado.

À CAPES, ao PPGS/UFRGS e a CESPra/EHESS, na figura do Professor Pierre-Michel Menger, que me aceitou como orientanda, apesar de suas reclamações constantes em relação à *bureaucratie brésilienne*.

Às grandes amigas que a vida me presenteou, Rosana, Mercedes, Dedé, Vera, Pati Tavares, Bettine, Ana Luz, Luíza, e Chris, que se mantiveram ao meu lado me apoiando durante todo este período. Cada uma delas de uma maneira especial.

À minha querida nora Mayna, que sempre acreditou em mim, demonstrando afeição e torcida.

Agradecimento especial a Sara e a Juliana pelo acolhimento na cidade de Pelotas, sem o qual não teria sido possível a realização deste trabalho.

Agradeço igualmente à minha grande amiga Claire, que me presenteou com a sua agradável companhia em Paris, tornado esta estadia menos solitária. E a colega Maria de Lourdes, em Pelotas, pelas mesmas razões.

À memória de minha mãe, Neizinha, sempre. Aos meus queridos irmãos, Mariene, Daniel e João Luiz, pelo exemplo de coragem, dignidade e amor à família.

E, finalmente, ao meu filho Bolívar e a minha neta Raphaela, meus grandes amores, a quem dedico mais este trabalho.

RESUMO

Esta tese versa sobre a relação entre trabalho e arte na sociedade contemporânea. Para tanto, dedicou-se a análise dos procedimentos de inovação desenvolvidos pela metodologia de criação e a correlata organização do trabalho em teatro contemporâneo, conhecida como *processo colaborativo*. As características apresentadas pelo fenômeno analisado nos apontam para três abordagens distintas, porém, inter-relacionadas. A primeira, discute a capacidade crítica da arte (BOURDIEU, 1996; CHIAPELLO, 1998) e, em seguida, a potencialidade de sua renovação (BOLTANSKI e CHIAPELLO; BOLTANSKI, 2015; MUNK, 2015). Tal discussão nos permitiu entender o *processo colaborativo* como uma possibilidade renovada da capacidade crítica da arte que, ao buscar resgatar o que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” do paradigma contemporâneo do trabalho, *por projetos*. A segunda, toma a organização do trabalho em moldes colaborativos como subjacente ao movimento de resistência e de lutas por políticas públicas de fomento direto ao teatro, surgido a partir do processo de *privatização da cultura* (WU, 2006). Situação esta que, em seu conjunto, vem ao encontro da teoria de Touraine (2007), segundo a qual estaríamos vivenciando o enfraquecimento, ou até mesmo, o desaparecimento das instituições sociais que dão suporte aos indivíduos, condição esta que sinaliza o que o autor entende ser a passagem de um paradigma a outro em nossa interpretação da realidade social. Tomamos esse movimento coletivo organizado por artistas e grupos, alijados dos mecanismos de patrocínio empresarial via incentivo fiscal, como emblemático das ações do *sujeito* que emerge do centro do *novo paradigma cultural* - aquele que não querendo se subter à lógica do mercado e do consumo, busca definir seu próprio destino articulando direito pessoal e organização coletiva. E a terceira, aborda a organização do trabalho e a gestão coletiva em moldes colaborativos, mantidas pelos cinco coletivos que fazem parte da Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro, como a realização de uma *utopia concreta*, na medida em que se apresenta como uma nova gramática de convivência, que une trabalho e projeto de vida em comum (LALLEMENT, 2015). De forma que as teorias mobilizadas para a compreensão do fenômeno avaliado neste estudo - o trabalho que se realiza em moldes colaborativos - dizem respeito a uma única questão: a capacidade de ação dos atores no contexto das recentes transformações que configuraram a sociedade capitalista contemporânea.

Palavras chave: processo colaborativo, crítica, sujeito, utopia concreta

RESUMÉ

Cette thèse porte sur la relation entre travail et art dans la société contemporaine. Elle propose une analyse des procédés novateurs développés par le *processus collaboratif* cette méthodologie de création qui va de pair avec une organisation du travail spécifique dans le théâtre contemporain. Les caractéristiques du phénomène étudié nous orientent vers trois approches à la fois distinctes et liées entre elles. La première approche met en débat la capacité critique de l'art (BOURDIEU, 1996 ; CHIAPELLO, 1998) puis la possibilité de son renouvellement (BOLTANSKI et CHIAPELLO ; BOLTANSKI, 2015 ; MUNK, 2015). Cette discussion nous permet d'interpréter le *processus collaboratif* comme une possibilité renouvelée de la capacité critique de l'art qui, en cherchant à récupérer ce qui a été assimilé et instrumentalisé par le capitalisme, avance "l'idéal" du paradigme contemporain du travail *par projets*. La deuxième approche appréhende l'organisation du travail sur des bases collaboratives comme une dimension sous-jacente du mouvement de résistance et de lutte en faveur de politiques publiques de soutien direct au théâtre, mouvement qui s'est développé en réponse au processus de *privatisation de la culture* (WU, 2005). Cette vision est cohérente avec la théorie de Touraine (1998, 2007), selon laquelle nous assisterions à l'affaiblissement voire à la disparition des institutions sociales qui soutiennent les individus, ce qui marquerait pour cet auteur le passage à un nouveau paradigme du point de vue de notre interprétation de la réalité sociale. Ce mouvement collectif organisé par des artistes et des groupes exclus des mécanismes de mécénat entrepreneurial via des exonérations fiscales, est emblématique des actions d'un *sujet* émergeant du centre du *nouveau paradigme culturel* – celui qui, ne voulant pas se soumettre à la logique du marché et de la consommation, cherche à définir son propre destin en articulant droit personnel et organisation collective. La troisième approche aborde enfin l'organisation du travail et la gestion collective sur des bases collaboratives que mettent en œuvre les cinq collectifs de l'Occupation Immeuble Scénique Hôpital Psychiatrique São Pedro comme la réalisation d'une *utopie concrète*, une nouvelle grammaire de vie commune qui unit travail et projet de vie en communauté (LALLEMENT, 2015). Les théories mobilisées pour comprendre le phénomène analysé dans cette étude – le travail organisé de façon collaborative – renvoient ainsi à une seule et même question : la capacité d'action des acteurs dans le contexte des transformations récentes qui modèlent la société capitaliste contemporaine.

Mots-clés : processus collaboratif, critique, sujet, utopie concrète

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 O trabalho artístico inspira	13
1.2 O trabalho artístico é incorporado	15
1.3 O trabalho artístico resiste.....	17
1.4 Arte, trabalho, colaboração e resistência - desenvolvendo a problemática	20
1.5 Caminhos metodológicos	28
2 A POTENCIALIDADE CRÍTICA DA ARTE E O TRABALHO EM MOLDES COLABORATIVOS	39
2.1 Processo colaborativo: metodologia de criação e sua organização do trabalho	45
2.2 Antecedentes históricos do teatro de grupo e da criação em coletivo	48
2.3 “Espírito colaborativo”: modo de organização do trabalho em processo colaborativo.....	55
2.3.1 Hierarquias flutuantes	59
2.3.2 Definição prévia das funções	61
2.3.3 A ampliação do campo de atuação do ator.....	63
2.3.4 Dramaturgia em processo – a partir das improvisações e experiências dos atores durante o processo de criação	66
2.3.5 O sentido de grupalidade.....	70
3. A CRÍTICA ARTÍSTICA, O TRABALHO POR PROJETOS E O PROCESSO COLABORATIVO	74
3.1 A arte inspira: o <i>novo</i> espírito do capitalismo e a configuração do paradigma <i>por projetos</i> 77	
3.1.2 A <i>cidade por projetos</i> e a nova ordem de justiça no capitalismo conexcionista.....	80
3.2 A arte é incorporada: a aproximação do <i>manager</i> e do artista e a lógica “projetista” na arte	84
3.3 A arte resiste: a crítica da arte ao modelo neoliberal de financiamento à cultura e à lógica projetista.....	88
3.4 O processo colaborativo e o trabalho por projetos	90
4 – CONSTRUINDO A PONTE ENTRE O SUJEITO E O HOMO FABER	96
4.1 Para compreender o <i>sujeito</i> que emerge do <i>novo paradigma cultural</i>	98
4.2 Privatização da cultura: o cenário da arte a partir dos anos 1980	101
4.3 As políticas culturais no Brasil: uma retrospectiva	107
4.4 As lutas empreendidas pelos teatros por um sistema de fomento direto para as artes e a consolidação do movimento <i>teatro de grupo</i>	116
5 PARA COMPREENDER L’ÂGE DU FAIRE: FAZER PARA SI, MAS TAMBÉM COM OS OUTROS	130

5.1 Condomínio cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro: ação coletiva, trabalho e convivência	134
5.2 Os cinco coletivos do Condomínio Cênico	137
5.3 A ocupação.....	149
5.4 Experimentando a utopia concreta	156
5.4.1 <i>Sujeito</i> e resistência	158
5.4.2 Sonhos diurnos podem ser realizados	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
ANEXO 1	182
ANEXO 2	185
ANEXO 3	188

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ÁQUIS	Núcleo de Pesquisa sobre o Processo de Criação Artística
CEART	Centro de Artes
CCHPSP	Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro
CCT	Convenções Coletivas de Trabalho
CESBRA	Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CPC	Centro Popular de Cultura
EEPA	Escola de Espectadores de Porto Alegre
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FAC	Fundo de Apoio à Cultura
HESS	École des Hautes Études en Sciences Sociales
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FICARTE	Fundo Nacional de Financiamento Cultural e Artístico
FITRUPA	Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre
FTB	Festival Brasileiro de Teatro
FUMPROARTE	Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística de Porto Alegre
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNDACEM	Fundação Nacional de Artes Cênicas
HPSP	Hospital Psiquiátrico São Pedro
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPTU	Imposto Predial e Territorial Urbano
IPHAE/RS	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Rio Grande do Sul
ISTA	International School of Theatre Anthropology
ISSQN	Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza
IR	Imposto de Renda

LIC/RS	Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul
MINc	Ministério da Cultura
NEELIC	Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPCI	Plano de Prevenção Contra Incêndio
PROCULTURA	Programa Nacional de Fomento e Incentivo a Cultura
PRÓ-MEMÓRIA	Fundação Pró-memória
RBTR	Rede Brasileira de Teatro de Rua
REDEMOINHO	Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral
SATED/RS	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Diversão do Rio Grande do Sul
SEDAC/RS	Secretaria Estadual da Cultura
SEDACTEL/RS	Secretaria do Estado da Cultura, Turismo, Esporte e lazer
SESC/RS	Serviço Social do Comércio do Rio Grande do Sul
SES/RS	Secretaria Estadual de Saúde
SETEL	Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer
SMC/PA	Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UNE	União Nacional dos Estudantes

1 INTRODUÇÃO

Este estudo versa sobre a relação entre trabalho e arte na sociedade contemporânea e, para tanto, toma como objeto de análise um determinado procedimento de renovação do trabalho artístico em teatro conhecido como *processo colaborativo* e, a partir desta análise discute a forma pela qual as inovações desenvolvidas neste modo de organização do trabalho criativo podem ser transportadas para outros mundos produtivos, ou ainda, para além deste, na medida em que se apresenta também como ação coletiva, e como uma nova gramática de convivência que une trabalho e projeto de vida em comum.

O termo *processo colaborativo* faz referência a um modo de organização do trabalho e do processo de criação do teatro contemporâneo que sugere que todos os integrantes de um grupo colaborem na construção completa da obra, e esta forma de colaborar é definida como resultado de consenso coletivo. Na organização do trabalho em moldes colaborativos o importante é trabalhar de maneira conjunta, mas não como uma organização vertical - isto é, aquela em que o diretor está situado no ponto mais alto da hierarquia e decide sobre todos os aspectos do processo de criação da obra. Neste modelo, os diretores, atores, dramaturgos e demais membros da equipe criam a partir de uma metodologia de trabalho mais democrática e participativa, o que não significa negar as habilidades e autorias individuais (BARQUERO, 2015:15).

O interesse por esta temática surgiu a partir da constatação de que o trabalho artístico tem se apresentado como modelo fecundo para o estudo das formas contemporâneas de trabalho e de emprego. Alguns autores, como Chiapello (1998); Boltanski e Chiapello (2009) e; Menger (1997, 2002, 2009) demonstram que não podemos mais ignorar que as representações das inovações artísticas atualmente se infiltram em numerosos universos de produção.

Para Menger (2002) isso se deve ao fato de que os artistas ao lado dos cientistas, representam um grupo social avançado, manipulador de símbolos, a vanguarda da transformação de empregos qualificados, de forma que os valores cardinais da competência artística – a imaginação, o jogo, a improvisação, a atipia comportamental, a anarquia criativa – são regularmente transportadas a outros mundos produtivos. Além disso, a combinação do talento com a capacidade de estabelecer redes, de relacionar-se

com os colegas, com as diferentes equipes de trabalho e com os responsáveis é condição de permanência e de reconhecimento profissional neste mundo artístico.

A esfera das artes desenvolveu inúmeras formas flexíveis de emprego, diversas modalidades de exercício de trabalho, e incontáveis combinações de atividades dentro da mesma profissão, se constituindo em uma categoria cuja intermitência é considerada como a normalidade. Auto-emprego, *free-lancing*, trabalho intermitente, trabalho em tempo parcial, multisalarial e, mais recentemente a condição de empreendedor individual, são algumas das formas “atípicas” de trabalho que se constituem como as formas dominantes de organização do trabalho artístico. De projeto em projeto os artistas trabalham em períodos de curta duração, e não trabalham em períodos mais ou menos longos. Projetos que podem durar alguns meses, ou mesmo algumas horas, quer seja através de um contrato de trabalho ou na total informalidade, é incumbência desses trabalhadores a busca e manutenção de sua empregabilidade, bem como a responsabilidade por suas garantias sociais.

No entanto, para avançarmos no desenvolvimento da problemática a qual nos propomos, não podemos desconsiderar, conforme lembra Menger (2002) os aspectos contraditórios presentes na relação entre arte e sistema capitalista. A compreensão desse paradoxo passa pelo entendimento de um triplo processo. De um lado a apropriação e instrumentalização do modelo do trabalho artístico em prol do processo de manutenção da acumulação capitalista; de outro, a maneira pela qual o capitalismo globalizado ao estender suas regras a todas as atividades laborais repercutiu igualmente na arte, de forma a aproximar essa atividade das profissões liberais ou corporativas; e, ainda, de sua parte, a característica histórica da arte em renovar seus padrões estéticos e, por meio dessas inovações, apresentar novas formas de resistência e crítica aos processos de apropriação e dominação capitalista, conforme será explorado nos itens a seguir: o trabalho artístico inspira, o trabalho artístico é incorporado, e o trabalho artístico resiste.

1.1 O trabalho artístico inspira

A demonstração do desenvolvimento do paradigma contemporâneo do trabalho conhecido como “por projetos” apresentado por Boltanski e Chiapello (2009), na obra *O Novo Espírito do Capitalismo*, aponta para aspectos que devem ser considerados no que concerne a forma pela qual a atividade artística inspirou as recentes transformações da organização do trabalho no capitalismo flexível. Esse paradigma que, segundo os

autores, passa a caracterizar a atual fase de desenvolvimento do capitalismo pode ser identificado por uma trajetória de mudanças tecnológicas, econômicas e organizacionais, bem como ser compreendido como o quadro normativo que vem sendo produzido e difundido na esfera do trabalho. Para os autores, esse quadro normativo condiz com o surgimento de um novo espírito do capitalismo, marcado por uma nova representação da empresa e do processo econômico, concomitante à emergência de uma forma de justificação, produzida e renovada historicamente: a *cité par projets*. Tal forma de justificação insere a ideologia de um mundo em conexão que se articula em torno, principalmente, das noções de projeto e rede, tendo em vista que o projeto é a ocasião e o pretexto da conexão em rede, de forma que a atividade consiste em inserir-se nas redes e aquele que não estiver apto a fazê-lo corre o risco de exclusão, o que seria sinônimo de morte neste mundo reticular.

Assim, num mundo conexionista, os sujeitos têm como preocupação natural o desejo de conectarem-se uns com os outros, de relacionarem-se, de estabelecerem elos (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009:143) e, para isso, eles devem ser móveis, adaptáveis, flexíveis, polivalentes, empregáveis, autônomos, e devem estar dispostos a correr riscos. No entanto, o que interessa para o entendimento da nossa opção pela atual temática reside no fato de que este sistema de justificação que se utiliza de premissas científicas e de informações gerenciais (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009), busca mobilizar características singulares e valores do trabalho artístico, tais como, autonomia, engajamento, realização de si, identificação pessoal à atividade e a *performance*, com o objetivo de naturalizar no mundo do trabalho ordinário dimensões-chaves daquilo que chamamos de trabalho expressivo.

Por este motivo a atividade artística deixa de ser aquela representação herdada do século XIX, que opunha o idealismo sacrificial do artista e o materialismo calculador do trabalho (MENGER, 2002:9), e passa a ser entendida como um modelo a ser seguido na administração das mudanças na cultura do trabalho delimitadas tanto pela crise do padrão estável de emprego que se encaminha para o arrefecimento da sociedade salarial e exige um novo tipo de trabalhador, autônomo, gestor de si mesmo e responsável por sua própria empregabilidade (COLBARI, 2007:96), quanto pelas alterações na *performance* profissional, no sentido em que os sujeitos mais valorizados e reconhecidos são aqueles que incorporam as exigências de instabilidade, autonomia e criatividade.

1.2 O trabalho artístico é incorporado

Adorno e Horkheimer (2002) mostraram já nos anos 1940, através do conceito de *indústria cultural*, a situação da arte na sociedade capitalista. Para os autores, a arte estaria sendo tratada simplesmente como objeto de mercadoria e sujeita às leis da oferta e procura do mercado, o que encorajaria uma visão passiva e acrítica do mundo, ao dar ao público apenas o que ele quer, desencorajando o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência estética.

Mais recentemente Wu (2006), ao descrever a implicação do projeto neoliberal¹ sobre a arte através da intervenção corporativa neste universo, deu novos contornos a este fenômeno classificando-o como *privatização da cultura*. Aponta para a redução do controle e de investimentos públicos diretos pelo Estado, o crescimento dos incentivos fiscais, das fundações privadas, e do marketing cultural, de maneira que a cultura deixaria de ser uma área do enriquecimento do espírito, para se tornar mais um setor que tem de “se sustentar”, como outro negócio privado qualquer. O que significa dizer que a organização do trabalho nos moldes corporativos se expandiu às atividades artísticas aproximando, de certa forma, o artista ao empreendedor capitalista ao incorporar valores e categorias do mundo empresarial tais como, concorrência, reputação, mercado, projetos, auto-empresendedorismo, etc., que se tornaram correntes nesta atividade.

Esta tendência, iniciada nos anos 1980, no auge do *thatcherismo* e *reaganismo*, se intensificou nas décadas seguintes. No Brasil, este processo veio acompanhado da abertura política com o fim da ditadura civil-militar e de uma grave crise econômica. Para as artes cênicas representava a liberdade de expressão e ao mesmo tempo a necessidade de reinventar formas de trabalhar e de sobreviver. É através desta combinação, da possibilidade da livre criação e da sobrevivência financeira que a formação em grupos no teatro começa a ressurgir. Neste mesmo período, no entanto, iniciava no país a implementação de políticas culturais através de incentivos fiscais,

¹ Quando nos referimos a “projeto neoliberal” neste estudo, nos amparamos em Harvey (2004), segundo o qual o neoliberalismo não foi um projeto de minimização do papel do Estado na economia, mas um projeto de restauração do poder de classe, e isso se reflete na sua política cultural. Portanto, se o objetivo fosse apenas reduzir o papel do Estado e cortar gastos nas áreas consideradas não essenciais, o governo simplesmente deixaria de incentivar a cultura. No entanto, não é o que acontece, o que ocorre é um investimento público cada vez maior em cultura, mas em projetos decididos pelo mercado.

cujos modelos vinham ao encontro do projeto neoliberal para as artes, sendo sua consolidação estabelecida por meio da Lei Rouanet².

Este modelo de financiamento à cultura passa para as mãos dos departamentos de marketing das empresas a decisão de quais projetos seriam patrocinados. Sendo esta função repassada ao setor privado, poucos são os artistas que conseguem financiamento, pois esta decisão está atrelada a interesses da empresa patrocinadora em determinados temas, bem como em relacionar sua marca a artistas famosos, presentes na mídia. Desta forma, segundo Carvalho (2009), a saída para boa parte dos artistas foi a de abandonar suas inovações e adaptar-se ao mercado.

A entrada de um grande volume de capital no campo das artes e a adaptação à lógica que comporta o modelo de leis de renúncia fiscal provocaram importantes transformações sobre a organização e as relações de trabalho nas artes cênicas, instalando, de acordo com Arruda (2003), uma certa pedagogia no âmbito da cultura. Segundo a autora, o crescimento do mecenato³ através do financiamento às artes foi responsável por grande dinamização do setor, ao mesmo tempo em que instaurou uma espécie de migração de procedimentos típicos da indústria cultural e do mercado publicitário para o campo das artes cênicas, o que despertou uma ética muito particular que criou funções e produziu o disciplinamento dos agentes. Ou seja, tendo se tornado a principal e mais vantajosa maneira de acesso aos recursos públicos, essa prática, induziu a mudanças tanto no tipo de projetos culturais desenvolvidos, quanto no seu conteúdo (AUGUSTIN, 2013:14). Desta forma, de uma maneira geral, o trabalho em arte no Brasil, organizado em torno das regras estabelecidas pelos editais incorpora a tendência neoliberal mundial proposta inicialmente pelos governos dos EUA e Inglaterra. Este fenômeno pode ser observado, principalmente no teatro comercial⁴ ou de entretenimento que vai ao encontro dos interesses dos patrocinadores privados, tanto

² Lei Federal de Incentivo à Cultura de dia 23 de dezembro de 1991, e que ficou conhecida como Lei Rouanet, em homenagem ao secretário de cultura no período em que foi sancionada, durante governo de Fernando Collor de Mello, instituindo políticas culturais via leis de incentivos fiscais. Mais detalhes sobre a lei e sua repercussão para as artes cênicas no Brasil será discutido mais detalhadamente no capítulo III, deste estudo.

³ Definição utilizada para programas de apoio e incentivo a manifestações esportivas, culturais e artísticas. Ou seja, é a definição dada a leis que possibilitam que os contribuintes dos tributos ISS e IPTU (lei municipal), do ICMS (lei estadual) ou do IR (lei federal) transfiram determinada porcentagem do valor devido para os projetos culturais aprovados por uma Comissão. Eventos esportivos, espetáculos teatrais, livros, vídeos, filmes, exposições, CDs, publicações que valorizam a história e as tradições de um local, projetos de Cursos, série de concertos e shows, entre outros produtos podem ser beneficiados.

⁴ Entendemos neste estudo “Teatro Comercial” com o tipo de organização que se identifica com a indústria cultural e o entretenimento em contraponto ao *teatro de grupo*, aqui entendido como um tipo de teatro voltado para a pesquisa.

no que concerne aos temas desenvolvidos, quanto pela participação de artistas de sucesso oriundos das redes de televisão tidos como contrapartida à imagem das empresas.

1.3 O trabalho artístico resiste

É preciso ressaltar, no entanto, conforme afirma Menger (2002), que não podemos esquecer que a arte, ao mesmo tempo em que pode se apresentar como um princípio de fermentação do capitalismo, se mostra igualmente como um agente de protesto e de resistência contra as regras estabelecidas pelo mercado.

Assim, a conformação do trabalho nas artes cênicas que ficou conhecida como *teatro de grupo* - cuja organização do trabalho e de criação se ampara na metodologia⁵ do *processo colaborativo* - se contrapõe abertamente às formas de organização teatral em moldes comerciais, cujo modelo foi privilegiado pela implementação das políticas culturais vigentes no país a partir da década de 1990, conforme vimos. Em vista disso, começam a surgir no país movimentos organizados⁶ por grupos teatrais e artistas que, inconformados com os obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos através da Lei Rouanet, se recusavam à mercantilização de suas produções artísticas.

Esses movimentos que inicialmente foram encabeçados por grupos da cidade de São Paulo⁷ provocaram discussões que tomaram grandes proporções e rapidamente repercutiram por todo o país resultando em diversos encontros, dentre outras várias ações. As ações encabeçadas por esses movimentos podiam ser tanto a divulgação de manifestos nos quais ficava bastante clara a posição desses coletivos em relação ao trabalho que desejavam realizar, até a ocupação de espaços públicos ociosos ou abandonados com o objetivo de que, uma vez fora dos critérios de apoio por meio das leis de incentivo, os grupos pudessem dispor de um local definitivo para ensaios, encontros, reuniões, seminários, além de guardar material cênico, e de atender à

⁵ Quando nos referimos à “metodologia” em processo colaborativo, entendemos a metodologia desenvolvida nos procedimentos de criação (teoria e prática), e a sua correlação com a organização do trabalho.

⁶ O primeiro dos movimentos a surgir foi o *Manifesto da Arte Contra Barbárie*, em 1999, na cidade de São Paulo, organizado por coletivos e artistas independentes. Com as mesmas características e reivindicações, em 2004, acontece a articulação de coletivos em nível nacional através do *Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaço e Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral* – iniciativa do grupo *Galpão Cine Horto* de Belo Horizonte.

⁷ “Fala-se em mais de 500 coletivos, hoje em São Paulo, por assim dizer, dando combate no *front* cultural que se abriu com a ofensiva privatizante” (CARVALHO, 2009).

necessidade de espaço para apresentações dos espetáculos, ou mesmo, dos processos de criação ao público, condições necessárias para a continuidade de projetos que mantinham como referência a criação artística desenvolvida por meio de criação coletiva e da pesquisa continuada, características do movimento *teatro de grupo* e da metodologia do *processo colaborativo* que vinha se desenvolvendo no país.

Os objetivos das lutas empreendidas por esses coletivos eram, além da denúncia da forma pela qual as leis de incentivo privilegiavam as produções vinculadas ao mercado e à indústria cultural, a proposição de políticas culturais para as artes e para a cultura através de investimento direto de forma a atender as condições mínimas necessárias para que os grupos de produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão pudessem desenvolver seu ofício e retribuir para a comunidade (CAMARGO e CARVALHO, 2008:30). Com isso os grupos pretendiam alertar a sociedade e mobilizar governantes e a iniciativa privada para a evidente intenção dessas políticas que privilegiavam a quantidade numérica de realizações em detrimento da qualidade e do fundamento das atividades culturais que estas deveriam fomentar.

O primeiro resultado desses movimentos veio com a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei 13.79/02), que previa orçamento fixo destinado a grupos de teatro dedicados a projetos de pesquisa continuada. Logo em seguida, a partir do primeiro governo Lula (2003-2006), outras leis, em nível federal passam a vigorar de forma a atender essa demanda, principalmente, por meio da estatal Petrobrás e suas subsidiárias, através de editais periódicos conforme veremos mais adiante no capítulo que discute as mudanças nos investimentos da cultura e do projeto neoliberal para as artes.

Além do financiamento em nível federal, neste período, começam a surgir também formas de financiamentos ao teatro de pesquisa continuada por meio dos governos estaduais e municipais, bem como algumas ações da iniciativa privada, em geral por meio de editais⁸, prêmios e festivais. Esses investimentos, apesar de em sua maioria tratar-se de pequenos recursos, em comparação com o volume de verbas movimentado por meio das leis de incentivos fiscais, permitiram certo fôlego a esta categoria possibilitando, desta forma, o crescimento do número dos coletivos no país

⁸ Em geral esses editais são abertos e de livre concorrência e, embora mantenham alguns requisitos semelhantes aos editais de renúncia fiscal, tais como, contrapartida social, e a exigência de projetos prévios que apresentem o que será desenvolvido no decorrer do período de pesquisa, a verba é direta, não tendo necessidade de busca de patrocínio nas empresas privadas.

que se organizam dentro dos moldes de criação colaborativa e, principalmente, o fortalecimento dos que já existiam.

Mesmo que os grupos tenham incorporado nas suas produções outras formas de acesso a recursos financeiros como, por exemplo, a economia colaborativa, disponibilizando suas propostas nas redes sociais ou nas plataformas de financiamentos coletivos, entendendo a necessidade da busca por conta própria de meios alternativos de sobrevivência, cada vez mais os editais de fundo direto e os prêmios tornam-se o principal recurso para a manutenção dos grupos e de seus respectivos projetos, em sua maioria, resultado das lutas empreendidas por meio de ações coletivas.

Atualmente, passadas quase duas décadas desde o início da mobilização desses coletivos, o formato de organização do trabalho em *teatro de grupo* e a metodologia de criação em moldes colaborativos se consolidou. Desta forma, é preciso entender, conforme lembra Ary (2011) que, o que hoje entendemos por *processo colaborativo* responde ao momento histórico e social ao qual pertence e materializa um conceito que já estava sendo posto em prática mesmo sem um nome específico que o categorizasse.

O que significa dizer que, embora criar em coletivo seja um procedimento intrínseco ao fazer teatral, modos de organização do teatro contemporâneo têm, nas últimas décadas, acentuado o valor da coletividade como princípio metodológico para a criação artística e despertado interesse de diversos estudiosos (CARREIRA, 2009, 2015; FISCHER, 2003; ARAÚJO, 2006; FIGUEIREDO, 2007; ARY, 2011; RECKZIEGEL, 2014; BARQUERO, 2015). Diferente de uma criação coletiva em teatro ou de um trabalho em equipe no modelo *por projeto* baseados em decisões democráticas, no *processo colaborativo* as deliberações são realizadas a partir da busca pelo consenso.

Tal maneira de produzir, criar e organizar o trabalho em teatro alarga o tempo de produção de um espetáculo valorizando o processo de construção do mesmo, no sentido em que este passa a ser tão ou em, alguns casos, mais importante do que o resultado final e, mesmo que apresente alguns projetos temporários, exige convivência prolongada entre os integrantes e vida longa dos respectivos grupos.

Embora não exista entre os grupos teatrais brasileiros que se identificam com a prática colaborativa um modelo único de organizar o trabalho e o processo criativo, é possível observar certos princípios que orientam essas práticas e que se apresentam como uma espécie de repertório de ideias, de posturas profissionais e artísticas, bem como um conjunto de procedimentos específicos de criação. O conteúdo desse

repertório, entendido neste estudo como uma espécie de “espírito⁹ colaborativo”, se materializa guiado por valores compartilhados que orientam as práticas dos grupos que o aderiram.

Entendemos desta forma, o conteúdo desse repertório como uma inovação da organização do trabalho, por meio de uma renovação estética da arte, sobre ela mesma, mas, que também pode ser entendido como um processo de crítica e de resistência às atuais formas de dominação e apropriação capitalista, que extrapolam as fronteiras do trabalho e se apresentam também como um projeto de construção de uma utopia, baseada em princípios colaborativos, que busca o desenvolvimento de uma nova gramática de convivência e que se traduz em formas mais solidárias de trabalhar, e também de viver juntos.

1.4 Arte, trabalho, colaboração e resistência - desenvolvendo a problemática

Assim, amparados em autores (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009; MENGER, 2002, 2009), que apontam as sucessivas mutações das formas de organização do trabalho como condição para a compreensão das transformações do capitalismo, ao mesmo tempo em que indicam o trabalho artístico como possível laboratório dessas transformações, buscamos compreender o significado das representações das inovações desenvolvidas pela metodologia da organização do trabalho artístico do teatro em moldes colaborativos – o *processo colaborativo* - para o mundo do trabalho contemporâneo, ou ainda, para além deste, na medida em que as características deste fenômeno se aproximam de outros movimentos nos quais as fronteiras entre vida ordinária e trabalho se entrelaçam. Movimentos estes que, conforme lembra Lallement (2015)¹⁰ vemos hoje um pouco por todo o mundo e que se inscrevem dentro de uma perspectiva sociológica de *utopias concretas*¹¹, tornando necessária uma mudança de olhar sobre aquilo que porta o germe de uma maneira de trabalhar até então negligenciada (LALLEMENT, 2016:413).

⁹ Tomamos neste estudo a noção de *espírito* como uma ética particular voltada à execução do trabalho, conforme apontado por Weber em sua obra “A ética protestante e o espírito do capitalismo”.

¹⁰ Todas as traduções de língua estrangeira foram realizadas pela autora desta pesquisa.

¹¹ Na concepção de Bloch (1967), utopia concreta é práxis emancipadora e revolucionária, em que não há lugar para niilismo, ceticismo e tampouco determinismo. A esperança autêntica não redonda em contemplação nem se contenta em tornar-se sonho; ela gera utopias que podem e pedem para serem concretizadas mediante a ação humana. A reunião das condições objetivas e subjetivas, sob orquestração desta última, pode viabilizar cenários antecipados de uma sociedade melhor.

Portanto, assim como os coletivos do *teatro de grupo* das artes cênicas outras categorias despertam interesse de pesquisadores da sociologia do trabalho, justamente por se organizarem em associações para trabalhar dentro desta mesma lógica, a exemplo deste último autor em seu recente estudo *L'âge du faire* desenvolvido com as comunidades *hackerspaces*. Baseado em pesquisa etnográfica realizada com as comunidades *hackers*, na região de São Francisco (EUA), o estudo aponta para o momento em que os atores procuram dar sentido ao trabalho articulando distintas formas e práticas e as combinando em diversos ambientes, cujo objetivo é redescobrir o prazer que o trabalho pode reportar aos indivíduos quando realizado em boas condições sociais e organizacionais.

Deste ponto de vista, o *faire* pode ser definido como uma forma de trabalho que encontra nele mesmo sua finalidade, mas também uma maneira do sujeito decidir por si mesmo a maneira pela qual quer realizar o seu trabalho. No entanto, Lallement também entende este novo modo de concepção, de produção e de colaboração - como realização de uma *utopia concreta*, na medida em que une trabalho e convivência - sendo este o aspecto que nos mais nos interessa nesta pesquisa, como algo além do que simplesmente outra maneira de trabalhar. Trata-se, segundo o autor, de homens e mulheres que se reúnem para realizar suas atividades em locais denominados de *hackerspaces*, equipados com computadores, impressoras 3D, peças eletrônicas, material de bricolagem e de cozinha, que são destinados tanto para trabalhar, realizando codificações informáticas, fabricação de circuitos eletrônicos complexos, quanto para a confecção de um bom prato vegano. Desta forma, o *faire* representa também um movimento que propõe a elaboração de uma nova gramática de convivência que, sob nossos olhos, está se compondo e cujos contornos ainda estão por ser definidos (LALLEMENT, 2015:71).

Além da busca pelo consenso na tomada de decisões e na prática colaborativa das rotinas de trabalho, o movimento *faire*, assim como a organização do trabalho do teatro em moldes colaborativos, rejeita a parcelização das tarefas e as hierarquias, se contrapondo ao modelo de teatro realizado em moldes comerciais, entendendo que a parcelização esvazia o trabalho de sentido, e que, a hierarquia priva qualquer trabalhador de seu poder de criação.

É importante acrescentar que o movimento *faire* também se apresenta como contrário aos valores da sociedade capitalista, principalmente por meio da rejeição à sociedade de consumo que, segundo o autor, se manifesta através de práticas de trocas e

doações entre os membros e também na reciclagem de alimentos rejeitados pelos supermercados e utilizados no preparo das refeições. Mesmo que, eventualmente, conforme lembra o autor, alguns *hackers* não resistam às tentações da proximidade com o Vale do Silício¹², sucumbindo àquilo que uma vez contestaram, esta realidade porta o germe de uma forma de trabalhar que propõe "uma maneira de inovar, produzir, colaborar, decidir e, ao mesmo tempo, moldar a própria identidade e o destino de alguém" (LALLEMENT, 2015).

Assim como o movimento *faire*, o trabalho em teatro que se organiza em moldes colaborativos, também se contrapõe à lógica do mercado e do consumo, principalmente em oposição à organização do trabalho presente no teatro em moldes comerciais. No entanto, isso não acontece somente por esta razão, entre outras peculiaridades, se realiza também por meio da construção de uma identidade particular vinculada a cada coletivo, característica a ser destacada em relação aos grupos que aderem à prática colaborativa em teatro. Em geral esta identidade se constrói por meio de uma linguagem estética própria atrelada a uma crítica específica ao sistema capitalista e às injustiças que este produz. Desta forma podemos encontrar grupos que priorizam em suas montagens e pesquisas temáticas que abordam questões como o racismo, o movimento LGBT, gênero, discriminação, desigualdade social, meio ambiente, indústria cultural, comportamento, precarização do trabalho, sociedade de consumo, novas linguagens estéticas, etc..

Em geral, os temas escolhidos pelos grupos para suas montagens e projetos surgem através de discussões da necessidade de expressão de cada um dos seus integrantes, conforme um dos nossos entrevistados, por meio dos "desejos" individuais. Após a decisão do tema, a construção do texto acontece de forma coletiva, através de improvisações nas quais cada um traz suas contribuições, e estas vão sendo aceitas, transformadas ou rejeitadas durante o processo, sempre por meio de metodologia que privilegia a busca de consenso.

Outro aspecto importante a ressaltar reside no fato de que neste processo, diferente das montagens mais tradicionais ou tidas como "comerciais"¹³ não existe necessariamente o personagem, aquele tipo cujo ator o encarna e que pode fazer com

¹² A exemplo de Bill Gates (Microsoft) e Steve Jobs (Apple), antigos *hackers* que se tornaram multimilionários.

¹³ A organização do trabalho e do processo de criação mantém traços do modelo fordista, no sentido em que há uma hierarquia mais rígida entre produtor, diretor, ator, etc., lembrando as montagens do teatro empresarial dos anos 1950-60, como o Teatro Brasileiro de Comédia.

este se sobressaia dos demais atingindo, em alguns casos, o status de “estrela”. A construção do texto¹⁴ e das cenas que o compõem, assim como a atuação de cada um acontece por meio da valorização das subjetividades e da capacidade de cooperação mútua. Todos são criadores e colocam a experiência, o conhecimento e o talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um (ARAÚJO, 2004: 1). Esse processo se dá por meio da afirmação/preservação da identidade e da individualidade dos integrantes, de forma que represente as ideias, as vozes e os desejos de todos que o constroem. Na linguagem teatral é definido pela expressão, ator-autor. Touraine (2007) define esse processo de afirmação da identidade e da individualidade, por meio do conceito de *individuação*, cujos elementos reunidos, representam o sujeito que emerge do *novo paradigma cultural*.

E é esse justamente o autor que vai contribuir para a compreensão de outro aspecto do fenômeno analisado. Touraine (2007) parte da ideia de que estaríamos vivenciando uma mudança de paradigma na representação e interpretação da vida coletiva e pessoal: *do paradigma social para o paradigma cultural*. O autor afirma que durante um longo período descrevemos e analisamos a realidade social em termos políticos: a desordem e a ordem, a paz e a guerra, o poder e o Estado, o rei e a nação, a República, o povo e a revolução. Em seguida, a revolução industrial e o capitalismo libertaram-se do poder político e apareceram como a base de uma organização social. Hoje, dois séculos após o triunfo da economia sobre a política, estas categorias “sociais” tornaram-se confusas e deixam na sombra uma grande parte de nossa experiência vivida. Precisamos, portanto, segundo o autor, de um novo paradigma, pois não podemos voltar ao paradigma político, sobretudo porque os problemas culturais adquiriram tal importância que o pensamento social deve organizar-se em torno deles. É dentro desse novo paradigma que precisamos situar-nos para sermos capazes de nomear os novos atores e os novos conflitos, as representações do eu e das coletividades que são descobertas por um novo olhar, que colocam diante de nossos olhos uma nova paisagem. Enquanto o paradigma social teria fornecido, durante dois séculos, categorias como classe social, riqueza, burguesia e proletariado, sindicato, greve, estratificação e mobilidade social, desigualdade e redistribuição, o paradigma cultural emergiria através

¹⁴ Nas montagens tidas como tradicionais ou comerciais há um texto de um dramaturgo, que deve ser respeitado – mesmo com liberdade de criação – pelo diretor, e cujos personagens são representados pelos respectivos atores.

do rápido desenvolvimento de uma relação direta do sujeito consigo mesmo, que não passa pelas intermediações metassociais derivadas da filosofia da história. A decomposição dos quadros sociais faz triunfar o indivíduo. O indivíduo fragmentou-se rapidamente em múltiplas realidades. Um de seus fragmentos nos revelou um eu fragilizado, mutante, submisso a todas as publicidades, a todas as propagandas e às imagens da cultura de massa. O sujeito se forma na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componentes de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos.

Para compreender *sujeito* em Touraine é imprescindível, conforme veremos melhor no capítulo IV, compreender o que o autor entende por modernidade. Para o autor, ela não se define só negativamente, não se reduz à ideia de modernidade racionalista, nem tampouco pode ser identificada com um modo particular de modernização, como por exemplo, a sociedade capitalista ocidental. Com isso o autor quer dizer que para entender a modernidade não se pode separar racionalidade de sujeito. A visão racionalista que define e entende a modernidade como racionalidade instrumental “não dá uma visão completa da modernidade, e esconde a metade: a emergência do sujeito como liberdade e criação” (TOURAINÉ, 2002:218). E acrescenta,

só nos tornamos plenamente sujeitos quando aceitamos como nosso ideal reconhecer-nos – e fazer reconhecer enquanto indivíduos – como seres individuados, que defendem e constroem sua singularidade, e dando, através de nossos atos de resistência, um sentido à nossa existência (TOURAINÉ, 2007:123).

Portanto, a argumentação do autor caminha pelo viés da resistência, ou seja, a compreensão do sujeito como liberdade e criação passa necessariamente por um movimento de afirmação de si, de persistência e de ação. É desta forma que a abordagem touraineana da contemporaneidade, por meio da noção de *sujeito* complementa os elementos necessários para o desenvolvimento da nossa problemática.

A construção da problemática, portanto, se desenvolverá a partir de três eixos de análise: a) o *processo colaborativo* entendido como uma possibilidade de renovação da capacidade crítica da arte que, ao buscar resgatar o que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo faz avançar o “ideal” *do trabalho por projetos*

(CHIAPELLO, 1997; BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009; MENGER, 1997, 2002, 2009); b) o *processo colaborativo* investigado como uma metodologia de criação e sua organização do trabalho desenvolvida e mantida por meio de valores comuns que norteiam as práticas de inúmeros grupos, modelo que se configura como uma ação coletiva movida pela figura do *sujeito*, aquele que coloca sua subjetividade, sua identidade na construção de algo maior e que envolve a coletividade (TOURAINÉ, 1998, 2007); c) o *processo colaborativo* analisado como uma utopia que se manifesta como uma nova visão de mundo, na medida em que se apresenta como uma nova gramática de convivência que une trabalho e vida em comum (LALLEMENT, 2015).

Assim sendo, partimos do pressuposto de que movimentos artísticos como este, que inovam na organização do trabalho e nos processos de criação, contêm elementos que nos permitem diagnosticar transformações que se situam para além da experiência do próprio trabalho, pois apontam para uma nova visão de mundo baseada em valores que resgatam formas mais solidárias de convivência, o que a perspectiva sociológica aborda como *utopia concreta* (LALLEMENT, 2015).

Para dar conteúdo a essa noção, tomamos como recorte empírico cinco coletivos, que se identificam com a metodologia colaborativa em teatro e que fazem parte da ocupação de um espaço público e ocioso realizada no ano de 2000, na cidade de Porto Alegre, sendo esta pesquisa de campo executada no período entre setembro de 2015 a dezembro de 2016.

Esta ocupação aconteceu em dois pavilhões do Hospital Psiquiátrico São Pedro, local inaugurado no ano de 1874 e, atualmente, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul - IPHAE/RS. Iniciada no ano de 2000 foi encabeçada por cinco grupos teatrais porto alegrenses, todos identificados pela organização do trabalho em moldes colaborativos e que, apesar de possuírem características identitárias distintas, mantêm projetos ideológicos semelhantes: 1) Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais (1999) – tem como tema a linguagem pampiana – através de pesquisa de folclores, lendas e causos populares - buscam por meio dessas manifestações culturais o resgate de uma tradição regional que extrapola as fronteiras do Rio Grande do Sul; 2) Falos & Stercus (1991) – tem como objetivo a discussão de temas provocadores ao moralismo da sociedade contemporânea, com intervenções que quebram paradigmas espaciais e comportamentais; 3) Povo da Rua: teatro de grupo (1998) – tem como tema a denúncia às diversas maneiras de dominação do sistema capitalista, em especial, às formas de exploração no trabalho; 4) Caixa Preta (2002) –

tem como tema a discussão e problematização da maneira pela qual o racismo permeia as relações de trabalho de ator no Brasil; 5) NEELIC (2003) – tem como temática o estudo e a experimentação de novas linguagens cênicas.

Os cinco grupos de teatro que formam a ocupação se organizam na administração de maneira autônoma e coletiva, mantendo em comum em seus projetos individuais a prática colaborativa e a busca do fortalecimento da identidade de cada agrupamento sempre atrelada a uma crítica específica – cada um à sua maneira - que denunciam as injustiças e que problematizam as contradições do sistema capitalista.

Assim, tomamos esta ocupação que ficou conhecida como *Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro* – CCHPSP, como o nosso recorte empírico por entender que as características peculiares desses agrupamentos, além da forma de organização, também traduzem o pensamento de uma comunidade artística com uma filosofia de trabalho bem delineada, em consonância com os interesses e objetivos dessa pesquisa. A filosofia a qual nos referimos, dito de outra forma, é a maneira que alguns artistas encontraram para interagir com a arte e com o público de seu tempo que, em nosso entendimento, se manifesta também como uma prática crítica que delinea uma nova visão de mundo, na medida em que se apresenta simultaneamente como uma organização do trabalho e uma ação coletiva que aposta no ideal de uma nova forma de convivência, baseada em princípios de coletividade e de colaboração.

A partir deste recorte empírico, nosso objetivo principal é o de identificar o que o conjunto desses elementos representa para o mundo do trabalho contemporâneo, ou ainda, para além¹⁵ dele, como uma ação coletiva e como uma nova gramática de convivência. De forma a viabilizar o objetivo principal, nosso caminho foi demarcado pelos seguintes objetivos específicos: 1) entender a relação entre as inovações desenvolvidas pela metodologia do processo colaborativo e a organização do trabalho na sociedade contemporânea, a partir da reconstituição do desenvolvimento do *trabalho por projetos* e a metodologia do trabalho colaborativo em teatro; 2) compreender o significado das inovações propostas por este fenômeno para além das fronteiras do trabalho: i) como uma ação coletiva, que se manifesta como uma forma de crítica e de resistência aos novos processos de apropriação capitalista, ii) como uma nova gramática de convivência, que conjuga formas mais solidárias de trabalhar, e também de viver

¹⁵ Estamos nos referindo à ideia de que este fenômeno se apresenta como uma organização do trabalho e dos processos de criação, mas, que, na medida em que se manifesta também como uma ação coletiva que aposta em uma nova gramática de trabalho e de convivência, extrapola essa fronteira.

juntos. Desta forma, nosso objeto teórico gira em torno da discussão acerca da maneira pela qual a metodologia de criação e a correlata organização do trabalho desenvolvida pelo *processo colaborativo* em teatro, podem nos indicar transformações na conformação dos sistemas produtivos contemporâneos, ou ainda, para além destes.

Discutiremos, portanto nos capítulos seguintes, a forma pela qual a atividade artística inspirou as recentes transformações na organização do trabalho, conforme apontado por Boltanski e Chiapello (2009), por meio da configuração do paradigma do trabalho *por projetos*; abordaremos também a forma pela qual a arte, inserida no capitalismo globalizado, incorporou aspectos do mundo corporativo, a ponto de questionarmos se as artes ainda se constituem em um uma esfera de trabalho atípica ou, ao contrário, o desenvolvimento das atividades de criação obedece às mesmas regras econômicas que os outros setores produtivos, reservando apenas alguns ajustes (MENGER, 2002:12). Veremos também, a forma pela qual, a arte, por meio de uma metodologia de inovação estética e de organização do trabalho, representado pelo *processo colaborativo* em teatro, se manifesta como agente de crítica e de resistência aos processos capitalistas e às regras de mercado, extrapolando as fronteiras do trabalho e se configurando como uma ação coletiva dentro daquilo que os sociólogos chamam de “utopias concretas”. Portanto, a partir do entendimento de que o processo colaborativo se apresenta tanto como uma metodologia de criação, quanto uma organização do trabalho, e como uma utopia, nosso esforço residirá, a partir de agora, em demonstrar o significado de cada um desses aspectos.

Para tanto a tese estará dividida em quatro capítulos. No primeiro “A potencialidade crítica da arte e o trabalho teatral em processo colaborativo” discutiremos em que circunstâncias históricas e sociais a arte desenvolveu sua capacidade crítica (BOURDIEU, 1996; CHIAPELLO, 1998; MUNK, 2015) e, em seguida descreveremos o contexto e consolidação da metodologia *processo colaborativo*, entendendo as inovações desenvolvidas por meio da organização do trabalho e dos processos de criação em moldes colaborativos como uma possibilidade de renovação crítica da arte. No segundo capítulo “A crítica artística: trabalho por projetos e processo colaborativo”, que é complementar ao primeiro, nos dedicaremos à compreensão da forma pela qual essa crítica foi ampliada, a partir dos anos 1960 e, posteriormente incorporada pelo capitalismo, descrevendo a conformação do *trabalho por projetos* como resposta do mundo produtivo a essas críticas (CASTELLS, 1999; BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009; MENGER, 2002, 2009); em seguida, discutiremos

a capacidade de renovação da crítica (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009; BOLTANSKI, 2015; MUNK, 2015), de forma a nos dar subsídios para a relação que estabelecemos entre o trabalho *por projetos* e a metodologia *colaborativa*, abordagem que encerra este capítulo, em conformidade com nosso primeiro eixo de análise. A partir do terceiro capítulo, “*Construindo a ponte entre o sujeito e o homo faber*” nos dedicaremos à ligação entre as duas teorias que dão suporte à continuidade deste estudo: uma de caráter mais macro, na medida em que indica uma mudança de paradigma; e a segunda, de abordagem mais micro (empírica), que demonstra a forma pela qual algumas pessoas se organizam para trabalhar de “outro modo”. Em seguida, no quarto e último capítulo “*Para compreender l’âge du faire: fazer para si, mas também com os outros*”, tomando nosso objeto empírico a **Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro**, nos dedicaremos à análise das ações empreendidas pelos coletivos que dela fazem parte, como a realização de uma *utopia concreta*, entendida como uma nova gramática de trabalho e de convivência (LALLEMENT, 2015).

No entanto, antes de entrarmos propriamente no prosseguimento desta tese, se faz necessário discorrermos sobre os caminhos metodológicos percorridos durante o percurso desta pesquisa.

1.5 Caminhos metodológicos

A elaboração das questões que nortearam este estudo só foi possível a partir de um longo trajeto de pesquisa empírica e de imersão no campo. Foi necessário percorrer um caminho que nos possibilitasse analisar o processo de criação em moldes colaborativos - *o processo colaborativo* - como um trabalho, ou seja, para além dos critérios estéticos. A compreensão dessa conformação do trabalho e dos respectivos processos de criação inerentes ao fenômeno analisado nesta pesquisa não se apresentaram de imediato. A complexidade do fenômeno e a dificuldade na abordagem e entendimento do respectivo processo de criação como uma organização de trabalho demandou a utilização de diversas técnicas comuns aos procedimentos metodológicos das Ciências Sociais, bem como exigiu estabelecer um conhecimento prévio das teorias da arte que tratam do desenvolvimento dos processos de criação que culminaram com o modelo do teatro contemporâneo.

Somente a partir de um entendimento mínimo sobre essas teorias é que se tornou possível retomar as abordagens em conformidade com as sociologias do trabalho. A

demora se deveu em função do caráter tentador das aproximações originárias da sociologia da arte que nos mantiveram, durante um bom tempo, enredados nas teias essencialistas que permeiam a grande maioria das interpretações acadêmicas sobre as atividades artísticas, no sentido em que estas privilegiam a obra e o artista criador em detrimento das interações entre os sujeitos na elaboração do produto artístico (BECKER, 2006).

A abordagem da arte proposta por Becker (2006) nos auxiliou no sentido em que este propõe analisar o trabalho artístico a partir das formas de cooperação colocadas em jogo por aqueles que realizam as obras artísticas, e não pelas obras em si mesmas ou seus criadores. Isso significa, sob o ponto de vista do autor, que as obras de arte sempre resultam de atividades colaborativas e de trocas entre os participantes de uma espécie particular de mundos sociais, aos quais Becker atribuiu o conceito de *mundos da arte*, em seu livro homônimo de 2006.

A obra de arte aparece, portanto, como o resultado de um processo social, como elemento público de uma longa cooperação que solicita uma série de parceiros em torno de definições mais ou menos compartilhadas e provisórias (BECKER, 2006:23). E a tarefa do sociólogo seria, segundo o autor, ao analisar um processo de produção artística identificar a maneira pela qual os membros desse mundo cooperam para produzir coisas que eles chamam de arte.

É desta forma que o modelo interacionista de análise do trabalho artístico proposto por Becker serviu de inspiração metodológica para este estudo. O que significa dizer que optamos pela adoção de metodologia de pesquisa que mantivesse um caráter aberto para a combinação de diferentes técnicas e procedimentos.

A experiência de campo, portanto, consistiu em uma triangulação entre observação, etnografia e entrevistas em profundidade para a produção de dados de fonte primária. Desta forma, partimos de uma análise de pesquisa de natureza qualitativa, por meio de técnica de coleta de dados de Entrevistas em Profundidade (ANDER-EGG, 1998). As entrevistas realizadas por esta pesquisadora foram amparadas em instrumento de Roteiro de Entrevistas e analisadas, por meio do procedimento de Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011). Em seguida, optamos pela utilização de técnicas e procedimentos etnográficos, no sentido em que estes não seguem padrões rígidos ou pré-determinados (MATTOS, 2011), mas sim o senso que o pesquisador desenvolve a partir do trabalho de campo no contexto social da pesquisa. Por fim, além das entrevistas (realizadas por esta pesquisadora e outras acessadas por outros meios),

utilizamo-nos de: a) observações não participantes: participação em eventos, seminários, premiações, ensaios e espetáculos; b) observações participantes: debates, manifestações políticas, manifestações culturais, cursos, etc.

Portanto, a produção dos dados a partir de fontes primárias, além das entrevistas (realizadas por esta pesquisadora e outras acessadas por outros meios), aconteceu através de: a) observações não participantes: assistência de eventos, seminários, premiações, ensaios e espetáculos; e b) observações participantes: participação em debates, manifestações políticas, manifestações culturais, cursos, etc.

Dentre as fontes secundárias - além da bibliografia que incluiu teses e dissertações que discutem o desenvolvimento das teorias dos processos de criação que desembocaram na prática do teatro contemporâneo, com destaque para *o processo colaborativo*, - contamos também com rico material oriundo de duas fontes distintas. A primeira, um estudo indicado por uma diretora de teatro entrevistada - “Falas sobre o Coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo” (2016) – foi produzida pelo Núcleo de Pesquisa sobre o Processo de Criação Artística - ÁQUIS (CEART-UDESC), que resultou na publicação de um livro. Este estudo aborda os processos de organização e criação artística em teatro contemporâneo, envolveu diversos pesquisadores da área e reúne mais de 150 entrevistas com atores e diretores teatrais. As entrevistas transcritas integralmente, foram realizadas com 48 grupos de teatro do Brasil, todos adeptos à prática em *teatro de grupo* ou colaborativa, no período entre 2002 e 2015, em diversas cidades: Belo Horizonte (11), Blumenau (1), Brasília (1), Campinas (3), Criciúma (1), Curitiba (1), Florianópolis (4), Fortaleza (3), Goiânia (3), Joinville (1), Maceió (1), Natal (1), Porto Alegre (3), Recife (2), Rio de Janeiro (1), e São Paulo (11).

O acesso a este material pode ser considerado como um divisor de águas no processo desta pesquisa, na medida em que nos deu a real noção da importância e dimensão deste fenômeno e, ao mesmo tempo, nos conduziu aos grupos que compõe o nosso recorte empírico de pesquisa: o *Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro*, pois dentre os cinco grupos que fazem parte desta ocupação, três foram selecionados para participar desta coletânea.

A partir da primeira entrevista realizada com um dos membros do *Grupo Oigalê – Cooperativa Teatral*, tivemos acesso à segunda fonte à qual nos referimos anteriormente. Trata-se de um memorial descritivo, resultado final de pesquisa realizada por Giancarlo Carlomagno (2016), também membro deste coletivo: “*Ocupação Condomínio Cênico HPSP – ocupação artística cultural em espaços públicos ociosos*”

ou abandonados”. O referido memorial, cujo objetivo é descrever a primeira experiência de uma “ocupação cênica” e coletiva de auto-gestão resultou em um *blog* disponível na internet¹⁶ por meio do qual pode ser acessado tanto os resultados da pesquisa, bem como quinze entrevistas realizadas com integrantes dos coletivos participantes da ocupação, que inclui: sete participantes e/ou colaboradores da *Cooperativa Teatral Oigalê*, duas atrizes do grupo *Povo da Rua*, quatro integrantes do grupo *Falus & Stercus*, e a diretora e um ator do grupo *NEELIC*. Estas entrevistas estão disponíveis no *blog* em dois formatos, transcritas e em vídeo.

Devido ao fato de que esses dois estudos disponibilizam suas entrevistas, tendo sido possível acessá-las na íntegra e, portanto, não como dados tratados, essas entrevistas serão consideradas como fontes primárias nesta tese. Todos os detalhes referentes às entrevistas disponibilizadas por estes materiais e utilizadas nesta tese, estão descritos no anexo 1 deste estudo.

Além do acesso a estes materiais, ao final desta pesquisa foram realizadas um total de 35 entrevistas por esta pesquisadora, sendo 15 na primeira etapa (de setembro a outubro de 2014 - até a defesa do projeto de qualificação - como pesquisa exploratória), e mais 20 na segunda etapa (restrita à cidade de Porto Alegre). Dentre os entrevistados, nas duas etapas, além de atores e diretores de teatro contamos também com depoimentos de produtores culturais, jornalistas da área da cultura, curadores de festivais, gestores culturais (tanto de órgãos públicos como privados) e, também, com o atual presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão do Rio Grande do Sul - SATED/RS, que é igualmente ator de um dos grupos de teatro de nosso objeto empírico.

Acreditamos, portanto, que a apresentação dos procedimentos metodológicos adotados neste estudo passa, obrigatoriamente, pela descrição das etapas que se seguiram durante o processo de pesquisa, que foi se construindo em acordo com a forma pela qual o universo pesquisado se mostrava e era compreendido. Aqui cabe uma observação: Menger (2009) identifica um princípio regulador dos processos criativos, válido tanto para as atividades artísticas quanto para as produções intelectuais, segundo o qual, estes são modelados pela incerteza. Denominado pelo autor de *princípio de incerteza* significa dizer que o criador nunca está seguro de chegar ao final de seu

¹⁶ <http://condominiocenicosaopedro.blogspot.com.br/>

empreendimento e alcançar os objetivos em conformidade com o que esperava realizar e, portanto, o que determina o resultado é o próprio percurso do processo de criação.

Assim, em conformidade com a teoria do autor, e vindo ao encontro da natureza do trabalho escolhido como objeto de análise, o percurso de inserção no universo de pesquisa foi repleto de percalços, de contradições e gratas surpresas, conforme veremos a seguir.

O cenário de pano de fundo do mundo contemporâneo das artes inserido no contexto de privatização da cultura era o tema de grande parte das discussões e trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil. Desta forma, as discussões em torno desse debate se apresentaram inicialmente como uma questão incontornável e, por esta razão, direcionaram o percurso da nossa pesquisa até a defesa do projeto de qualificação, cuja problemática girava em torno das controversas que envolviam a Lei Rouanet, e as implicações deste modelo de política cultural sobre os processos criativos e de trabalho nas artes cênicas.

Nosso argumento principal partia da constatação de que o crescimento do financiamento às artes por meio das Leis de Incentivo Fiscais, de um lado, era responsável por grande dinamização do setor, no entanto, de outro, instaurou uma espécie de migração de procedimentos típicos da indústria cultural e do mercado publicitário para este setor, e que este modelo de financiamento despertou uma ética muito particular, que criou funções e produziu o disciplinamento dos agentes. Ou seja, tendo se tornado a principal e mais vantajosa forma de acesso aos recursos públicos, essa prática induziu a mudanças, tanto no tipo de projetos culturais desenvolvidos, quanto no conteúdo dos mesmos e, desta forma, o trabalho nas artes passa a organizar-se em torno das regras estabelecidas pelos editais.

Partindo desse argumento, nossa análise buscava compreender o trabalho em teatro, profissão que prima pela liberdade, originalidade de criação e invenção, submetida a critérios econômicos de resultado, de retorno a patrocínios e de subvenções. Para terem um projeto aprovado através das leis de renúncia fiscal é preciso apresentar projetos fechados, que se enquadre em um modelo padrão, com etapas pré-definidas: para qual público será dirigido, tempo de concepção, quais os objetivos a serem atingidos, justificativa, contrapartidas, etc. De forma que o projeto teatral fica atrelado a um modelo mais ou menos fixo, burocrático, cujo resultado está comprometido com a concepção inicial, deslocando o foco do processo para o produto (CARVALHO, 2009:155).

Amparados na teoria apresentada por Menger (2009), segundo a qual o trabalho artístico se desenvolve permeado pelo *princípio de incerteza*, e que este princípio é ao mesmo tempo provação e condição da invenção e da satisfação procurada pela criação, partíamos do pressuposto de que o atual modelo de financiamento às artes via leis de incentivo, ao desconsiderar o processo criativo inerente ao trabalho artístico, interfere no ato da criação.

O projeto foi resultado de uma pesquisa exploratória que teve como recorte inicial um festival de teatro que promove intercâmbio cultural entre os estados brasileiros: o Festival de Teatro Brasileiro (FTB). Este festival que iniciou sua trajetória timidamente e com poucos recursos até a sua nona edição, a partir da qual obteve o patrocínio da BR Distribuidora, empresa do grupo Petrobrás. No ano de 2014 alcançava a sua décima sexta edição com êxito e crescimento indiscutíveis, e que não deixava dúvida em relação à importância do investimento deste patrocinador. Assim, de acordo com nosso entendimento na época, o FTB tinha os requisitos necessários para dar conta dos objetivos ao qual nos propúnhamos em um primeiro momento, qual seja, o de compreender as implicações das políticas culturais que priorizavam as leis de incentivo fiscal como forma de patrocínio, sobre a organização do trabalho e de criação em teatro.

Neste mesmo ano de 2014, como parte da pesquisa exploratória, decidimos acompanhar esta edição do festival representada pela *Cena Baiana*, ou seja, grupos de teatro do estado da Bahia visitariam os estados do Acre, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul e São Paulo. Em função da facilidade de acesso pela maior proximidade, a cidade de São Paulo foi escolhida para darmos início ao trabalho de campo. O acesso aos grupos de teatro foi facilitado pelo produtor e curador do FTB, Sérgio Bacelar, que fez a ponte com os atores dos grupos.

O FTB é um festival que não se restringe a apresentações de espetáculos, ele também promove encontros, palestras, cursos, seminários e oficinas. Desta forma, além de assistir a todos os espetáculos em cartaz no festival e participar de boa parte das atividades paralelas, a exemplo, da palestra proferida pela representante do patrocinador, a BR Distribuidora, ainda tivemos a oportunidade de estar em outras ações que não faziam parte da programação do evento, como um seminário organizado pelo grupo paulista *Companhia do Latão*, cujos participantes, na maioria, traziam em suas criações propostas notadamente de teor político.

As entrevistas realizadas também se desenrolaram de diversas maneiras, bem em acordo com a categoria dos entrevistados, algumas vezes, convém lembrar, em

circunstâncias inusitadas. Os atores de teatro são pessoas habituadas a dar entrevistas e a falar de suas experiências, não são nada tímidos e, na grande maioria, “rebeldes”, no sentido em que são imprevisíveis e podem não se comportar como um entrevistado “clássico”. As entrevistas, na maioria das vezes, aconteceram antes das apresentações, já nos teatros, e em alguns casos exigiram certo “jogo de cintura” da pesquisadora, como por exemplo, quando entrevistando individualmente um ator, este repete a minha pergunta em voz alta para outro, que repica para um terceiro e, quando me dei conta estava cercada por vários atores e, desta forma, a entrevista individual havia se transformado em uma espécie de grupo focal. Ou ainda, neste mesmo grupo de teatro, a entrevista havia começado enquanto o ator se preparava para iniciar a maquiagem¹⁷, quando este, repentinamente - com a entrevista já em andamento - avisa que precisa tomar um banho e, antes de qualquer reação, ele se despe, entra no banheiro do camarim e continua falando sobre o que conversávamos no momento anterior e, assim, a entrevista continua naturalmente, porém, com o entrevistado no chuveiro.

Essas situações, no entanto, foram exceções, pois o restante das entrevistas aconteceu em locais tidos como normais, ou seja, nos hotéis onde estavam hospedados os artistas, em cafés próximos aos teatros, ou até mesmo em locais ao ar livre. As entrevistas realizadas dentre os atores, diretores, e o curador do evento somaram um total de quinze, contando com os participantes do festival e mais dois entrevistados selecionados a partir de relacionamento travado no seminário ao qual nos referimos anteriormente.

As críticas dirigidas ao modelo das políticas culturais que privilegiam as leis de incentivos foram recorrentes na fala da maioria dos entrevistados, fato este que corroborava com o nosso argumento inicial. No entanto, ingenuamente, ainda não tínhamos nos dado conta de que os grupos que faziam um teatro de criação fora dos moldes do modelo dito comercial, como era o caso destes, não tinham acesso a esse tipo de fomento, simplesmente porque os temas abordados, por motivos óbvios, não interessavam aos possíveis patrocinadores, não tinham em seus elencos “estrelas” que possibilitasse visibilidade à marca do investidor, ou ainda, estavam longe demais das capitais¹⁸.

¹⁷ A maquiagem dos atores deste espetáculo era um processo bastante demorado, levando, em geral, mais de uma hora.

¹⁸ Em torno de 80% dos incentivos por meio da lei Rouanet fica nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Além disso, os artistas entendiam que este modelo interferia no processo de trabalho e de criação, da mesma forma que poderia induzir na escolha de temas, no sentido em que houvesse por parte dos proponentes a intenção de despertar interesse do departamento de *marketing* das empresas privadas ou públicas aptas ao patrocínio via Lei Rouanet.

Prova disso, conforme mencionado anteriormente, é que os artistas das artes cênicas em geral - teatro, dança, e *performace* - já haviam realizado importantes movimentos que buscavam formas de acesso direto a verbas públicas por meio de fundos ou prêmios e que, ao mesmo tempo, denunciavam a forma pela qual este modelo de política cultural impunha a mercantilização da cultura no país (COSTA e CARVALHO, 2008). A busca pelo financiamento direto, que viabilizasse a realização de projetos de coletivos emergentes que priorizassem os processos de criação coletiva, de pesquisa continuada e de busca por novas linguagens, apontava para uma tendência que se configurava no imaginário daqueles que fazem teatro (CARREIRA, 2010).

Todos esses achados nos trouxeram outros questionamentos, dúvidas e possibilidades de mudança de rumo que foram levados à banca de qualificação do projeto de tese. Ao final, a banca sugeriu que seria necessário, primeiramente, definir outro recorte de pesquisa, uma vez compreendido que o *Festival de Teatro Brasileiro* não reunia os requisitos necessários para dar conta de todos os aspectos que envolviam uma análise mais aprofundada dos processos de organização e de criação do trabalho artístico em teatro, visto que se tratava de um evento circunstancial, ficando nosso recorte final circunscrito ao trabalho de teatro realizado na cidade de Porto Alegre e, posteriormente, se restringir à Ocupação CCHPSP.

Além disso, a nossa questão inicial que versava sobre as controversas que envolviam a Lei Rouanet e as suas implicações sobre a organização do trabalho em teatro, não poderia ser considerada como problemática central no sentido em que esta não contemplava os grupos pesquisados. No entanto, o formato assumido pelas leis de fomento via incentivos fiscais extrapolavam a dimensão de contexto, na medida em que, de certa forma, contribuiu por contraposição para a reafirmação da ação coletiva desenvolvida pelos teatros, como instrumento de articulação e resistência contra a ideia da arte como simples mercadoria.

Mudados os rumos da tese, neste momento já nos encontrávamos praticamente de malas prontas para o doutorado sanduíche, na França, onde deveríamos permanecer

por seis meses. Havíamos conseguido aprovação para realizar o estágio doutoral na EHESS, sob a orientação do professor Pierre-Michel Menger.

Os seminários seguidos junto à EHESS, dentro da área da Sociologia do Trabalho abordavam, na sua maioria, conteúdos que versavam sobre as transformações do capitalismo e os processos correlatos de flexibilização das relações do trabalho, refletindo as inquietações do mundo do trabalho contemporâneo na França. Conteúdos esses que se aproximavam mais do estudo desenvolvido durante a dissertação de mestrado do que propriamente a tese de doutorado. No entanto, o estágio possibilitou a participação em inúmeros colóquios, seminários e palestras, ministrados por diversos pesquisadores, dentre eles o professor Menger, além do acesso a vasta bibliografia que permitiu a renovação e ampliação de nosso referencial teórico sobre o tema.

De volta ao Brasil, retomamos a pesquisa de campo – segunda etapa - tendo em mente a maior inserção possível no universo de estudo. Desta forma, iniciamos o trabalho de campo com o objetivo de entrevistar diferentes profissionais envolvidos com a área das artes cênicas de Porto Alegre, além de buscar também outras formas de inserção no universo pesquisado. Uma das primeiras ações com referência à inserção no campo foi a participação no curso regular da Escola de Espectadores de Porto Alegre – EEPA¹⁹, cujos encontros se realizavam duas vezes por mês e que incluía assistir a espetáculos em cartaz com regularidade, e da qual fiz parte durante o segundo semestre de 2015, todo o ano de 2016 e início de 2017 - até minha mudança para a cidade de Pelotas, como professora substituta de sociologia no Instituto Federal Sul Riograndense - onde me encontro até o presente momento.

As primeiras entrevistas realizadas, por meio dos contatos desenvolvidos na EEPA, nos proporcionaram - e esta era a nossa intenção em um primeiro momento – dados capazes de nos situar no universo teatral da cidade e de responder algumas questões mais abrangentes sobre a realidade da organização do trabalho em teatro em Porto Alegre: quais são e como se estabelecem as relações entre os *teatros* e as principais instituições públicas e privadas de cultura; quais são e como funcionam os mecanismos de fomento e as políticas culturais acessadas pelos grupos teatrais; quais os meios alternativos de sobrevivência dos atores e diretores de teatro em períodos de

¹⁹ Sob a coordenação do jornalista Renato Mendonça e com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, a Escola de Formação de Espectadores de Porto Alegre (EEPA), reúne duas vezes por mês grupo de espectadores interessados em teatro e, a partir de apresentações teatrais previamente assistidas pelo grupo, propõe discussões sobre este arte com a presença dos atores e diretores dos espetáculos assistidos.

intermitência; enfim, informações que nos possibilitassem compreender minimamente como vivem os trabalhadores de teatro e como esta categoria se organiza para trabalhar.

No entanto, o contato com os profissionais da área e a realidade do universo das artes cênicas da cidade, por meio da pesquisa empírica, rapidamente, nos levou a considerar a forma pela qual o movimento conhecido como *teatro de grupo*, que privilegiava a organização do trabalho e os processos de organização em moldes colaborativos, vinha se expandindo por todo o estado do Rio Grande do Sul, tendo sua maior concentração na capital. A partir dessa constatação, e do acesso aos materiais mencionados anteriormente, chegamos aos grupos que compõem a *Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro*.

O primeiro contato com a comunidade da ocupação se deu através de entrevista realizada com um integrante do grupo *Oigalê*. Por meio deste contato, houve o primeiro convite para conhecer o local e participar de um seminário organizado pelo grupo, cujos palestrantes eram representantes da *Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR*²⁰, e as discussões propostas no encontro se pautavam sobre os rumos do trabalho em teatro realizado por meio de pesquisa continuada e de grupos de criação coletiva.

Embora já tivéssemos conhecimento da existência desta ocupação, não imaginávamos o quão impactante poderia ser o primeiro contato com o local. Os dois pavilhões ocupados pelos grupos representam 20% dos 12.324 metros quadrados da área construída do prédio. Cada grupo tem o seu próprio espaço, todos muito amplos, cujos detalhes serão descritos no capítulo IV deste estudo.

A arquitetura neoclássica do prédio do HPSP, cuja construção objetivava o cumprimento da função de isolamento dos “alienados”, além de pé-direito alto, grandes e inacessíveis janelas, fossos, celas solitárias, pátios internos, banheiros coletivos, pesados portões, grades de ferro por todos os lados, tudo isso, somado ao estado atual de abandono, causam grande impacto. A sensação da mistura do colorido do material de teatro com este cenário que lembra sofrimento, tortura e abandono, em um primeiro momento, é de estranhamento. No entanto, essa mistura produz ao mesmo tempo uma grande atração e, passados os primeiros momentos de impacto, logo se apresenta em um cenário de rara beleza. Ali, em um passado não muito distante, as marcas do

²⁰ Formada em 2007, a Rede Brasileira de Teatro de Rua é uma organização virtual, horizontal e que se propõe a discussões em torno dos rumos do teatro de rua no país. A articulação acontece de maneira autônoma e sem apoio financeiro do Estado. A RBTR reúne grupos de Teatro de Rua em encontros bianuais que conta em cada edição com a participação de mais de 200 artistas, representantes de todos os estados brasileiros.

sofrimento “testemunhadas” pelas paredes que resistem, apesar das marcas do tempo, se encontram com a arte, a alegria e a reflexão que o teatro é capaz de proporcionar.

Além disso, alguns pacientes que ainda permanecem internados, seja por ausência de família, ou por opção, circulam pelas dependências da ocupação teatral com muita naturalidade como se dela fizessem parte. Neste dia, do primeiro contato com o espaço, dois internos permaneceram no local durante todo o seminário interagindo naturalmente com os integrantes dos grupos, perceptivelmente integrados em suas rotinas.

Dando continuidade às entrevistas, fomos nos inserindo cada vez mais neste universo, tanto na ocupação, quanto fora desta, pois sempre surgia convite para assistir espetáculos, participar de seminários, debates, reuniões, comemorações, e ações de cunho político. Essas últimas, em sua maioria, aconteceram em protesto às medidas adotadas pelo então governo Michel Temer que, dentre tantas, a primeira foi a decisão da extinção do Ministério da Cultura (MINC), resultando em ocupações deste órgão em todo o país, tanto pelos trabalhadores das artes como por simpatizantes da causa. Mesmo o recuo do governo sobre esta decisão não desmobilizou os manifestantes que mantiveram as ocupações denunciando a deliberada intenção do desmonte da cultura no país pelo atual governo.

Em Porto Alegre esta ocupação aconteceu na sede do prédio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, durando aproximadamente dois meses, tendo se tornado esta mais uma oportunidade de conviver com os artistas do CCHPSP, pois estes encabeçavam este movimento e eram também responsáveis, junto com outros artistas, grupos ou simpatizantes, pela organização das diversas atividades diárias que aconteciam no local, dentre elas, espetáculos, oficinas, debates e palestras.

A partir deste evento, participamos de praticamente todos os atos e manifestos organizados pelos teatros, dentre eles, um dos mais marcantes que aconteceu em frente às dependências do HPSP, em março de 2017, quando os cinco grupos que formavam a Ocupação CCHPSP foram sumariamente expulsos do local pelo então secretário da saúde do governo José Ivo Sartori, cujos detalhes serão descritos no capítulo IV, que discorre sobre o processo desta ocupação.

2 A POTENCIALIDADE CRÍTICA DA ARTE E O TRABALHO TEATRAL EM MOLDES COLABORATIVOS

Neste estudo entendemos a metodologia de criação e sua organização do trabalho desenvolvida pelo teatro contemporâneo como uma renovação artística, que se manifesta por meio de um procedimento crítico da arte sobre ela mesma. Essa capacidade de crítica e de renovação da arte, em nosso entendimento, se apresenta também como uma nova visão de mundo, na medida em que se manifesta, simultaneamente, como uma organização do trabalho e uma ação coletiva que aposta no ideal de uma nova gramática de convivência, baseada em princípios coletivos e de colaboração. Assim, nas discussões que acompanham os capítulos que compõem esta tese, nosso esforço residirá em demonstrar: qual inovação e prática crítica estão em jogo, bem como, o significado das ações coletivas organizadas pelo movimento *teatro de grupo*, e da gramática de trabalho e convivência desenvolvida pelos cinco coletivos da Ocupação CCHPSP.

Iniciaremos, portanto, este capítulo discutindo a origem e os fundamentos da capacidade crítica da arte, por meio da categoria *crítica artística*, desenvolvida por Ève Chiapello, no livro *Artistes versus Managers*, resultado de sua tese de doutorado e publicado no ano de 1998, no qual a autora remete à gênese deste conceito aos movimentos artísticos do século XIX. Neste esforço, nos apoiaremos também em autores que se debruçaram sobre o tema (BOURDIEU, 1996; MENGER, 1998, 2002, 2009; BOLTANSKI E CHIAPELLO, 2009, MUNK, 2015; BOLTANSKI, 2015), com o intuito de trazer para a discussão alguns aspectos da relação contraditória que envolve o sistema capitalista e a arte, conforme anunciado na introdução deste estudo.

Em seguida, nos dedicaremos à compreensão do contexto em que se deu à organização da metodologia *processo colaborativo*, desde sua utilização de maneira informal até se transformar em sinônimo das práticas empreendidas por grupos que vislumbravam novas experiências coletivas de criação e de trabalho em teatro.

A discussão da gênese da possibilidade crítica da arte e a análise da metodologia de organização do trabalho e dos procedimentos de criação, desenvolvidas pelo *processo colaborativo*, nos darão subsídios para o desenvolvimento de nossa discussão que segue, em acordo com nosso primeiro eixo de investigação: analisar o *processo colaborativo* como uma organização do trabalho e dos processos de criação que, ao buscar resgatar o que foi apropriado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” *do trabalho*

por projetos. Este último, entendido neste estudo como um modelo de organização do trabalho contemporâneo que se consolidou em resposta às críticas que foram dirigidas às formas de organização do trabalho rígidas e burocráticas, correlatas ao paradigma fordista de produção, tema que será debatido a partir do segundo capítulo desta tese.

Assim, antes de iniciarmos às discussões anunciadas neste primeiro capítulo, adiantamos que não é nosso objetivo neste estudo adentrarmos em questões que se situam nas concepções estéticas que discutem a “essência” da arte. Pelo contrário, demonstramos desde o início que nosso esforço se mantém dentro do objetivo de analisar a arte enquanto trabalho e, portanto, conforme sugere Becker (2007), afastado das teorias essencialistas que norteiam as sociologias da arte. No entanto, conforme adiantado se faz necessário compreender mesmo que brevemente, de forma a avançarmos nas questões às quais nos propomos, em que circunstâncias históricas a arte passa a ser entendida como possibilidade de crítica.

Ève Chiapello (1998) situa esse processo no decorrer do século XIX, cujo período coincide com o que conhecemos por “concepção filosófica da arte moderna” (CHIAPELLO, 1998:31). Essa concepção, segundo a autora, se inscreve na “tradição especulativa da arte”²¹ e foi batizada de paradigma romântico. Tradição essa que se tornou suficientemente dominante, colocando fim à estética clássica da arte e penetrando no conjunto da sociedade, de forma que ainda hoje é fonte do que entendemos por concepção de arte espontânea.

Esse novo paradigma (BOURDIEU, 1996; CHIAPELLO, 1998; MUNK, 2015; MENGER, 2002), vai progressivamente se constituindo e reivindicando sua modernidade contra a representação clássica da arte e, ao mesmo tempo, se demarcando da modernidade histórica que configura a sociedade industrial. Com o advento do romantismo, portanto, a arte se separa definitivamente do princípio de imitação em detrimento da pura criação. O artista se torna o criador de um novo mundo e tem outra ideia do belo, o belo é a própria arte, de forma que não é mais possível fazer do belo um critério estável e infalível para a arte moderna, de dizer com certeza o que é arte e o que não é: “o que define o que é arte está inteiramente sob o domínio do sujeito, do criador” (CHIAPELLO, 1998:32).

Desta forma, segundo a autora, a arte passa a ser concebida como pura criação de um gênio, de um ser de exceção, naturalmente dotado de qualidades superiores em

²¹ Do ideal romântico, do “pensamento sensível” (PAVIS, 2008).

relação a seus semelhantes, um talento inato, possuidor de um carisma e de uma aura quase sagrada. Na relação trabalho/inspiração, acrescenta, o destaque é colocado na inspiração, justamente em uma época em que o trabalho é, ao mesmo tempo, uma atividade opressora e mercantilizada.

Assim, está colocada a noção de gênio, resultado de um longo processo de individualização do artista, e a subjetividade deste torna-se primordial, de forma que o que passa a ser valorizado é a expressão da singularidade de cada artista.

Essas atribuições consideradas irracionais que os clássicos querem conter (paixões, sentimentos, imaginação...) pela razão e a vontade de se tornar livres, e que a sociedade industrial burguesa tende a sufocar, pois somente a razão e a ciência são, de acordo com ela, fontes de progresso social, econômico e moral. (...) A arte passa então a ser sacralizada por contrabalançar o desencantamento do mundo ligado à secularização e à racionalização da sociedade, pois através desta sacralização da arte, há uma re-sacralização do ser, da vida e do universo que é visado. Face ao materialismo da sociedade industrial, ela afirma sua importância e a necessidade da vida espiritual sob todas as formas (CHIAPELLO, 1998: 32-33).

Os artistas e os escritores do século XIX encontram-se assim em uma dupla oposição: de uma parte as concepções anteriores de arte e dos artistas que se entendem modernos, e de outra a sociedade que lhes é contemporânea, a qual eles vão dirigir suas críticas.

É neste período que a arte passa a reivindicar o direito de definir ela mesma os princípios de sua legitimação, que vem a se configurar em um campo autônomo²² (BOURDIEU, 1996). Portanto, para o autor é a partir do isolamento da arte em sua própria esfera e da consolidação da figura do artista como um sujeito autônomo, que nascerá a noção de vanguarda, tema maior da arte moderna constituída por uma série de rupturas estéticas.

De acordo com Chiapello (1998), este progresso repousa sobre a inovação que se encontra no coração desta lógica de ruptura e de renovação, e a exigência de inovação pela inovação vai se constituindo pouco a pouco “em um doxa, um consenso implícito, um critério incontornável de avaliação e de valorização, que pressupõe um público

²² Na obra *As Regras da Arte* (1996), Bourdieu propõe um modelo de análise das relações entre o campo literário e o campo do poder em que a obra literária é tomada como objeto de análise. Para tal abordagem Bourdieu toma Flaubert (*A Educação Sentimental* -1869) e, sobretudo, Baudelaire (*As Flores do Mal*, 1857), que são analisados como os quase-heróis do processo pelo qual o universo de produção artística torna-se relativamente autônomo para as injunções da economia e da política (Dos Anjos, 1998).

conhecedor, feito de pares, uma elite intelectual e artística apta a compreender o projeto e a participação nele” (CHIAPELLO, 1998:36).

E é esta “fissura sísmica” (MUNK, 2015: 227), da sociedade moderna representada pela autonomização da arte e dos artistas, o germe que abre a possibilidade da potencialidade crítica, condição para o engajamento crítico, tanto da arte sobre ela mesma, quanto sobre domínios não estéticos. Essa nova concepção,

oferece assim normas de julgamento que permitem colocar em causa certos traços da modernidade, tais como, o capitalismo, o racionalismo, o culto da utilidade e do lucro, a prudência circunspecta do burguês que coloca o cálculo e a medida em todas as coisas, assim como sua vida industriosa, rotineira e austera. Ele permite reivindicar “ao contrário” a possibilidade de exercer uma atividade gratuita sem outro fim que ela mesma, o direito de ter um trabalho que não esteja submisso a uma autoridade e à boa vontade de um outro, de produzir obras únicas e singulares longe da reprodução de massa conforme permite a indústria; ela valoriza o élan criativo, a inspiração, preconiza a invenção cada dia da vida, o afastamento de poderes materiais e temporais que impedem o acesso à liberdade sagrada, a saída da prisão do razoável e do racional (CHIAPELLO, 1998:37)

No entanto, há uma dimensão da nova sociedade que a concepção moderna da arte, adverte a autora, não permite de criticar: o individualismo, pois a figura de exceção do gênio, em referência a sua própria vida concebida como arte, como na figura do dândi²³, levam ao extremo a busca da singularidade e da autonomia como germe do individualismo e manifestam a primazia de certas atividades individuais em detrimento da coletividade ou de pertencimento a uma comunidade. Com isso a autora quer dizer que, de fato, esta concepção artística não permite criticar a sociedade em nome da solidariedade, de forma que ela deixa esse campo livre para a *crítica social*²⁴, ou seja, a liberdade à qual pretende o artista sendo um ser de exceção não implica sua extensão ao conjunto da humanidade.

Desta forma, segundo a autora, os artistas ainda fazem parte da sociedade à qual criticam, e para que a *crítica artística* de fato emergja com a potencialidade que procura a arte moderna, para além das formas de identificação é preciso ainda que outros motivos

²³ O objetivo do dândi é a realização e a descoberta de si. Isso passa pela ideia de um mundo plenamente livre para ser utilizado para sua própria experiência, de fazê-lo um lugar de sensações, de jogo para a imaginação e um espaço de oportunidade para uma investigação sensual. É o desligamento total que permite a observação total. O artista, de acordo com Baudelaire é esta figura livre socialmente, autônoma perante o mundo, pois está a serviço exclusivo de sua singularidade e de sua própria identidade (CHIAPELLO, 1998).

²⁴ Veremos melhor no terceiro capítulo deste estudo.

de queixas surjam , seja em relação aos que sofrem diretamente, ou aqueles com os quais se identificam.

Isso significa dizer que a *crítica artística* da sociedade moderna não está plenamente constituída pelo fato de que o século XIX se apresenta como um período florescente para as artes e para a literatura, sendo a burguesia a grande consumidora de arte. A burguesia, como classe que detém o poder valoriza os bens materiais, as atividades utilitárias e o dinheiro. Assim sendo, se esta classe dá espaço aos artistas é, sobretudo, por considerá-los como provedores de embelezamentos e de divertimentos (CHIAPELLO, 1998:39).

No entanto, lembra a autora, esta situação florescente não vai ocultar por muito tempo a realidade que acompanha a experiência por vezes muito difícil de alguns artistas. Os compradores em potencial de arte, conforme visto, são essencialmente os ricos burgueses cuja competência em matéria artística é duvidosa, prova disso são os conflitos que começam a surgir nos salões oficiais que passam a recusar escritores sob acusação de imoralidade, cujos exemplos maiores são as obras *Madame Bovary* (Flaubert), e *Flores do Mal* (Baudelaire). Essa atitude atesta a incompreensão das inovações artísticas e a confusão entre arte e moralidade (CHIAPELLO, 1998:40), de forma que a arte passa a depender cada vez mais dos veredictos impessoais do mercado.

Assim, se a ambivalência radical da nova sociedade em relação aos artistas e escritores passa a ser ressentida por todos, a situação de reconhecimento econômico e social se apresenta de forma desigual. Há neste momento, pelo menos em relação ao meio literário, três grupos diferentes de escritores: aqueles que obtêm sucesso e enriquecem (autores de teatro burguês ou de romances de folhetins); em seguida os boêmios, que se constituem de jovens sem fortuna, indo à Paris para tentar carreiras de escritor ou artista (vivem o dia-a-dia de pequenos artigos em jornais, de expedientes que não lhes tiram da miséria, e rendem culto à imaginação e à poesia); e entre esses dois extremos, do boêmio e do artista burguês, encontramos artistas como Flaubert e Baudelaire, de origem social mais elevada, mas cujas obras têm por propriedade se afastar do gosto burguês (CHIAPELLO, 1998: 39-41). São esses homens, portanto, associados aos boêmios, que são os mais virulentos em relação à sociedade burguesa, assim como os mais excluídos por ela.

Assim, sob esses dois traços de provocação (o boêmio e o dândi) face ao burguês que representa o homem das convenções, do conforto, mesquinho, trivial, e sem

fantasias, que o artista adota uma conduta de distinção que exprime sua alteridade e, desta forma, nasce a *crítica artística*.

No entanto, conforme citado anteriormente, essa crítica que acaba de nascer se distingue de outra crítica da sociedade moderna: a *crítica social*, inspirada nos socialistas e nos marxistas e que, embora tendo o mesmo inimigo, os burgueses, adotam uma abordagem bem diferente.

Essa crítica, lembra Chiapello (1998), contudo, terá seus adeptos dentre os artistas que desejam colocar sua arte a serviço do progresso social, sendo estes os proponentes de uma “arte social”, os quais se associarão em função de sua própria condição de miséria. Esses artistas sociais²⁵ se encontram em desacordo com os representantes da arte pura e que recusam qualquer laço entre a política e a estética, sob a alegação de maior autonomia da arte (BOURDIEU, 1996:91).

A partir disso se desenham três posições possíveis pelos artistas face à sociedade burguesa: três posições que se constituíram na década de 1840, dentro do mundo literário, e que se manifestam sob formas renovadas até os dias de hoje (BOURDIEU, 1996; CHIAPELLO, 1998).

A primeira, já citada anteriormente, é a “arte burguesa” que se inscreve nesta sociedade e adere a seu funcionamento e a seus valores. Hoje atribuímos esta posição de conformidade social (CHIAPELLO, 1998:34), àqueles que realizam a arte tida como comercial, definição de um tipo de arte mais acessível e pouco inovadora que, na sociedade atual, deve ser considerada mais como uma arte de massa do que burguesa, propriamente dita.

As duas outras posições, em conformidade com a autora, se encontram em oposição à sociedade: uma é de transformação e a outra de recuo²⁶. A arte que se coloca a serviço da transformação ativa da sociedade em diferentes momentos, coloca em evidência a impossibilidade física e moral de estar fora da história, dito de outra maneira, se manifesta como a arte engajada ou política e que, por este motivo, se

²⁵ No oposto do campo, os defensores da arte social, que tiveram sua hora às vésperas e logo depois das jornadas de fevereiro de 1848: republicanos, democratas ou socialistas como Louis Blanc ou Proudhon, e também Pierre Leroux e George Sand, que, especialmente em sua *Revue Indépendante*, incensavam Michelet e Quinet, Lamennais e Lamartine e, em menor grau, Hugo, demasiado morno. Condenam a arte “egoísta” dos defensores da “arte pela arte” e exigem da literatura que cumpra uma função social ou política (BOURDIEU, 1996).

²⁶ A autora utiliza o termo *retrait* para se referir a esta terceira posição da arte na sociedade contemporânea. Entendemos que a palavra “recuo” se aproxima mais do sentido que a autora atribui a esta ação, melhor do que afastamento, abandono, ou ainda, “aposentadoria”, expressão mais comum para o termo em francês.

destaca em momentos críticos dos acontecimentos mundiais. Para Chiapello (1998) é nesta forma de manifestação que a *crítica social* entra no projeto artístico.

A posição de recuo, análoga à arte pura, rejeita as duas precedentes. É ela, sobretudo, que dá lugar à *crítica artística*, pois exprime a recusa de perverter a prática de sua arte tanto à publicidade, quanto à subjugação ao dinheiro, em nome da preservação da possibilidade do artista em representar eventualmente o papel de testemunha, observador e eco dos acontecimentos (BOURDIEU, 1996:94; CHIAPELLO, 1998:42). Sendo, em acordo com os autores, a vanguarda artística os herdeiros desta posição.

Chiapello (1998) acrescenta que o funcionamento do mundo das artes fará então, doravante, da *crítica artística* da modernidade, da recusa ao dinheiro e às regras do mercado que estas implicam uma obrigação de carreira, pois é a única prova da autonomia do criador (CHIAPELLO, 1998:43). Para a autora, é desta forma que a *crítica artística* nascida da conjunção de um dado momento, de um status autorizando a crítica, de uma ideologia que permite sua articulação, e de uma experiência social suscitando a denúncia - sem que possamos separar claramente à parte cada elemento - perdura até nossos dias.

Munk (2015) afirma que uma vez constituída, esta concepção crítica vai permear a relação entre a arte e a apropriação capitalista, permitindo colocar em questão outras características da modernidade, tais como, o próprio capitalismo, o materialismo, a racionalidade, o culto ao lucro, a ciência, a moral e a política e, mais recentemente, a indústria cultural que transpôs a arte à esfera do consumo, enfatizando seu caráter de mercadoria com fins voltados ao entretenimento. E, mais recentemente ainda, o projeto de *privatização da cultura*, em acordo com o contexto no qual emergem as lutas do movimento *teatro de grupo*, neste estudo entendido como o germe que possibilitou à emergência dos processos de resistência e de renovação crítica que se materializou no desenvolvimento da metodologia de criação e sua organização do trabalho em teatro contemporâneo: o *processo colaborativo*.

2.1 Processo colaborativo: metodologia de criação e sua organização do trabalho

Conforme anunciado no início deste capítulo afirmamos a necessidade de demonstrarmos, ao tomar o processo colaborativo como um procedimento de renovação da arte, de que tipo de inovação estamos nos referindo. Entendemos o processo

colaborativo como um procedimento de renovação da arte sobre ela mesma e, portanto, como um movimento de vanguarda que traz consigo a possibilidade de crítica. Esse sistema de inovação dos processos de criação se desenvolve por meio de uma metodologia de criação e sua correlata organização do trabalho. Assim, para que possamos estabelecer a relação entre a possibilidade crítica da arte e organização do trabalho contemporâneo, se faz necessário discorrer sobre a conformação deste movimento que, quase duas décadas desde seu surgimento, desenvolveu a colaboração como valor central em sua organização. Conforme lembra Reckziegel (2014) pode-se dizer que, atualmente, apresenta-se como um procedimento já instaurado na prática teatral de grupo. Conformação esta que tomou proporções que justificam o interesse desta pesquisa sobre este fenômeno, conforme segue.

Criar em coletivo é um procedimento intrínseco ao fazer teatral, no entanto, modos de organização do teatro contemporâneo conhecido como *teatro de grupo* têm, nas últimas décadas, acentuado o valor da coletividade como princípio metodológico para a criação teatral (BARQUERO, 2015: 09).

Diversas expressões, tais como, processo colaborativo, processo participativo, método coletivo, montagem interativa, etc., têm sido utilizadas para denominar o processo de construção do espetáculo teatral contemporâneo que se caracteriza, à primeira vista, pela equiparação das responsabilidades criativas (NICOLETE, 2005: 11). O que significa, segundo a autora, que não deve haver soberania desta ou daquela função, de forma que cada um dos envolvidos responda artisticamente por sua área específica, mas receba e ofereça contribuições às outras áreas.

Neste estudo, optamos por adotar o termo *processo colaborativo* por ter sido este cunhado como o conceito teórico que define tais práticas teatrais desenvolvidas nas últimas duas décadas, e que resultaram em um novo modelo de criação e de organização do trabalho em teatro de grupo, objeto de análise desta pesquisa.

O termo, portanto, faz referência a um modo de criação nas artes cênicas que sugere que todos os integrantes de um grupo colaborem na construção completa da obra, e essa forma de colaborar é definida como resultado de um consenso coletivo:

a função de “colaborar” responde à visão de criar e de inventar a obra coletivamente, seja como integrante do grupo de teatro ou como convidado de um projeto específico. No *processo colaborativo*, o importante é trabalhar de maneira conjunta, mas não com uma organização vertical - isto é, aquela em que o diretor está situado no ponto mais alto da hierarquia e decide sobre todos os aspectos do

processo de criação da obra. Pelo contrário, os diretores, atores, dramaturgos e demais membros da equipe criam a partir de um modo de organização democrático, participativo, horizontal e circular, o que não significa negar as habilidades e autorias individuais (BARQUERO, 2015:15).

Atualmente, diversos grupos teatrais brasileiros se organizam por meio desta prática de trabalho e de criação e, embora cada coletivo vivencie este processo à sua maneira, todos se identificam com o modelo do *teatro de grupo* contemporâneo. Conforme ressalta Santos (2009), e que vem ao encontro do interesse por este modo de organização do trabalho para nossa pesquisa, é que mais do que um único modo colaborativo de criar, parece existir uma espécie de “espírito colaborativo” que se materializa por meio de diversas práticas guiadas por valores compartilhados, permeando a trajetória de diferentes grupos teatrais brasileiros. Esse espírito *colaborativo*, ao qual se refere o autor é resultado de diferentes concepções e práticas que se constituíram ao longo da história do teatro brasileiro. Resultado este que, atualmente, extrapola aspectos meramente estéticos remetendo a questões que nos instigam a pensar novas possibilidades de organização do trabalho, ou ainda, para além deste, como possibilidade de uma nova gramática de convivência, cujos contornos ainda estão por ser definidos.

É importante ressaltar, conforme Ary (2011), que o *processo colaborativo* não é um exercício prático de criação que visa dar conta de uma conceitualização elaborada no campo teórico e, sim, que responde ao momento histórico e social ao qual pertence e materializa um conceito que já estava sendo posto em prática mesmo sem um nome específico que o categorizasse.

É consenso entre alguns teóricos e pesquisadores da área (FISCHER, 2003; ARAÚJO, 2006; FIGUEIREDO, 2007; ARY, 2011; RECKZIEGEL, 2014; BARQUERO, 2015), identificarem este processo como uma expressão aglutinadora de práticas de criação e de organização do trabalho em teatro que se configura por meio da continuidade ou por oposição a modos de organização e de criação anteriores. De certa maneira, tendo como marcos, respectivamente, a *Criação Coletiva* e o *Teatro Experimental* dos anos 1970 e, em seguida, o *Teatro dos Encenadores*, na década de 1980 e o início dos anos 1990, o *processo colaborativo* aglutina e prioriza dois aspectos que, em princípio, eram considerados opostos entre si.

Ary (2011) lembra que a primeira experiência - a *criação coletiva* - primava pelo estímulo à criação em coletivo com liberdade de proposições entre os envolvidos no trabalho. A segunda experiência - a *década do encenador* - tinha como primórdio a determinação de funções artísticas para cada um dos envolvidos no processo de trabalho e criação, com destaque para o trabalho do diretor. Assim, fomentando aspectos distintos e separados por considerações irreconciliáveis, o *processo colaborativo* promove uma síntese das experiências realizadas nas duas décadas anteriores ao seu surgimento (ARY, 2011:27), conforme veremos a seguir.

2.2 Antecedentes históricos do teatro de grupo e da criação em coletivo

A criação coletiva, como movimento relevante, surge na cena brasileira na década de 1960, no entanto, sua consolidação acontece ao longo da década de 1970 e 1980, com o fortalecimento da tendência do chamado movimento *teatro de grupo*. Atores e diretores passam a se organizar em grupos e coletivos a partir de valores ideológicos e estéticos comuns para a criação de obras fundamentadas no princípio de igualdade, de participação e de decisão entre todos os integrantes do grupo, eliminando, desta forma, a divisão social do trabalho, ao mesmo tempo em que manifestavam oposição clara ao espetáculo de teatro realizado como produto de mercado – o teatro-empresa. Embora a formação grupo sempre tenha existido na prática teatral, conforme ressaltado anteriormente, mesmo antes da *criação coletiva*, o que acontece é que em certos momentos da cena teatral nacional surge uma maior representatividade desse tipo de ajuntamento criativo, que traz consigo significados distintos.

Fischer (2003), fala de uma primeira geração de grupos que incentivou a profissionalização das equipes teatrais e a consequente modernização do teatro brasileiro como um ponto a ser destacado. Lembra a influência de diretores e intelectuais estrangeiros que vieram para o Brasil no período do pós-guerra e cita dois exemplos dessa transição: o primeiro, do diretor polonês Zbigniew Ziembinski, com grupo *Os Comediantes* e texto de Nelson Rodrigues, na montagem do espetáculo *Vestido de Noiva* (1942), que promoveu uma revolução estética e rompeu definitivamente com o amadorismo da cena teatral brasileira; e o segundo, a experiência do *Teatro Brasileiro de Comédia – TBC* (1948), criação de outro estrangeiro o empresário italiano Franco Zampari que, ao importar diretores e técnicos da Itália com o objetivo de formar um conjunto de alto nível e de repertório sofisticado, teve como

resultado a solidificação da experiência moderna no teatro brasileiro. O sucesso deste empreendimento que sustentava os reflexos artísticos de uma sociedade industrial burguesa em ascensão (FISCHER, 2003:20), vai resultar na sua fragmentação em diversas companhias²⁷ com formato semelhante.

Mantida a devida importância do legado do TBC e das demais companhias que aderiram a este modelo de profissionalização do teatro no Brasil, vale remarcar que a perspectiva histórica do *teatro de grupo* que vem se difundindo até hoje, tem sua maior expressão a partir dos anos 1960 com grande desenvolvimento na década seguinte, justamente na busca de rompimento com a tradição tebecista²⁸.

Se na década de 1950 e início dos anos 1960 o teatro brasileiro moderno trazia nos coletivos a carga semântica do termo companhia era porque essa imagem estava diretamente ligada a uma organização de empresa, com empresários/produtores e empregados. Atores e técnicos eram admitidos a cada montagem e ao término de uma temporada os contratos eram encerrados (FIGEUEIREDO, 2007:20).

Ao mesmo tempo em que adquiriam valores ideológicos e estéticos que reviam os padrões importados,

configura-se um movimento teatral que reavivou a dramaturgia e encenação nacional. A orientação ideológica de artistas e grupos de contestação social propõe um diálogo entre arte e um Brasil que passa por um período de tensão e agitação política. Diversos movimentos culturais irradiam vitalidade e inovações, como o *Antropofagia*, o *Tropicália*, o *Cinema Novo* de Glauber Rocha, a poesia concreta de Haroldo de Campos, que utilizavam as artes como veículo para a afirmação da nacionalidade brasileira (FISCHER, 2003:20).

Neste contexto, nas artes cênicas, surgem o *Teatro de Arena*²⁹ (1953), o *Teatro Oficina*³⁰ (1958), o *Centro Popular de Cultura*³¹ (1961), e o *Opinião*³² (1964). Grupos

²⁷ O Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, a Companhia Nydia Lícia- Sérgio Cardoso, o Teatro Cacilda Becker, e a Companhia Tônia- Celi- Autran.

²⁸ Essa posição dos artistas frente à sociedade pode ser entendida, conforme sugere Chiapello (1998) com a de “conformidade social”. Dentro das três posições apresentadas pela autora que continuam se apresentando de formas renovadas, desde a segunda metade do século XIX.

²⁹ Fundado nos anos 1950, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social.

³⁰ Influente e importante companhia surgida ao longo dos anos 1960, e que se transforma em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. Ressurge reformulado nos anos 1980 e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje.

que se tornariam os principais representantes na luta contra a repressão e a censura desencadeada a partir do momento em que se instaura a ditadura militar no Brasil. Em reação a este evento e a realidade política em que o país mergulhou, conforme ressalta Fischer (2003), difundiu-se entre os grupos uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de equipe nacional.

A partir de 1968, com a vigência do AI-5 e o acirramento da censura e das perseguições políticas, a produção cultural brasileira foi inibida e a ausência de liberdade de expressão resultou em um estreito espaço de atuação. Diversos grupos teatrais são obrigados a encerrar suas atividades ou a permanecerem na clandestinidade durante o período que se estende até metade da década de 1970. No entanto, algumas companhias e artistas resistem. Fischer (2003) aponta como exemplos a atriz e produtora Ruth Escobar criadora do *Festival Internacional de Artes Cênicas* (1974), e o dramaturgo Augusto Boal que, a partir das experiências do *Teatro de Arena*, no início dos anos 1970, propôs uma forma de criação coletiva de um teatro social participativo, através do *Teatro do Oprimido*³³, lançando luz às questões políticas e sociais mais urgentes.

Barquero (2015) ressalta que são estes os fatores que colaboraram para a tendência marcante do coletivo nas artes cênicas nesta década, pois

a década de 1970 está inserida no período mais crítico da história política do Brasil: o regime militar, que transcorreu de 1964 até 1985. Assim como sucedeu com outras ditaduras da América Latina, a comunidade artística brasileira foi censurada e reprimida por conta de representar uma ameaça às ideias do governo. Unir-se em grupo, portanto, era um princípio de resistência, oposição e sobrevivência, tanto artística quanto pessoal (BARQUERO, 2015:19).

³¹ O Centro Popular de Cultura - CPC é criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. A ideia norteadora do projeto diz respeito à noção de "arte popular revolucionária", concebida como instrumento privilegiado da revolução social.

³² Grupo carioca que centraliza, nos anos 1960, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular.

³³ Método teatral e modelo de prática cênico-pedagógica sistematizados e desenvolvidos por Augusto Boal (1931-2009) nos anos 1970. Possui características de militância e destinava-se à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência.

Assim,

o sistema cooperativo surge como resposta e se revela mais democrático entre os artistas envolvidos, em plena repressão política-estética-social, sem patrão, nem empregado, nele a hierarquia emerge por conta do desenvolvimento do próprio trabalho e não por determinação do capital (FIGUEIREDO, 2007: 20).

No entanto, este período também é conhecido por uma mudança de paradigma que vai influenciar o surgimento de um novo modelo de grupalidade em teatro no Brasil. Os estudiosos do tema (FIGUEIREDO, 2007; FISCHER, 2003; ARY, 2011; LIMA, 2014; RECKZIEGEL, 2004; BARQUERO, 2015) apontam duas influências estrangeiras como referências de afirmação de grupo, uma ainda na década de 1970 e outra no final dos anos 1980: o norte-americano *Living Theatre*, e o *Teatro Antropológico* do italiano Eugenio Barba, respectivamente.

O grupo norte-americano veio para o Brasil em 1970, a convite do diretor José Celso Martinez Correa. Foi realizada uma experiência coletiva com o elenco do *Teatro Oficina* e o *Grupo Los Lobos*, de Buenos Aires. Apesar das diferenças ideológicas e estéticas entre os grupos envolvidos nesta experiência (FISCHER, 2003), a estada do *Living Theatre* rendeu ao teatro nacional o ingresso ao modelo de trabalho coletivo, alterando os padrões da criação teatral em vigor até então. Como resultado desse encontro,

os integrantes do Teatro Oficina lançaram-se na investigação em conjunto, resultando no espetáculo *Gracias Senior* (...). O fluxo de inovações rompeu com os padrões que o Oficina vinha se apoiando e promoveu uma “revolução”, ou melhor, uma “re-volição”, conforme definiram. A organização interna, os métodos de divisão do trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob a ótica libertária. Os atores tornaram-se *atuadores* e o teatro em *Te-ato*. Esses conceitos criados pelo *Oficina* surgem como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco/plateia (FISCHER, 2003:24).

No entanto, o grupo sofreu as consequências do processo de radicalização da proposta do *teatro de grupo* no Brasil da época, sendo censurado e, em uma nova tentativa de experimentação cênica associada à ideia do coletivo fracassou, levando o grupo *Oficina* a um processo de desmembramento até a sua dissolução (1972), e o auto-exílio de seu diretor.

Apesar da carreira interrompida, o sucesso da experiência do *Oficina* repercutiu nos anos seguintes por toda uma geração de grupos de teatro no Brasil. A *criação coletiva* passa a ser então o principal percurso de construção de espetáculo na época. De acordo com Lima (2014), por dois motivos: primeiramente, por traduzir o ideal libertário e democrático em oposição ao alto nível de censura vigente no período, e depois, por se opor ao modelo organizacional do teatro comercial. O autor cita, por exemplo, grupos como o *Pod Minoga* (São Paulo, 1972-1980), *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (Rio de Janeiro, 1974-1984), *Pessoal do Vitor* (São Paulo, 1975-1979), *Oi Nós Aqui Traveis* (Porto Alegre, 1978), *Galpão* (Belo Horizonte, 1982), que surgem como os principais praticantes dessa modalidade.

A partir dos anos 1980, a retomada do período democrático resulta numa grande diversidade de gêneros e formas refletindo o novo momento político do país e a abertura da cena brasileira para o diálogo com as tendências pós-modernas que circulavam no cenário internacional. Contudo, isso não significou um rompimento radical com o ideário político, uma vez que os aspectos estéticos e políticos não são necessariamente contrastantes ou desassociados (LIMA, 2014: 31).

O resultado dessa conjuntura é o aparecimento de duas correntes com propostas distintas, mas com uma forma de organização e criação semelhantes: uma que aliava a tradição do teatro popular com a resistência à censura e o regime vigente; e outra adepta de novas formas de linguagem, egressa de escolas de teatro ou cursos de formação. Desta forma, os grupos que praticavam a criação coletiva dividiam-se em dois tipos distintos, um tinha na ideologia política o centro de onde emergiam todas as diretrizes de trabalho. Já o outro tipo, conforme destaca Lima (2014), estava centrado na experimentação estética radical de todas as possibilidades que o evento teatral permitia, sendo responsável pela eclosão de diversos coletivos que se identificavam ora com uma, ora com outra proposta e que, na sua maioria, se encontravam afastados dos grandes centros, com um núcleo relativamente estável de integrantes.

Essas correntes ficaram conhecidas, respectivamente, como teatro popular engajado e teatro experimental (ou de pesquisa), que podem ser associadas às outras duas posições dos artistas frente à sociedade, apresentadas por Chiapello (1998), a de transformação (que incorpora a crítica social) e a de recuo. A primeira tendência,

definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam

Independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. A intenção, nesse caso, era amplamente corroborada pela prática, pois os independentes afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, além de desenvolverem intensa militância com a população mais afastada do centro urbano. A sobrevivência era garantida por outras profissões que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, que era antes de tudo um projeto de vida e de participação política na sociedade (FERNANDES, 2000: 13).

E na segunda tendência,

alinava-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão. Geralmente preocupados com pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano, estavam longe de expressar uma vinculação política. Na maior parte deles, a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecia, senão como proposta, ao menos como resultado evidente do processo criativo (FERNANDES, 2000:14).

No decorrer da década de 1980, e início dos anos 1990, o engajamento político dos coletivos teatrais (primeira tendência), passa a dar lugar, de uma maneira geral, ao experimentalismo e os grupos que já desenvolviam trabalho neste sentido (segunda tendência) se fortalecem. É neste cenário que passa a predominar a segunda influência internacional sobre a cena teatral experimental ou de pesquisa brasileira.

A *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), fundada em 1979 pelo encenador italiano, com o intuito de ser uma escola itinerante capaz de difundir e aprofundar a busca por uma teatralidade intercultural se sucede em diferentes países, chegando ao Brasil ainda na década de 1980. Lima (2014), lembra que embora poucos grupos hoje no Brasil se reconheçam como adeptos da *antropologia teatral*³⁴, é notória a influência do pensamento de Eugenio Barba acerca da filosofia de trabalho em grupo, denominado por ele como *terceiro teatro*. Trotta (2006), corrobora destacando a influência do diretor polonês Jerzy Grotowski, quando este propõe a ideia de grupo

³⁴ Como define seu principal teórico e fundador Eugênio Barba, a antropologia teatral é uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. Esta atividade de investigação comparativa acontece na ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), uma rede internacional e multicultural de *performers*, atores, estudiosos e acadêmicos do teatro fundada em 1979, como uma espécie de universidade livre itinerante.

como uma espécie de “laboratório” orientado à experimentação coletiva e ao treinamento do ator. Assim, a influência dessas duas tendências, correntes e práticas teatrais permitem que a autonomia do ator, uma das características centrais do modelo contemporâneo de *processo colaborativo* – conforme veremos melhor mais adiante – comece a ser esboçada.

No entanto, conforme destaca Abreu (2003), o modo de criação coletiva vigente nesta época, ainda em sua proposta de dar voz e direitos a todos os criadores, conduzia o resultado artístico a uma somatória das criações individuais, na maioria dos casos, sem síntese e clareza. Desta forma, de acordo com o autor, a aventura de chegar a uma criação coletiva que pudesse se contrapor ao sistema funcionalista vigente pareceu esgotar-se dentro de suas próprias contradições.

Com o modelo de criação coletiva em crise, a criação artística volta-se às vertentes da expressão pessoal, e todas as decisões que envolvem o processo de criação passam a ser centradas na figura do diretor/encenador (FIGUEIREDO, 2007). Isso quer dizer que, paralelo à efervescência do movimento de grupos em busca de novas linguagens teatrais,

há um retorno à consagração do diretor como o principal gerador da unidade, que leva à cena sua assinatura pessoal como condutor do processo de criação teatral, sendo este um momento bastante rico para a renovação da cena teatral brasileira, pois o diretor não se resumia mais a erguer a apresentação através da montagem de textos dramáticos. Avesso da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados. Quando criavam os próprios textos, onde se assentavam as apresentações, apropriavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos como suporte para sua criação, remodelando, cortando, fundindo cenas e dando outra configuração ao trabalho original do dramaturgo (FIGUEIREDO, 2007:20).

Os principais representantes do chamado Teatro dos Encenadores ou a Década dos Encenadores são Antunes Filho, Márcio Aurélio, Bia Lessa, Renato Cohen, Gabriel Villela e Gerald Tomas. Sendo, este último, considerado figura icônica dessa corrente, durante toda a década de 1980 e início dos anos 1990.

Embora, resultados belíssimos, originais e contundentes tenham sido criados a partir dessa arquitetura cênica que mantinha o diretor como maestro e condutor do

espetáculo, segundo Abreu (2003), um processo coletivo de criação continuava solicitando reflexão e aprofundamento.

Portanto, se é possível enxergar certa ciclicidade nas formas predominantes de se fazer teatro, conforme afirma Ary (2011), é possível fazer um paralelo entre a *Criação Coletiva* e o *Processo Colaborativo* a respeito de sua ocorrência, pois a primeira irrompe em contraponto à ideia de um espetáculo de teatro realizado para servir como produto de mercado, assim como o segundo surge em resposta à chamada década do encenador, na qual “o exercício da espetacularidade era gerido pela figura do encenador que concentrava em si o poder de guiar os rumos do processo de acordo com sua concepção artística” (ARY, 2011:40).

É desta forma que o *processo colaborativo* passa a ser visto como o modo de criação que pode ser entendido como o ponto de equilíbrio entre duas tendências opostas na história do teatro brasileiro contemporâneo: o teatro de *Criação Coletiva*, da década de 1970, e o *Teatro dos Encenadores*, da década de 1980. Para Fernandes (2003), esta prática surge como a terceira vertente, produto da oposição entre dois modos de criação divergentes, na medida em que não nega a importância da figura do diretor, como na *Criação Coletiva*, nem a exalta ao atribuir ao diretor a decisão sobre todos os aspectos da obra, como no *Teatro dos Encenadores*, e sim, propõe entender a função do diretor como a figura que organiza o coletivo, para que, assim, todos os outros artistas possam ter a liberdade de propor suas próprias ideias sobre todos os aspectos necessários para a criação do espetáculo.

2.3 “Espírito colaborativo”: modo de organização do trabalho em processo colaborativo

O universo pesquisado neste estudo é delimitado por um projeto de ocupação de um espaço público que reúne cinco coletivos de teatro de grupo, que se identificam com as práticas teatrais colaborativas. Esses coletivos mantêm características identitárias distintas, porém ideário ideológico semelhante. Partindo desse recorte empírico, e tendo como objeto de análise a organização do trabalho em teatro nos moldes colaborativos, este estudo busca compreender em que medida essa modalidade coloca novas questões sobre a sociedade contemporânea do trabalho, ou ainda, para além desta. Em conformidade com nosso primeiro eixo de análise, nos propomos a analisar este fenômeno como uma possibilidade de renovação da crítica artística que, ao buscar

retomar aquilo que foi apropriado pelo capitalismo, leva adiante o “ideal” do modelo de trabalho contemporâneo *por projetos*.

Para que possamos avançar e alcançar os objetivos aos quais nos propomos, bem como desenvolver esta análise de forma que nos auxilie na corroboração de nossa hipótese, segundo a qual - movimentos como este contêm elementos que extrapolam as fronteiras do trabalho e apontam para uma nova visão de mundo baseada em valores que resgatam formas mais solidárias de trabalhar e de viver juntos – em conformidade com os dois eixos seguintes de investigação aos quais nos propomos neste estudo, se faz necessário, primeiramente, identificar os principais elementos que caracterizam as mudanças da organização do trabalho em moldes colaborativos e que envolvem a prática teatral contemporânea. Ou seja, os valores que norteiam as respectivas práticas e as ordens de organização e relações de trabalho.

As fontes secundárias utilizadas nesta pesquisa, principalmente as teses e dissertações produzidas na última década e que se debruçam sobre o fenômeno, foram desenvolvidas por estudiosos da área que se dedicam às teorias contemporâneas relativas aos processos de criação em teatro. Esses estudos, por motivos óbvios, se restringem a teorias exclusivas sobre a prática teatral, enveredando por processos criativos relacionados com questões de ordem artística e estética. Essa visão teórica que privilegia critérios estéticos se identifica mais com uma visão da sociologia da arte e, portanto, por questões de ordem teórico-metodológica, deixa de lado, ou simplesmente tangencia os modos de organizar o trabalho em teatro, cuja abordagem derivada das sociologias do trabalho este estudo requer.

Essa realidade, é preciso reconhecer conforme mencionado na introdução deste estudo se apresentou como uma grande dificuldade inicial no desenvolvimento dessa pesquisa, pois, o tema, verdadeiramente apaixonante nos afastava constantemente da via da sociologia do trabalho rumo às teias de ordem estética e de criação artística. No entanto, esse embate teórico-metodológico foi amenizado no momento em que decisões metodológicas foram tomadas, no sentido de reconhecer a possibilidade – por meio da pesquisa empírica de campo, principalmente após o contato com os cinco coletivos que fazem parte da Ocupação CCHPSP - de que o nosso objeto de análise, o *processo colaborativo*, se manifesta e se organiza de distintas maneiras e pode apresentar variações de grupo para grupo, ou mesmo, de projeto para projeto dentro de um mesmo grupo.

Esse *insight* nos levou a pensar este fenômeno mais como um conjunto de valores compartilhados que sustentam uma determinada prática, do que uma prática comum a todos os coletivos. Corroborando com o entendimento de que embora não exista entre os grupos teatrais brasileiros que se identificam com a prática colaborativa, um modelo único de organizar o trabalho e o processo de criação, é possível observar certos princípios que orientam a prática e que se apresentam como uma espécie de repertório de ideias, de posturas profissionais e artísticas, bem como um conjunto de procedimentos específicos de criação, conforme a fala dos entrevistados abaixo:

Então o nosso grupo se afina com esse ideal de processo colaborativo, digo ideal, porque as pessoas pegam o termo e cada um cria o seu formato, de acordo com a identidade do grupo (Áquis – entrevista acessada, p: 132)

Ou ainda,

Tu abre a liderança para todo mundo, inclusive na criação, então a gente acaba tendo uma linguagem, uma estética e uma linguagem própria, porque cada um que está ali, está dando a sua digital para aquele trabalho. E daí tem uma identidade que é o conjunto dessas pessoas. Aí vai depender de cada grupo... de grupo para grupo (Ator, 37 anos – entrevista realizada).

Ou ainda de projeto para projeto,

Varia de espetáculo para espetáculo, não tem como dizer é sempre assim ou assado, tem espetáculos que eu tô mais na direção, tem outros que é a Vera, tem até espetáculo que a gente contrata um diretor de fora, tem espetáculos que o Gê coordena mais, outros eu... então não é sempre igual. (Ator e diretor, 48 anos – entrevista realizada)

Assim, entendemos esse repertório de ideias que se materializa guiado por valores compartilhados e que permeia e sustenta a prática colaborativa em teatro, como uma espécie de *espírito colaborativo*, no sentido em dá conta de uma dinâmica que mantém valores comuns a todos os coletivos, mas que é móvel e sujeita a adaptações e a modificações em acordo com as trajetórias dos grupos e de seus respectivos projetos.

Portanto, adotaremos esta noção como uma espécie de “ideal” do *processo colaborativo*, o qual abriga este repertório comum a todos os processos de organização

do trabalho de criação em moldes colaborativos, considerando que os elementos que o compõe possam ser utilizados em diferentes combinações, quer seja de grupo para grupo, quer seja de projeto para projeto dentro de um mesmo grupo, conforme as falas dos entrevistados acima, de forma que nos auxilie na análise comparativa a qual nos propomos, a saber: o *processo colaborativo* entendido como um procedimento crítico que, ao buscar retomar o que foi apropriado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” do trabalho por projetos.

Assim, amparados na literatura sobre o tema, nas entrevistas e observações participantes realizadas durante a pesquisa, e levando em consideração os princípios e valores que norteiam e dão significado à prática colaborativa em teatro, elegemos alguns procedimentos situados na ordem da organização do trabalho e dos processos de criação, que nos darão subsídios para tal análise. Esses elementos são: 1) adoção de hierarquias flutuantes; 2) definição prévia das funções; 3) noção de ampliação do campo de atuação do ator; 4) dramaturgia em processo – a partir das improvisações e experiências dos atores durante o processo de criação; 5) o sentido de grupalidade e a longevidade dos coletivos.

Convém lembrar que o *processo colaborativo* é um campo teórico vinculado à prática teatral que vem se desenvolvendo nas últimas décadas, e que apresenta uma produção teórica ainda recente e, portanto, em processo contínuo de atualização nos estudos acadêmicos no Brasil. Esta afirmação pode ser comprovada por meio da quantidade de dissertações, teses e artigos produzidos recentemente sobre o tema, e que podem ser conferidas nas referências utilizadas nesta pesquisa.

Esta constatação é relevante para que se compreenda que a produção teórica acerca do método de organização do trabalho e modo de criação nos moldes colaborativos iniciou quando este já vinha sendo praticado, principalmente, por grupos de teatro que produziam seus trabalhos na cidade de São Paulo (FISCHER, 2003; ABREU, 2003, ARAÚJO, 2002/2008; TROTTA, 2006, ARY, 2011; RECKZIEGEL, 2014; BARQUERO, 2015), conforme veremos melhor no capítulo IV, quando descreveremos o *teatro de grupo*, enquanto movimento político.

Para darmos continuidade precisamos entender, primeiramente, que é dentro do conjunto desses procedimentos que envolvem a prática e o desenvolvimento de uma concepção teórica que dê conta desta prática, que identificamos os principais aspectos deste modo de organizar o trabalho que, posteriormente, nos possibilitará reunir os

argumentos necessários para estabelecermos a comparação à qual nos propomos. Sendo a noção de *hierarquias flutuantes* o primeiro destes aspectos, conforme elencado acima.

2.3.1 Hierarquias flutuantes

A ideia de *hierarquias flutuantes* começa a ganhar corpo e se incorpora de maneira definitiva ao método colaborativo a partir do esforço de teorização desse conceito que foi realizado, inicialmente, por Antônio Araújo, ator e diretor do *Grupo Vertigem*, em colaboração com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu como forma adotada por seus integrantes em definir sua própria prática (FISCHER, 2003:43).

Tendo, portanto, como principal referência a busca da horizontalidade nas relações artísticas entre as funções teatrais de atuação, dramaturgia, direção, entre outras, Ary (2011), lembra um dos primeiros textos escritos sobre o tema, no qual o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2003) faz as suas considerações:

O processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia preestabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles (ABREU, 2003: 33).

E ainda, de acordo com Araújo (2002), em sua dissertação de mestrado, mais ou menos no mesmo período,

o processo colaborativo se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (Araújo, 2002: p.101).

Alguns anos mais tarde, o mesmo autor em sua tese de doutorado (2008), acrescenta:

(...) hoje, contudo, acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico (ARAÚJO, 2008: 56).

Para Ary (2011), essa atualização do conceito acontece no movimento de depuração da experiência, ou seja,

a prática recorrente se traduz em uma teoria consistente, que demonstra uma aproximação entre a sala de ensaio e as linhas escritas. Este tipo de depuração enriquece a leitura do fenômeno, tornando-o potente como farol para novas experimentações. O conceito de *hierarquias flutuantes* promove uma dinâmica à leitura do fenômeno, afastando a ideia de uma teoria estanque. Não haver nenhum tipo de hierarquia entre as funções dá a impressão de uma paisagem morta, sem mobilidade, quase harmônica. E não há harmonia nesse tipo de processo, há fricção e esforço de convergência formal, necessário para a consolidação de uma obra (ARY, 2011: 30).

Podemos inferir pelas observações do teórico acima que há, por parte dos estudiosos do assunto, um esforço em aprofundar a questão que diz respeito ao problema posto pelas hierarquias e à parcelização das tarefas; percebe-se desta forma que o objetivo é dar uma nova solução em relação à estrutura de poder, de maneira a permitir que o processo de desenrole por meio da colaboração e do consenso. O que pode ser conferido na prática, por meio das falas dos entrevistados abaixo,

Artista na função de figurinista, artista na função de diretor, de encenador, cenógrafo, eu tenho lá a função de diretor e ator, mas é isso, eu faço tudo em alguns trabalhos mais dirijo, é que o trabalho em grupo te propicia isso, essa troca de função. Esse jeito é diferente de fazer parte de um elenco, de um elenco sim, eu chego lá só para atuar, tem produtor, contrata isso, contrata aquilo, a sala de ensaio, não me preocupo com nada, eu vou lá chego atuo e vou embora. (Ator e diretor, 48 anos – entrevista realizada)

Todos influenciam em todas as áreas, mas são responsabilizados pelas suas respectivas áreas. (Aquis, entrevista acessada- Ulisses - p. 69)

O grupo sempre trabalhou num processo colaborativo. Às vezes mais, às vezes menos, mas sempre num processo de “todo mundo cria, todo mundo tem participação no processo”. (Ator, 55 anos – entrevista realizada)

Acreditamos que esse processo diferencia e contamina as nossas criações, esse tipo de relação. Não tem “O” ator, “O” diretor, têm funções, mas não tem essa hierarquia. Todo mundo é igual, com funções diferentes. E todo mundo é criador, senão não tem sentido essa estrutura que propomos, de trabalho coletivo. A nossa estética resulta disso também. (Áquis, entrevista acessada – Pedro - p. 294)

Talvez uma imagem concreta seja uma hierarquia horizontal, não existe mais o chefe, existe uma necessidade comum, e aí cada um procura o exercício de sua função dentro disso. (Áquis – entrevista acessada – Tiche - p. 144)

Portanto, a noção de *hierarquias flutuantes* é central para a análise da forma de organização do trabalho de grupos que se identificam com a prática colaborativa em teatro, e vem ao encontro do interesse desse estudo, no sentido em que propõe uma forma inovadora no que concerne à questão da dominação posta pelas hierarquias na organização do trabalho, na medida em que esta impede que o processo criativo flua e se desenrole. Essa nova possibilidade denota uma forma de comando indeterminada e conectada com a ideia de um movimento circular, onde cada um exerce a sua função, mas o momento da ação individual é ditado pelo próprio processo. Ou seja, o processo é o resultado do conjunto da colaboração do trabalho de cada um para o todo, e é também o que determina o momento em que momento uma função deve predominar, e esta ação acontece para que, na ausência de consenso, o conflito seja resolvido e que o objetivo maior se concretize, ou seja, que o processo colaborativo de construção do trabalho avance.

Dito isso, nos encaminhamos para o segundo aspecto da organização do trabalho colaborativo. Para que na prática o movimento circular de hierarquias funcione, se faz necessário, de antemão, estabelecer as funções de cada um dos integrantes no processo.

2.3.2 Definição prévia das funções

O segundo aspecto, o da definição prévia das funções, corresponde à forma pela qual ocorre a divisão do trabalho na organização teatral em moldes colaborativos e, embora em um primeiro momento pareça contraditório, se organiza justamente para que

uma certa parcelização das tarefas não esvazie o sentido do trabalho. Este procedimento acontece no início do processo, e se refere basicamente à repartição de tarefas entre os integrantes do grupo segundo seus campos de atuação, interesse, desprendimento e conhecimento (FISCHER, 2003:65).

Barquero (2015) reitera essa ideia lembrando que a definição das tarefas é geralmente precedida pelo reconhecimento das especificidades, habilidades, formação e níveis de compromisso de cada uma das pessoas envolvidas no projeto cênico. No entanto, acrescenta que, embora as especializações e habilidades influenciem na definição prévia das tarefas, nada impede que os integrantes das companhias colaborativas possam transitar e interferir entre os diversos campos de criação e manutenção do coletivo. Sendo, desta forma, uma maneira de manter as autonomias dentro do coletivo sem, no entanto, dispensar os criadores de participarem das outras funções. Para o autor esse é um dos aspectos que diferencia o *processo colaborativo* dos processos criativos tradicionais, dado que não reduz, por exemplo, o trabalho do ator às funções relacionadas exclusivamente com a atuação como é esperado em procedimentos criativos ditos funcionalistas ou comerciais. No *processo colaborativo*, acrescenta, a definição das funções é o procedimento para encaminhar o processo criativo de modo eficiente e organizado, pois, ainda que todos possam, ou devam participar das proposições e discussões sobre todas as áreas, as decisões finais são assumidas pessoalmente, conforme a função específica de cada um (BARQUERO, 2015:31). Assim, conforme visto anteriormente, a *definição prévia das funções* é procedimento que está intrinsecamente vinculado às *hierarquias flutuantes*, conforme a fala dos entrevistados abaixo:

O processo colaborativo pressupõe assegurar as funções, não é que todo mundo dirige, todo mundo atua, cada um vai preservar a sua função, mas não existe mais uma hierarquia vertical. Não é o diretor quem decide a concepção e o ator executa a concepção estabelecida. O que acontece agora é que todo mundo concebe, todo mundo constrói tudo, mas a relação com a obra se dá através da tua função. (Áquis, entrevista acessada – Tiche - p.131)

Ou ainda,

Não, na verdade é um processo colaborativo, cada um tem a sua função. Quanto à produção, quanto o trabalho, é um grupo sem hierarquia. O fato de eu ser diretor não significa nada nesse sentido. Nessa linha da produção dá para dizer que o grupo tem um equilíbrio

total, é um grupo horizontal. Já na relação de criação existe uma contaminação de cada área e existe um momento final, onde cada um responde por sua área. Como não existe a função do dramaturgo, a dramaturgia acaba ficando nesse campo louco, onde todo mundo pode entrar, onde todo mundo pode sair, é uma loucura, mas também é interessante. (Áquis, entrevista acessada – Luiz - p. 342)

Assim, a adoção de *hierarquias flutuantes* só é possível se for antecedida pela *definição prévia das funções*. A adoção desses procedimentos permite a horizontalidade durante o processo de criação. No entanto, para que o “ideal” do projeto colaborativo se estabeleça como um novo método de organização do trabalho em teatro será preciso que uma das mais importantes mudanças propostas por esta metodologia seja inserida nas práticas colaborativas. Esta mudança é a que trataremos a seguir, a *ampliação do campo de atuação do ator*.

2.3.3 A ampliação do campo de atuação do ator

E assim, entramos no terceiro aspecto, ou princípio norteador da organização do trabalho dentro dos moldes colaborativos, que é a noção de *ampliação do campo de atuação do ator*. Esta noção é também considerada condição central como característica do trabalho em *processo colaborativo* e se apresenta de duas maneiras: a primeira tem relação com o procedimento de definição prévia de tarefas, pois possibilita que os atores, se esta for sua vontade e se este detiver a habilidade necessária ou estiver disposto a desenvolvê-la, assumir outras funções dentro do projeto; a segunda se estende ao conjunto do processo criativo tornando o ator co-autor da obra artística como um todo. Fischer (2003) se refere a esse processo como uma espécie de “revitalização” do trabalho do ator. O termo, segundo a autora, designa a retomada de espaço criativo antes ocupado pela dramaturgia e pela direção, e que se traduz em um revigorado enfoque do processo criativo do ator por meio da conquista de maior espaço que compreende tanto a criação cênica, como administrativa do coletivo (FISCHER, 2003: 80).

Atualmente, existem várias denominações para este procedimento que está no centro da consolidação do trabalho em *processo colaborativo* e que se refere ao alargamento das possibilidades do trabalho do ator. O fenômeno que envolve a noção de ator-criador evoca o esforço que vislumbra aproximar o ator de um artista autônomo, e

que participa da obra como um todo. Rinaldi (2006) designa este processo como uma espécie de “depoimento pessoal” que, em seu sentido comum, segundo a autora, remete à noção de confissão de um segredo, mas também “da exposição pública de um testemunho, uma exposição de si próprio, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão” (RINALDI, 2006:05). O que significa, ainda de acordo com a autora, dar autoridade a atores é estar interessado naquilo em que eles estão interessados e em quem eles são como pessoas, e recusar-se a ser condescendente ou infantilizá-los. É nesse contexto que o trabalho do ator ganhou outra dimensão dentro da obra teatral, abandonando a construção do personagem tradicional, àquele que dá vida ao texto do autor, passa a participar da criação do sentido do espetáculo. De forma que esta mudança tomou corpo e se tornou prática de construção dos espetáculo, conforme atestam os entrevistados abaixo.

Nos últimos trabalhos a gente percebeu a força que o trabalho do ator vem ganhando. Fomos estimulados a criar e desde esse processo percebemos, não só nos nossos trabalhos, mas no dos outros também, como tem sido fundamental a participação do ator nos processos de criação dos espetáculos, não fica tudo a cargo do diretor. Não é questão de independência, mas sim de fortificação do trabalho. Isso de não depender tanto da criação do diretor ou do que está escrito no texto, no caso do dramaturgo. O tempo inteiro você como ator, propõe, propõe e propõe. (Áquis – entrevista acessada- Cláudio – p. 32)

A fala do entrevistado acima atesta a busca por maior autonomia do trabalho criativo do ator, cuja atividade, em termos de percepção do senso comum, de uma maneira geral, sempre foi considerada autônoma. As palavras do entrevistado abaixo nos dão mais conteúdo em relação à busca da ampliação da autonomia do trabalho do ator, em *processo colaborativo*:

Procuramos criar espaços nos quais o ator compartilhe, ofereça, sugestione algo e não determine. Cada espetáculo do grupo, que nesse ano completou dez anos, vinha de propostas textuais que se alinhavam com a direção. A construção das cenas vem de laboratórios construídos com os atores. Na atual montagem, o processo foi colaborativo, sendo todo o texto construído pelos atores que tiveram que criar cenas paralelas para resolver a seguinte questão: sobre o que você quer falar? (Áquis – entrevista acessada - Abreu – p. 142)

Desta forma, a ampliação do campo de atuação do ator representa uma guinada para a consolidação do trabalho em moldes colaborativos, pois neste procedimento o ator não retém sua criação original, pois recebe de volta dos outros envolvidos, aquele primeiro esboço, agora com outra carga de significados, tornando-se um verdadeiro exercício da dinâmica colaborativa, e de exercício da forma consensual de resolução de conflitos que surjam durante a construção do espetáculo. Sendo, desta maneira, na prática, uma experiência que, distanciando-se da maneira tradicional de representar um personagem colabora para a consolidação da colaboração como metodologia de criação e sua organização do trabalho. Em acordo com os entrevistados abaixo:

Eu morro de dar gargalhadas quando eu vejo a televisão fazendo entrevistas ou documentários com a equipe de um espetáculo que vai para a cena, o diretor sentado na frente e um monte de papagaiozinho sentado atrás e ele fala sobre o espetáculo, usando aqueles chavões terríveis de teatro (gente do teatro tem chavão que não é brincadeira, viu? Aqui na nossa sede são proibidos chavões. É difícil, tem que se esforçar). O ator não tem mais palavra, é vítima da ideologia do diretor, é vítima da vaidade do diretor... O que sobra para ele? É fazer bem aquilo que lhe foi dado para fazer, nas medidas da cabeça do diretor. O papel do ator é saber politicamente o seu lugar e saber resolver cenicamente, ser também construtor. E não é aquela coisa “direção coletiva”, não tem nada disso, é um trabalho coletivo sim, mas a partir de uma ideia a desenvolver. Nós temos esse espaço cênico, nós estudamos semiologia, estudamos tudo, sabemos o que significa cada movimento, não é um movimento aleatório, nós sabemos o que estamos fazendo. Então o nome de quem desenvolve esse trabalho é ator, são atores. Acho que é o nome mais competente para nomeá-los. (Áquis – entrevista acessada – Hugo - p. 196)

Sendo o acúmulo de experiências que partiram da prática de ampliação do campo de atuação do ator, o resultado do espetáculo como um todo hoje adotado pelos grupos que aderiram à metodologia colaborativa de trabalho:

Na medida em que o grupo foi amadurecendo, sentimos a necessidade de desenvolver um trabalho com temáticas e textos que dissessem mais a respeito do que o grupo queria dizer com seu trabalho. Surgiu aí, com *Napiti Ditemê* uma fase em que começamos a trabalhar uma dramaturgia de dentro da cena com atores criadores que desenvolviam uma dramaturgia própria. Nesta linha, construimos *Entardecer* em 2006, *Babaiaga* em 2005 em parceria com Ilaine Melo, *Migrantes* em 2007, *Frankenstein – Medo de Quem?*, em 2011, e o mais recente espetáculo *Lá na Lua*, cujas canções e histórias foram todas criadas totalmente por membros do grupo. As ideias destes espetáculos

sempre partem de desejos individuais que são abraçados pelo grupo. (Áquis, entrevista acessada – Grupo³⁵ - p. 212).

Ou ainda,

No teatro contemporâneo não se busca mais uma representação, assim a própria ideia de personagem já caiu, tá mais para a apresentação, então assim, a grosso modo, no “Breves Entrevistas”, cada um de nós dirigia um colega de cena, então, a maioria das cenas era muito engraçado, a Fran, que me dirigia na última cena, ela dizia assim, eu não quero personagem, eu quero que seja tu falando esse texto, tu sentado no bar, então não tem personagem. É uma outra busca que se faz, mas ao mesmo tempo como fazer isso de uma maneira crível. São caminhos diferentes, são as subjetividades mais envolvidas na construção do espetáculo... é diferente (Ator, 36 anos – entrevista realizada).

Tal perspectiva, que coloca o ator como coautor da obra, por consequência, conforme lembra Araújo (2008), também alarga os sentidos e os procedimentos da encenação, cujo resultado enfatiza o aspecto processual da organização do trabalho em moldes colaborativos, mais um dos princípios a ser destacado dentre o conjunto que se refere à ao “ideal do “espírito” colaborativo.

2.3.4 Dramaturgia em processo – a partir das improvisações e experiências dos atores durante o processo de criação

Durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa foi recorrente a afirmação por parte dos entrevistados de que “o processo é tão importante quanto o resultado”. Essa afirmação vem ao encontro do posicionamento de Ary (2011), que afirma que ao reforçar a importância do processo, reforça-se também a importância de cada artista para o processo, visto que os artistas são estimulados a não se restringirem exclusivamente ao seu campo de atuação.

Nas produções colaborativas, nas quais tudo deve ser compartilhado, a intenção é que se compartilhe também a autoria da obra cênica. Vimos no item anterior que o primeiro passo foi dado ao deslocar o trabalho do ator de um personagem para coautor

³⁵ Nas entrevistas realizadas com este coletivo não há identificação dos entrevistados: “entrevistas realizadas com o grupo”.

da obra. No entanto, diferente de espetáculos tradicionais, cujo autor detém *status* privilegiado no processo de criação cênica, no processo colaborativo o grupo transcreve para a cena experiências elaboradas e propostas pelo coletivo. O mesmo acontece com o diretor, ou encenador. Segundo Araújo (2008), diferentemente de parâmetros mais tradicionais, o início do trabalho da direção não necessita ocorrer obrigatoriamente antes dos ensaios. O que significa que

o projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado *a priori*, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam. Por esse caráter indeterminado e aberto às variáveis processuais, o encenador se coloca em pé de igualdade com os outros criadores. Sem um conceito definido de antemão nem um plano estético preestabelecido, a encenação se plasma no aqui-e-agora do processo, assumindo um caráter movediço e permeável. Essa abordagem tateante e empírica da encenação coloca o diretor também em situação de risco. A sua “autoridade”, muitas vezes construída sobre um saber prévio em relação aos rumos da criação, é relativizada ou colocada em suspensão. A ele também, como aos atores, é proposto um mergulho no escuro e no desconhecido. Nada garante a obtenção de um resultado. Além disso, a ideia de “alguém que conduz a um determinado lugar” sofre um abalo, pois este “lugar” será construído coletivamente, ao longo dos ensaios. O processo, por se constituir em tramas de percursos possíveis e potenciais, é atópico ou heterotópico (ARAÚJO, 2008).

Embora possa haver a assinatura de um dramaturgo ou de um encenador - conforme a definição prévia de funções - a ideia central é de uma autoria compartilhada, onde todos são igualmente autores, apesar de manterem funções diferenciadas, conforme fala de entrevista abaixo:

Os melhores parceiros de trabalho na história da companhia costumaram ser sempre aqueles dispostos ao risco, a trabalhar no escuro, interessados na pesquisa mais do que no próprio resultado. É uma potência que depende de um tipo de envolvimento no trabalho, que surge e depende do tipo de trabalho também. Acho que ao longo dos anos foi mais fácil para mim como diretor, favorecer isso. Agora acho que estou um pouco mais capaz de favorecer a liberdade. Mas tem gente que prefere que não, tem gente que prefere o padrão, a norma, que o diretor diga o que ele tem que fazer. É meio triste, mas é compreensível. (Áquis – entrevista acessada – Sérgio - p. 299)

Desta forma, atores, diretor e dramaturgo trabalham conjuntamente na elaboração textual e cênica, sendo que o dramaturgo passa a operar a partir da

identidade processual coletiva, absorvendo as interferências dos atores e do encenador. A dramaturgia em processo, de acordo com Araújo (2008), não busca a fusão ou a união de todas as contribuições artísticas, mas, ao contrário, ela estimula e garante a independência das partes ao mesmo tempo em que coloca as múltiplas e divergentes intensidades em combate. Assim, a dramaturgia em processo vive “o paradoxo de querer controlar esse sistema dinâmico e, ao mesmo tempo, de ter pouco controle sobre ele” (ARAÚJO, 2008), conforme fala de entrevistado abaixo:

Já tinha uma premissa pré-estabelecida, tinha que priorizar a dramaturgia. Por exemplo, tinha que ser uma dramaturgia criada, não podia ser um texto adaptado, uma coisa já preparada, com personagens e tal. Então a dramaturgia propunha um tema, uma ideia, uma sugestão e começávamos a preparar em cima deste tema. No nosso caso, lemos o conto “A Igreja do Diabo” do Machado de Assis, tiramos a essência do texto que foi a contradição humana e começamos a trabalhar em cima deste tema. Todo trabalho foi direcionado e no final foi afunilando para poder chegar a algum lugar. Construimos tudo juntos. (Áquis – entrevista acessada – Carlos - p. 41)

Outra observação relevante e que vale para o conjunto dos princípios norteadores da prática colaborativa elencados acima, é que esta se contrapõe ao método tido como teatro comercial, justamente porque este último estaria preocupado apenas com o resultado estético da obra e, assim, a cada artista é delegado uma parte do processo, de forma que o ator deve se preocupar apenas com a sua personagem, o figurinista apenas com os figurinos, o cenógrafo com o cenário, e assim por diante. Os artistas em uma produção dessa natureza, segundo Ary (2011), são uma peça no maquinário de alguém, seja esse alguém, o produtor, o diretor, ou até mesmo o dramaturgo. Para o autor, os artistas ao trabalharem desta maneira são alienados de uma visão do todo, e ainda,

os ensaios são, às vezes, uma incômoda etapa para se chegar ao produto. O processo é claramente um meio, de onde não se espera uma atitude formativa, uma preocupação com a qualidade da experiência vivida pelo artista. Esse tipo de teatro é vinculado, geralmente, a um modelo de mercado que transforma a experiência artística em artigos de consumo, ou seja, são oferecidas obras que podem ser de fácil deglutição, ou montagens dos chamados “clássicos”, para os gostos ditos mais refinados (ARY, 2011: 28).

No *processo colaborativo*, ao contrário das produções tidas como comerciais, os artistas são estimulados a não se restringirem ao seu campo de atuação e, ainda que os responsáveis por cada instância de criação do evento teatral sejam estabelecidos previamente, essas especialidades serão requisitadas no momento em que o consenso, durante o processo de criação coletiva por meio das improvisações e das experiências individuais tenha alcançado o seu limite. Na fala do artista abaixo, podemos observar esta prática:

É...não trabalhamos em uma democracia, não trabalhamos com voto, essas coisas assim. Sempre tentamos chegar em um consenso, onde todos estão de acordo. Procuramos uma solução até que todos estejam de acordo, e isso acaba gerando um processo, bem diferente do que é o mercado empresarial, porque a nossa dinâmica é outra. Estamos sempre resgatando o que nos une. (Áquis – entrevista acessada – Paula p. 170-171)

Dito isso, entendemos que é importante ressaltar que a prática teatral colaborativa, não representa um campo pacífico e organizado, mas, ao contrário, marcado por assimetrias, confrontos, conflitos e instabilidades. Se de um lado,

existe a questão da subjetividade de todos os integrantes do grupo, como algo que não pode ser desprezado neste modelo, de outro lado, há a construção de uma coesão de discurso em um processo de autoria coletiva. O esforço de convergência e a busca de consenso são responsáveis por inúmeras tensões geradas para que desta relação entre individualidade e alteridade resultem produtos cênicos bem articulados ideológica e poeticamente e, que, ao mesmo tempo, traduza as inquietações dos artistas-idealizadores (LIMA, 2014:121).

A afirmação do autor vem ao encontro da ideia, segundo a qual, não existem regras universais pré-determinadas para lidar com estes conflitos, mas sim, entendimentos compartilhados, ou ainda, conforme Becker (2015), convenções aceitas que são implícitas e, geralmente, dependem de interpretações e negociações, de forma que possibilite que a dinâmica de criação avance. Isso justifica a importância dada ao sentido da coletividade, pois uma produção desta natureza exige o alargamento do tempo necessário para a produção de um espetáculo, de forma que a convivência do trabalho em equipe também se estende. Condição que exige alguns requisitos, conforme veremos a seguir.

2.3.5 O sentido de grupalidade

A longevidade dos grupos é outro aspecto relevante na compreensão das dinâmicas em *teatro de grupo* e da prática do modo colaborativo de criação e de organização do trabalho em teatro contemporâneo. Podemos confirmar esta afirmação com base nos grupos que formam a Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro. Os cinco coletivos que fazem parte desta coletividade são: *Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais* - (dezoito anos de atividades); *Falus & Stercus* (vinte anos de atividades); *Povo da Rua* (dezenove anos de atividades); *Caixa Preta* (quinze anos de atividades); e *NEELIC* (catorze anos de atividades).

Esta ocupação, conforme veremos com mais detalhes na segunda parte desta tese, que inicia no capítulo IV, foi motivada dentre outras razões também pelo fato de que o alargamento de tempo para a construção de um espetáculo nos moldes colaborativos exige uma sede permanente para as atividades desenvolvidas por estes coletivos. A construção de um espetáculo nos moldes colaborativos demanda que todos os participantes de um projeto tenham autonomia nas suas áreas, seja diretor, ator, cenógrafo, iluminador, músicos, figurinistas, etc. Para tanto há a necessidade de convivência mais constante, uma vez que o trabalho autoral de cada um que colabora para o todo, depende da construção em conjunto. Por esta razão há a necessidade de que em um mesmo local, possam ser construídas tanto as cenas, por meio dos ensaios e improvisações, como os materiais cênicos, iluminação e compostas as músicas que farão parte da trilha sonora do espetáculo. Mesmo que haja alternância dentre os integrantes do grupo e dos possíveis “agregados”³⁶ em determinada produção, a noção de processo se sobressai, na medida em que o tempo de realização de um espetáculo nesses moldes não pode ser decidido com precisão previamente, conforme o depoimento abaixo:

Teatro de grupo é ter um projeto em avanço. Acho que a noção de grupo é secundária, diante da noção de um projeto de longo prazo. Um projeto de longo prazo pode perdurar, na medida em que você não faz mais um trabalho para resolver questões nele próprio, você faz um trabalho como desdobramento de uma pesquisa, que se desdobra em outro trabalho, que se desdobra em outro trabalho. Para isso dar certo

³⁶ Como são chamados os artistas que colaboram para um espetáculo, como os músicos responsáveis pelo treinamento vocal, por exemplo. Estes agregados não acompanharão cada apresentação do espetáculo, mas sentem-se integrantes do grupo, conforme pode ser constatado durante as entrevistas, observações e nas observações participantes.

you need to have a group of people that share this accumulation of experience. If that project is still alive, even if one person leaves and another comes, you have a notion of group being configured there, of a job that doesn't end in itself, it's this idea that I found fundamental. (Áquis - interview accessed - Sérgio - p.304)

Portanto, na noção de *processo colaborativo* permanece a aposta em um projeto de produções contínuas e de acúmulo de experiências que envolvem o núcleo principal do grupo e os agregados, em acordo com as necessidades de cada projeto, conforme as palavras do entrevistado acima.

Da mesma forma em que alguns coletivos creditam na noção de grupo a ideia de projeto de longo prazo, outros, apostam na durabilidade do grupo enquanto célula permanente de trabalho e de criação, a exemplo dos coletivos que fazem parte da Ocupação CCHPSP. No entanto, uma característica comum a todos que aderem à prática colaborativa, se manifesta também na valorização da longevidade de cada espetáculo produzido, ou seja, mesmo a criação de novos espetáculos não implica no final dos anteriores. Neste caso, os antigos são mantidos de forma a se constituírem em uma espécie de repertório que permite conservar estes espetáculos vivos e aptos à comercialização. Portanto, é possível manter diversos espetáculos em atuação simultaneamente, característica do grupo do qual faz parte o entrevistado abaixo:

Tu tens que fazer com que as coisas não sejam descartáveis. [...] o “Deus e o Diabo”, por exemplo, agora a gente tá pensando em inscrever para as olimpíadas, ele tem 17 anos, qual espetáculo de teatro de rua no Brasil hoje que tem 17 anos em cartaz? E conseguimos na época um FUNPROARTE de R\$ 40 mil, já se pagou, já voltou o dinheiro, faz de graça, já foi a Portugal, Argentina, Uruguai, já viajou metade do Brasil. (Ator- diretor, 48 anos - entrevista realizada)

Esta característica que prima pela manutenção e longevidade de um espetáculo, como o exemplo acima, se apresenta justamente em contraponto à maneira que, em geral, é produzido o teatro dito “comercial”. Este último se adequou à lógica “projetista”³⁷ e dos editais, segundo a qual predomina a quantidade em detrimento da qualidade, o que pode ser comprovado pela efemeridade de muitos espetáculos deste

³⁷ Discutiremos a noção “lógica projetista” no capítulo seguinte deste estudo, quando abordaremos a consolidação da organização do trabalho *por projetos*.

gênero, que muitas vezes se reduzem a uma única temporada. Com isso, esse tipo de produção adere ao formato da linha de montagem em consonância com o mercado da indústria cultural.

Assim, ao destacar os cinco aspectos da organização do trabalho e de criação em *processo colaborativo*, entendido em seu conjunto como uma espécie de “espírito colaborativo”³⁸, nos dedicaremos a seguir ao desenvolvimento da relação que nos propomos em conformidade com nosso primeiro eixo de análise: o *processo colaborativo* entendido como uma organização do trabalho e dos processos de criação que, ao buscar resgatar o que foi apropriado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” *do trabalho por projetos*. Este último, entendido neste estudo como um modelo de organização do trabalho que se consolidou em resposta às críticas que foram dirigidas às formas de organização do trabalho rígidas e burocráticas, correlatas ao paradigma fordista.

No entanto, antes de nos dedicarmos a esta análise propriamente dita, se faz necessário compreender as mudanças na economia, na organização da produção e do trabalho que ocorrem desde a década de 1970. Transformações estas que foram acompanhadas por mutações dos argumentos que justificam o engajamento dos atores (de capitalistas a trabalhadores) ao capitalismo, às quais Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009) identificaram como a emergência de um “novo” espírito do capitalismo.

Neste novo espírito do capitalismo, os autores detectam a manifestação de uma nova forma de justificação do engajamento dos atores ao capitalismo, que surge como resposta às críticas feitas ao modelo fordista de organização do trabalho (prescrito, hierarquias rígidas, falta de autonomia e de autenticidade). Tal forma de justificação denominada pelos autores de *cit  par projets*, está apoiada na figura do *manager*. O *manager* passa a ser então - inspirado no modelo do trabalho artístico (livre, autônomo, autêntico, criativo e adaptado ao risco) o representante do modelo de *trabalho por projetos*.

Em seguida abordaremos a possibilidade de renova o da crítica da arte empreendida por Chiapello (1998), Boltanski e Chiapello (2009), Menger (2006; 2010), Boltanski (2015), e Munk (2005), como o último aspecto a ser trazido para a discussão, e que nos dará subsídios para estabelecermos a rela o que nos propomos em conformidade com nosso primeiro eixo de análise.

³⁸ Conjunto de valores e práticas, cujos aspectos que o compõem podem ser acessados de distintas maneiras, seja de grupo para grupo, seja de projeto para projeto, dentro de um mesmo grupo.

3. A CRÍTICA ARTÍSTICA, O TRABALHO POR PROJETOS E O PROCESSO COLABORATIVO

Ève Chiapello (1998), na obra *Artistes versus Managers*, reconstitui o processo da gênese da *crítica artística* e seu desenvolvimento até os nossos dias, com o intuito de discutir o conflito entre a arte e o *management* cultural no formato que este adquiriu no capitalismo contemporâneo. Em seguida, esse projeto foi ampliado em parceria com Luc Boltanski dando origem à obra *O novo espírito do capitalismo*, lançado originalmente no ano de 1999. Segundo os autores, a crítica que surge no século XIX e que têm suas raízes no dandismo e na boemia foi fortemente amplificada no final dos anos 1960, com os movimentos de contracultura que repercutiram por praticamente todo o mundo ocidental.

Assim, Boltanski e Chiapello (2009) tomam os movimentos de maio de 1968, na França, como base para dar conteúdo às críticas ao capitalismo, entendidas pelos autores como fonte de interpretação da dinâmica das transformações que acompanharam o desenvolvimento deste sistema, principalmente a partir dos anos 1990. Tendo como estopim os estudantes e jovens assalariados recém-saídos das universidades ou das *grandes écoles*, cujo número aumentara em proporções consideráveis durante a década anterior, com degradação concomitante de suas condições e diminuição de suas esperanças de ter acesso a empregos autônomos e criativos, passam a fazer uma crítica da alienação que retoma os principais temas da *crítica artística*: por um lado, o desencanto, a inautenticidade, a miséria da vida cotidiana, a desumanização do mundo sob o império da tecnicização e da tecnocratização; por outro, a perda da autonomia, falta de criatividade e diferentes formas de opressão do mundo moderno (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009: 199-201).

Esse momento de maré alta da crítica, portanto, vê crescer uma multidão de reivindicações conclamando ao prazer, à criatividade, à espontaneidade, a uma libertação que atinge todas as dimensões da vida. Desta forma, foi para responder a essa crítica inspirada nos modo de vida dos artistas que se forjou um “novo” espírito do capitalismo.

Na esfera do trabalho e da produção, que nos interessa mais diretamente neste momento, predomina a denúncia ao poder hierarquizado, ao paternalismo, ao autoritarismo, aos horários impostos, às tarefas prescritas, à separação tayloriana entre concepção e execução e, de modo mais geral, à divisão do trabalho, com o contraponto

positivo das exigências de autonomia e auto- gestão, bem como a promessa de liberação ilimitada da criatividade humana (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:201).

Propostas estas que fizeram eco às denúncias da *crítica artística* que, embora considerada pelos autores como uma das grandes forças ideológicas na origem da virada do capitalismo contemporâneo, não se trata da única. Chiapello (1998) inicialmente, e Boltanski e Chiapello (2009), posteriormente complementam que, o capitalismo desde a sua formação viu serem-lhe dirigidas violentas críticas baseadas em diversas fontes de indignação³⁹, de forma que as críticas ao capitalismo, ou o anticapitalismo são tão antigas quanto o próprio capitalismo, e as forças que mobilizam as críticas a este sistema são perenes e permanecem praticamente as mesmas desde a primeira metade do século XIX, conforme visto no início deste capítulo.

Dentre as fontes de indignação responsáveis pela crítica ao capitalismo Boltanski e Chiapello (2009) destacam também as denúncias à miséria e às desigualdades sociais que, conforme visto anteriormente, está na origem da *crítica social*. Assim, a conjuntura histórica na qual está inserida a obra os autores versa sobre o conteúdo dessas críticas – artística e social - que levaram à consolidação de um novo espírito do capitalismo, a partir dos anos 1990. Nas palavras dos autores, a primeira delas, a artística

que se enraíza na invenção de um modo de vida boêmio, inspira-se, por um lado, no desencanto e a inautenticidade, e, por outro, na opressão, que caracteriza o mundo burguês associado à ascensão do capitalismo. Essa crítica assevera a perda de sentido e, em especial, a perda do sentido do belo e do grandioso, decorrente da padronização e da mercantilização generalizadas, características que atingem não só os objetos cotidianos, mas também as obras de arte (mercantilismo cultural da burguesia) e os seres humanos. 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,

³⁹ Elas são essencialmente de quatro ordens: a) o capitalismo como fonte de *desencanto* e de *inautenticidade* dos objetos, das pessoas, dos sentimentos e, de modo mais geral, do tipo de vida que lhe está associado; b) o capitalismo como fonte de *opressão*, porque, por um lado, se opõe à liberdade, à autonomia e à criatividade dos seres humanos que, sob seu império, estão submetidos à dominação do mercado como força impessoal que fixa os preços e designa os homens e produtos-serviços desejáveis ou não, e, por outro lado, devido às formas de subordinação da condição salarial (disciplina empresarial, supervisão intermediária dos chefes e comando por regulamentos e procedimentos); c) o capitalismo como fonte de *miséria* para os trabalhadores e de *desigualdades* com uma amplitude desconhecida no passado; d) o capitalismo como fonte de *oportunismo* e *egoísmo* que, favorecendo apenas os interesses particulares, revela-se destruidor dos vínculos sociais e das solidariedades comunitárias, em particular das solidariedades mínimas entre ricos e pobres.

a recusa a qualquer forma de sujeição no tempo e no espaço e, em suas expressões extremas, a qualquer espécie de trabalho (BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009: 73-74).

A segunda crítica, a social,

inspirada nos socialistas e, mais tarde, nos marxistas, faz referência mais às últimas duas fontes de indignação que identificamos: o egoísmo dos interesses particulares na sociedade burguesa e a miséria crescente das classes populares numa sociedade que conta com riquezas sem precedentes, mistério que encontrará explicação nas teorias da exploração do homem pelo homem (IDEM).

Assim, essas críticas passam a assumir um papel cada vez mais importante na dinâmica do capitalismo, de modo que diferentes estratégias patronais passam a ser adotadas como forma de resposta às críticas. De maneira que, nesta querela, o capitalismo quando obrigado a responder efetivamente às questões levantadas pelas críticas, e para procurar apaziguá-las ele incorpora nessa operação uma parte dos valores em nome do quais era criticado, e a capacidade da crítica perde sua força.

Incorporando os elementos da *crítica artística*, o espírito do capitalismo buscou a concretização de um engajamento ao trabalho “mais humano”, no qual se constrói um sentido geral com o intuito de desenvolver a autonomia individual contribuindo para as finalidades do projeto coletivo. A tônica da nova gestão empresarial passa a apostar na capacidade de conviver, nas relações humanas autênticas - em oposição ao formalismo burocrático - que, na ordem da organização da produção se constituiu como uma resposta às críticas que denunciavam a alienação no trabalho e a mecanização das relações humanas: “o refluxo da burocracia e do cálculo deveria possibilitar que as pessoas pudessem deixar que emoções, intuição e criatividade desabrochassem” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009: 131).

De forma que as principais demandas tais como, criatividade, autonomia e autenticidade, inspiradas no universo do artista, são apropriadas pela economia neoliberal favorecendo a readaptação do capitalismo no curso das últimas décadas. Para o mundo produtivo, ou seja, no universo do trabalho emerge um novo modelo de organização da produção: *o trabalho por projetos*, que incorporando as denúncias da *crítica artística*, deixa de lado as queixas correlatas à *crítica social*. Assim, conforme Boltanski e Chiapello (2009), o nascimento de um novo espírito do capitalismo ocorre pela integração da crítica artística à retórica *managerial* contemporânea que exalta tanto

a expressão de si, quanto à criatividade no trabalho. Sendo do interesse desta pesquisa a compreensão deste processo, conforme anunciado anteriormente, prosseguimos no entendimento da formação deste novo modo de organização do universo produtivo no capitalismo contemporâneo: *o trabalho por projetos*.

3.1 A arte inspira: o novo espírito do capitalismo e a configuração do paradigma por projetos

Para tal análise Boltanski e Chiapello (2009) tomam os discursos presentes nos manuais empresariais que fundamentam as práticas de gestão em dois momentos cruciais do capitalismo - os anos 1960 e os anos 1990 – cujo objetivo é, ao comparar esses dois *corporas*, compreender a trajetória de transformações econômicas, tecnológicas, organizacionais e, principalmente, ideológicas, que conduziram mudanças da predominância das burocracias racionais e verticais à emergência da organização flexível do trabalho *por projetos*.

Apelando para o termo “organização por projetos” tomado da literatura de gestão empresarial dos anos 1990 eles inauguram uma nova forma de justificação dos atores ao capitalismo, a *cidade*⁴⁰ *por projetos*, em contraposição ao modelo anterior identificado com o paradigma industrial ou *fordista*, vigente até a crise do capitalismo nos anos 1970.

Este novo modelo exige um novo tipo de trabalhador, cujas demandas não se restringem a habilidades técnicas. O modelo “projetista” exige dos sujeitos o desenvolvimento de capacidades conexionalistas, na qual os encontros e as ações são medidas em termos de possibilidades de iniciar ou dar forma a um novo projeto, sendo a formação de redes a tônica desta nova gestão (ARAÚJO, 2012:11).

A utilização da categoria “rede” para a análise da sociedade contemporânea está na obra *A Sociedade em Rede*, de Manuel Castells (2008). O autor aponta para o processo de transição histórica no último quartel do século XX, como o período em que surge uma nova economia em escala global. Para o autor esta nova economia foi propiciada pela revolução da tecnologia da informação que forneceu a base material indispensável para sua criação: uma economia informacional, global e em rede. De maneira que, para este autor é a conexão histórica entre a base de

⁴⁰As cidades são metafísicas políticas que, do mesmo modo que culturas ou línguas, possuem uma existência histórica, e são portanto, localizáveis no tempo e no espaço (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009), conforme veremos melhor no decorrer deste capítulo.

informações/conhecimentos da economia, seu alcance global, sua forma de organização em rede e a revolução da tecnologia de informação que cria um sistema econômico distinto (CASTELLS, 2008:267). Ou seja, para o autor, a difusão das tecnologias da informação permitiu o crescimento dos fluxos financeiros, conectando as diversas células do capitalismo mundial, dividindo o mundo entre conectados - que influenciam na lógica de acúmulo do capital - e desconectados - sistematicamente excluídos. E acrescenta, a organização da nova economia em torno de redes globais de capital, gerenciamento e informação, transportam os fluxos de capital, de informação, de tecnologia, de interação organizacional, de imagens, de sons e símbolos, sendo esses fluxos processos que dominam nossa vida econômica, política e simbólica.

Valendo-se da metáfora da rede⁴¹, assim como Castells, (2008), Boltanski e Chiapello (2009) desenvolvem um quadro de análise evocado também por esta dinâmica, porém voltado às transformações da base normativa do capitalismo. Baseados na noção do espírito do capitalismo lançado originalmente por Weber (2005), esses autores afirmam que o capitalismo, para sua expansão, necessita de uma ideologia que o legitime e o justifique como modo de produção propulsor de benefícios individuais e sociais. Esta ideologia, segundo os autores, mobiliza empresários e, sobretudo, trabalhadores ao mostrar que a produção capitalista seria fonte de entusiasmo, de segurança e justiça social para aqueles que dela participassem.

A cada nova configuração do espírito do capitalismo há uma exigência correspondente de justificação. O primeiro espírito do capitalismo, centrado na figura do burguês, na moral burguesa, estava sintonizado com as formas do capitalismo essencialmente familiar, patriarcal. As justificações correspondentes e as referências ao bem comum estavam centradas na crença no progresso, no futuro, na ciência, na técnica e nos benefícios da indústria (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009:50).

A segunda caracterização do espírito do capitalismo, no início do século XX, centrada no desenvolvimento da grande empresa industrial, tem na figura do diretor o

⁴¹ O termo “rede” que, segundo os autores era há pouco tempo utilizado para descrever redes técnicas de diferentes tipos de distribuição (desde redes de água, eletricidade, redes bancárias, ou até mesmo a organizações de caráter oculto, redes de resistência, com conotação negativa na maioria das vezes, como as redes de traficantes) foi recuperado pelo desenvolvimento das redes informáticas que abriram a possibilidade de trabalho à distância, mas também pela busca nas ciências sociais de conceitos capazes de identificar estruturas flexíveis e sem fronteiras demarcadas *a priori* (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:134)

seu protagonista. Esta figura que difere do acionista que procura aumentar sua riqueza pessoal é caracterizada

pela vontade de aumentar ilimitadamente o tamanho da firma que ele dirige, com o fim de desenvolver uma produção em massa, baseada em economias de escala, na padronização dos produtos, na racionalização do trabalho e em novas técnicas de ampliação dos mercados (BOLTANSKI;CHIAPELLO, 2009: 50).

As justificações deste modelo encontram-se primordialmente nas oportunidades de carreiras promissoras oferecidas aos jovens diplomados e a possibilidade de garantias e infraestrutura para a vida cotidiana que as grandes organizações podiam oferecer, assim como, a colaboração entre as grandes empresas e o Estado para o aumento de benefícios sociais.

Os autores tratam a atual alteração no regime de acumulação como uma nova mudança no espírito do capitalismo que estaria entrando em uma terceira fase, ou um terceiro espírito do capitalismo. Espírito este que se apresentaria, ainda segundo os autores, isomorfo ao capitalismo globalizado pondo em prática novas tecnologias, e caracterizado por alto grau de conexão e alta densidade de fluxos de comunicação.

Acrescentam que para ambas as épocas, o lucro não é um objetivo muito mobilizador, tanto os executivos dos anos 1960 quanto o conjunto do pessoal dos anos 1990 precisam de “verdadeiras razões” para engajar-se. Para tanto a empresa deve “tornar-se um lugar de construção de sentido, de finalidades compartilhadas, em que cada um possa ao mesmo tempo desenvolver a autonomia pessoal e contribuir para o projeto coletivo” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:91).

Apontam, portanto, para os últimos 30 anos como um período de profunda transformação do espírito do capitalismo, marcado pelo abandono dos traços ideológicos específicos que caracterizavam seu segundo estado e o advento de uma nova representação da empresa e do processo econômico. Esta teria o intuito de fornecer àqueles cujo engajamento é muito necessário à ampliação do capitalismo, o discurso de legitimidade a partir da perspectiva estimulante de autorrealização e possibilidade de projeção num futuro remodelado em função das novas regras do jogo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009:83).

De forma que, para os autores, os elementos presentes na literatura empresarial dos anos 1990 são emblemáticos da luta travada pelo patronato no intuito de deslegitimar a hierarquia, a planificação, a autoridade formal e o esvaziamento das

relações pessoais informais típicas do espírito anterior. Incorporando elementos da crítica artística, o espírito do capitalismo buscou a concretização de um engajamento ao trabalho mais “humano” no qual se constrói um sentido geral com o intuito de desenvolver a autonomia individual contribuindo para as finalidades do projeto coletivo. Há, portanto, um rompimento com as formas tayloristas-fordistas do trabalho, tidas a partir de 1968 como fontes de injustiça e desumanização; de forma que o “novo espírito” do capitalismo passa a ser aquele associado a esta nova lógica das empresas: a lógica da *cidade por projetos*.

3.1.2 A *cidade por projetos* e a nova ordem de justiça no capitalismo conexcionista

A análise dos textos de gestão empresarial dos anos 1990, na visão de Boltanski e Chiapelo (2009), conforme visto acima aponta para um mundo amplamente reorganizado em relação aos anos 1960, cujo movimento foi se desenhando aos poucos em acordo com as inovações organizacionais, invenções técnicas e novidades administrativas que se sucediam, principalmente, a partir dos anos 1980. Assim, segundo os autores, todos os dispositivos oriundos do segundo espírito do capitalismo foram modificados, transformados, suprimidos, substituídos, de tal forma que a representação deste novo mundo econômico se tornou insistentemente necessário. Nas palavras dos autores,

essa exigência de inteligibilidade exerce forte pressão no sentido da explicitação e da formalização crescente das regras de conduta que, em contrapartida, orientam a ação. As pessoas tendem a adaptar-se a essas novas regras emergentes, no mínimo porque elas dão sentido àquilo que de outro modo pareceria apenas proliferação arbitrária de dispositivos circunstanciais e conveniências locais (BOLTANSKI e CHIPELLO, 2009: 133).

Assim, apontam o modo pelo qual as diferentes formas capitalistas de produção, em cada época, chegam à representação mobilizando conceitos e instrumentos desenvolvidos inicialmente de maneira em grande parte autônoma no campo teórico, como ocorreu, outrora, por exemplo, com noções como as de sistema e de estrutura. Dito isso, a noção de um mundo reticular para o universo do trabalho contemporâneo significa que a atividade profissional passa a ser feita de uma multiplicidade de encontros e conexões temporárias. E o projeto passa a ser a oportunidade e o pretexto

para a conexão: “ele reúne temporariamente pessoas muito diferentes, e apresenta - se como um segmento de rede fortemente ativado durante um período relativamente curto, mas que permite criar laços mais duradouros que permanecerão adormecidos, mas sempre disponíveis (BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009: 135).

Portanto, a noção de projeto dá conteúdo a essa nova forma de organização do trabalho que não se restringe exclusivamente ao universo reticular, ou seja, o projeto se constitui em um amontoado de conexões ativas capazes de dar existência a objetos e sujeitos. De forma que,

novos princípios orientados para o sucesso acompanham o estabelecimento desse mundo e constitui-se um novo sistema de valores no qual as pessoas poderão apoiar-se para fazer julgamentos, distinguir entre comportamentos adequados e outros que levam à exclusão, avaliar qualidades e atitudes que até então não haviam sido propriamente identificadas, legitimar novas posições de poder e selecionar aqueles que serão beneficiados por ele (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009: 137).

Assim, com o objetivo de dar relevo a essa nova forma e depreender seu caráter sistemático, os autores se utilizam da gramática das cidades apresentada em *De la justification* (Boltanski, Thévenot, 1991), e acrescentam uma sexta⁴² cidade: a “*cit  par projets*”, como uma nova forma de justificação produzida e renovada historicamente, concomitante à emergência de um novo espírito do capitalismo marcado por uma nova representação da empresa e do processo econômico. De forma que,

essa cidade baseia-se na atividade de *mediação* posta em prática na formação das redes, de tal modo que ela seja dotada de valor próprio, independentemente dos objetivos buscados ou das propriedades substanciais das entidades entre as quais a mediação se efetua. Nessa perspectiva, a mediação é em si um valor, ou melhor, no quadro conceitual aqui empregado, uma *grandeza* específica da qual é capaz de prevalecer-se todo e qualquer ator quando “estabelece relações”, “cria elos” e contribui assim para “tecer redes” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009: 138).

⁴² Na obra *De La Justification*, Boltanski e Thévenot identificam cinco modelos de *cit s*: a cidade inspirada, a cidade mercantil, a cidade da fama, a cidade doméstica e a cidade industrial, cada uma delas relacionada a uma teoria social distinta.

Numa *cidade por projetos*, o equivalente geral, aquilo pelo qual se mede a *grandeza*⁴³ das pessoas e das coisas, é a *atividade*. A atividade principal dessa cidade baseia-se na capacidade de mediação dos atores posta em prática pela formação de redes. A mediação, portanto, na cidade por projetos, conforme Boltanski e Chiapello (2009) é em si um valor, ou em acordo com o quadro conceitual desenvolvido pelos autores, uma grandeza específica, que consiste em inserir-se em *redes* e em explorá-las para romper o isolamento e ter chances de encontrar pessoas ou de relacionar-se com coisas cuja proximidade seja capaz de gerar um projeto.

Dito isso, podemos afirmar, portanto, que é no seio dos projetos que ocorre a redistribuição da grandeza da *cidade por projetos*, ou seja, o “grande” é aquele indivíduo que sabendo estabelecer conexões e estender as redes, permite que todos os outros se beneficiem dessa pluralidade de elos. Ou seja, o princípio superior comum dessa nova configuração ideológica, só pode dar-se no interior de um projeto específico, que por sua vez, não pode ser o resultado de um trabalho isolado, sendo sempre fruto de um encontro. De forma que

a vida é concebida como uma sucessão de projetos, válidos sobretudo por serem diferentes uns dos outros. A qualificação desses projetos segundo categorias pertinentes nas outras cidades (tais como familiares, afetivos, educativos, artísticos, religiosos, políticos, caritativos...) não é o que importa. (...) O que importa é desenvolver atividades, ou seja, nunca estar sem projetos, sem ideias, ter sempre algo em vista, em preparação, com outras pessoas cujo encontro foi ensejado pela vontade de fazer alguma coisa. Quando se engaja num projeto, cada um sabe que a empresa com a qual vai contribuir está destinada a viver por tempo limitado que ela não só pode como deve terminar (BOLTANSKI & CHIAPPELO, 2009: 142).

⁴³ Para qualificar aquilo que se deve entender por justiça de forma que possibilite comparar, por meio de uma mesma noção, polêmicas aparentemente muito diferentes, Boltanski e Thévenot (1991) partem da ideia de que as polêmicas orientadas para a justiça sempre têm por objeto a *ordem das grandezas* na situação dada. Para ilustrar a noção de *ordem de grandeza*, Boltanski e Chiapello (2009) tomam como exemplo uma situação trivial: o problema de distribuir os alimentos entre as pessoas presentes a uma refeição. A questão da ordem cronológica na qual o prato é apresentado aos convivas não pode ser evitada e deve ser regrada publicamente. A menos que se neutralize o significado dessa ordem por meio da introdução de uma regra que ajuste a ordem cronológica à ordem espacial (cada um se serve por conta própria, "sem cerimônia"), a ordem cronológica do serviço presta-se a ser interpretada como uma ordem regida pela etiqueta em função de uma grandeza relativa das pessoas, como quando são servidos primeiro os idosos e por último as crianças. Mas a realização dessa ordem pode apresentar problemas espinhosos e dar ensejo a contestações, quando vários princípios diferentes de ordem são opostos. Para que a cena se desenrole harmoniosamente, portanto, é preciso que os convivas estejam de acordo quanto à grandeza relativa das pessoas valorizadas pela ordem do serviço (BOLTANSKI e CHIAPPELO, 2009: 57).

Assim sendo, os projetos são entendidos como formas transitórias, e o término de cada um visto, sobretudo, como a possibilidade do início de outro, de maneira que o conhecimento do fim de um projeto vem sempre acompanhado da esperança que um projeto novo suceda aquele que termina. Portanto, a ampliação da rede é a própria vida, de forma que aquele que não tendo projeto, e deixa de explorar a rede está ameaçado de exclusão.

E é desta forma, portanto, que a justificação por projetos está apoiada na figura do *manager*, o sujeito que detém a capacidade de estabelecer conexões a fim de criar novos projetos, o *grande* da cidade por projetos se contrapõe àqueles que carecem de habilidades pessoais para conectarem-se às redes e multiplicarem os seus elos e, portanto, condenados à exclusão neste mundo reticular.

O *manager* é considerado, na cidade por projetos, o detentor de uma série de outras virtudes maiores, quais sejam, entusiasta, envolvido, flexível, adaptável, autônomo e tolerante. Ou ainda, é líder de si mesmo, sabe gerenciar muito bem seu tempo com o objetivo de maximizar os ganhos em termos de informações e contatos, jamais se encerrando em um único círculo de relações. Nas palavras de Boltanski e Chiapello (2009),

esses inovadores têm como modelos os cientistas e, sobretudo, os artistas. (...) O gerente de projetos intuitivo, tal como o artista, caminha ao lado da desordem, vive na permanente atitude de alerta e dúvida, à vontade na imprecisão (BOLTANSKI & CHIAPPELO, 2009: 148).

Os sujeitos mais valorizados e reconhecidos passam a ser aqueles que incorporam as exigências de instabilidade, e que estão dispostos a correr riscos, de maneira a tornar o engajamento no trabalho mais excitante, apelando ao prazer e às incertezas. De forma que o modo pelo qual a figura do *manager* assume hoje as qualidades do artista e do intelectual, tende a diluir a separação instituída desde o romantismo entre o realismo dos que se dedicam aos negócios e o idealismo dos homens das artes e da cultura. Tal afirmação nos permite inferir que a diluição das fronteiras entre artistas, intelectuais e homens de negócios, coloca novas questões no que concerne a relação entre a atividade artística e o sistema capitalista na sociedade contemporânea, dentre elas, a tendência a tornar inoperante a adoção de uma postura crítica.

3.2 A arte é incorporada: a aproximação do *manager* e do artista e a lógica “projetista” na arte

A aproximação da figura do *manager* e do artista na sociedade capitalista contemporânea conduziu alguns autores (CHIAPELLO, 1998; MENGER, 2002; BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009) que abordam este tema, a questionarem se atualmente ainda podemos considerar a atividade artística como uma esfera atípica, na qual alguns princípios de funcionamento não podem ser comparáveis aos mundos ordinários da produção, ou, ao contrário, o desenvolvimento das atividades de criação obedece às mesmas regras econômicas, com apenas alguns ajustes.

Com isso os autores querem dizer que, atualmente, o *manager*, ao incorporar as características de criatividade, autonomia, autenticidade, e adaptação ao risco, tal como o artista, passa a ser reconhecido como um criador, uma pessoa intuitiva, inventiva, de visão, de contatos, sempre em movimento, passando de projeto a projeto. O que leva os autores a questionarem se: “tal como o artista, o *manager*, não estaria livre do peso das posses e das coerções, das situações hierárquicas, dos signos do poder - escritório ou gravata - e, assim, das hipocrisias da moral burguesa? E desta forma, inversamente, continuam os autores, o artista, o intelectual ou até mesmo o pesquisador, acaso não poderia também ser considerado atualmente um homem de redes em constante busca de produtores que os apoiem em seus projetos? (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:331). Estes últimos, cujos projetos para serem realizados exigem além de montagens caras, heterogêneas e complexas, a capacidade de se entender com atores distantes e diversos, ocupando posições muito distintas - do político local ao empresário - pessoas que eles, os artistas devem interessar, convencer e seduzir (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:332).

Para Menger (2009), isso se deve ao fato de que ao se submeterem às regras exigidas pelo mercado das artes, os artistas acabam desenvolvendo habilidades próprias de supervisão ou de administração de projetos e equipes, como forma de consolidar sua situação profissional neste mercado e, ao fazê-lo, borram as fronteiras entre o trabalho artístico e o de gestão (MENGER, 2009: 25). De forma que, aponta o autor, à semelhança dos trabalhadores independentes, ou no trabalho por conta própria, os rendimentos dos artistas passam, portanto, a depender não apenas das suas habilidades de criador e de seu talento, mas também, assim como o *manager*, da maneira como eles desempenham seus deveres organizacionais e empresariais.

O embaralhamento entre a figura do *manager*, o homem de negócios, e o artista, o criador, conforme apontado pelos autores acima, pode ser associado ao resultado das recentes mudanças que acompanharam às transformações do sistema capitalista e que afetaram o mundo das produções culturais como um todo. Na introdução deste estudo, trouxemos uma descrição do projeto de *privatização da cultura* e suas implicações para o universo das artes cênicas. Vimos brevemente que a implementação das políticas culturais via leis de incentivo fiscal vinham ao encontro deste projeto, de forma a se tornarem, praticamente, a única forma de acesso a verbas para o financiamento de produções artísticas, cujo resultado foi a introdução da lógica “projetista” neste universo, em conformidade com a ideia da arte incorporada pelas novas regras do mercado.

A sistematização de um trabalho descontínuo, intermitente, nunca foi estranha às atividades em arte, pelo contrário, de uma maneira geral, foi este o principal formato que se constituiu no que concerne à organização das profissões artísticas. De projeto em projeto os artistas trabalham em períodos de curta duração, e não trabalham em períodos mais ou menos longos. Desta forma, conforme vimos, a expressão “organização por projetos” incorporada pela linguagem de gestão empresarial, dos anos 1990, remete à conformação da atividade artística e dos riscos a serem administrados em tal conformação.

No entanto, em acordo com a condição contraditória que a arte mantém com o sistema capitalista, a entrada de grande volume de capital no campo das artes, a partir dos anos 1990, e a adaptação à lógica que comporta o modelo de leis de renúncia fiscal provocou importantes transformações sobre a organização e as relações de trabalho nas artes cênicas. Segundo Arruda (2003), a possibilidade de acesso a essas verbas, por meio das Leis de Incentivo Fiscais foi responsável pela implementação de uma certa “pedagogia” de editais no âmbito da cultura. Esta pedagogia, segundo a autora, introduziu a lógica “projetista”⁴⁴ no universo das artes, dentre elas o teatro.

Para ter um projeto aprovado, o proponente⁴⁵ deve ser pessoa física ou jurídica de direito privado com ou sem fins lucrativos; os incentivadores devem ser pessoa

⁴⁴ A lógica “projetista” pressupõe a introdução no mundo das artes cênicas de uma dinâmica de sucessão de projetos artísticos (espetáculos), na qual, predomina a quantidade em detrimento da qualidade, em nome da obtenção de resultado financeiro.

⁴⁵ O proponente é o idealizador do projeto e responsável pelo envio do mesmo ao MinC. Uma vez aprovado o projeto, o proponente buscará um produtor cultural no mercado que tenha interesse no projeto.

jurídica⁴⁶ tributada com base no lucro real⁴⁷ ou pessoa física⁴⁸ através da declaração completa do Imposto de Renda – IR; os projetos são avaliados, em relação à documentação e adequação do enquadramento, pela Secretaria de Financiamento à Cultura – SEFIC, e adequar-se a uma série de pré-requisitos.

De acordo com o *Manual de Elaboração de Projetos Culturais* de Kavantan (2012), um projeto cultural deve corresponder aos seguintes tópicos:

- 1- Apresentação: descrever o objeto do projeto (o que é o projeto; qual seu objetivo geral; quando e onde será realizado; quais são os principais envolvidos; qual será o público alvo).
- 2- Justificativa: devem ser apresentadas as razões para a realização do projeto (em que contexto se insere o projeto; qual sua importância/oportunidade dentro desse contexto; por que foi pensado e proposto; qual seu histórico; qual seu diferencial; qual a experiência do proponente; e se já foram desenvolvidas outras ações para o público-alvo do projeto pelo proponente).
- 3- Objetivos: devem expor os resultados que se pretende atingir, os produtos finais a serem elaborados, benefícios da ação ou atividade cultural proposta, se possível a curto, médio e longo prazo (o que pretende com o projeto; qual o objetivo geral e os específicos do projeto).
- 4- Público alvo: descrever o público que será atingido com a ação cultural (que perfil de público pretende atingir; qual estimativa de público).
- 5- Resultados previstos: apresentar os resultados a serem atingidos pelo projeto, os benefícios produzidos a partir de sua realização (quais são as metas a serem atingidas, a partir dos objetivos do projeto; quais são os benefícios culturais, sociais e econômicos derivados do projeto).
- 6- Estratégia de ação: explica como o projeto será realizado, detalhando suas etapas (qual a programação do projeto; como ele será realizado; se existem etapas distintas, descrever quais; quem são os responsáveis por cada etapa).
- 7- Cronograma: situa no tempo as ações ou procedimentos necessários para a realização do projeto (em que períodos as ações/etapas do projeto serão realizadas).

⁴⁶ Limite de 4% do imposto de renda devido.

⁴⁷ É a regra para a apuração do Imposto de Renda e da Contribuição Social sobre o lucro líquido da pessoa jurídica. No Brasil existem hoje 3.093 empresas tributadas no Lucro Real – única modalidade permitida pela Lei Rouanet. Deste universo, somente 1,3% incentivam projetos culturais.

⁴⁸ Limite de 6% do imposto devido.

- 8- Orçamento: deve indicar todos os recursos financeiros necessários à execução do projeto, com valores unitários e totais (qual o custo de cada etapa do cronograma; quais valores unitários e totais; quais são as fontes previstas; quanto será solicitado de cada fonte; qual o valor total do projeto).
- 9- Plano de contrapartida: deve indicar, com precisão, ações e atividades culturais a serem realizados pelo proponente e demais envolvidos no projeto a título de contrapartida social (quais são as contrapartidas, como serão realizadas; quando e onde).
- 10- Plano de comunicação: indicar em quais veículos de comunicação o projeto será divulgado (que tipo de publicidade, assessoria de imprensa ou *marketing* previstos).

Após ter seu projeto aprovado, etapa meramente burocrática, o proponente deve buscar junto ao departamento de *marketing* das empresas aptas ao financiamento, por ele próprio ou através da contratação de um captador de recursos, o valor necessário em patrocínio para a realização de seu projeto. Este conjunto de procedimentos para aprovação de um projeto, através da busca por financiamento no setor privado e a adaptação às regras dos editais mudaram o cenário cultural no Brasil, a partir dos anos 1990, conforme veremos com mais detalhes no capítulo IV.

Desta maneira, os artistas viram-se pouco a pouco introduzidos no mundo corporativo, especialmente pela necessidade de busca de aporte financeiro junto às empresas, de forma que para realizar seus trabalhos “passa a ser necessário desenvolver intensa atividade de conexão com pessoas, diversas instâncias de exploração de redes, instauração de parcerias e montagens de consecutivos projetos, sobretudo, nos espetáculos ao vivo, como teatro e música, por exemplo” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009:330).

No entanto, este momento de consolidação do modelo de política cultural neoliberal para as artes no Brasil, e a consequente introdução de uma grande parcela do universo cultural no mundo corporativo, coincide com o surgimento de um movimento artístico de vanguarda que vinha crescendo no país: o *teatro de grupo*. Este movimento busca retomar a forma grupo como unidade de criação, e tem como princípio a realização de um trabalho fora dos moldes comerciais, privilegiando a busca por novas linguagens teatrais.

Assim, o movimento *teatro de grupo* surge e posteriormente se consolida em duas frentes: primeiro, como um movimento de vanguarda artística que propõe, por meio de metodologia específica, um modo inovador de organizar o trabalho e os processos de criação, que visam superar os modos anteriores, se apresentando, desta forma, com um procedimento crítico; e, segundo, como uma ação coletiva de resistência⁴⁹ às novas formas de apropriação capitalista introduzida pelo projeto neoliberal para as artes e, também, como luta por políticas públicas que atendessem o tipo de teatro que queriam realizar. Ação esta que assume contornos de luta de caráter político, conforme veremos no capítulo IV, item 4.4.

No momento nos interessa abordar o *teatro de grupo* enquanto movimento de vanguarda artística que, primando pelo trabalho de pesquisa continuada viria a possibilitar a cada coletivo à construção de uma identidade própria, em sua maioria, atrelada a uma crítica específica e renovada ao sistema capitalista e às injustiças que este produz, características estas que podem ser observadas nos cinco grupos que fazem parte da Ocupação CCHPSP, nosso objeto empírico de análise, conforme trataremos para a discussão na segunda parte deste estudo, no V capítulo, item 5.2.

Assim, dando continuidade à nossa discussão abordaremos a seguir, amparados em Boltanski e Chiapello (2009), Menger (2006, 2009), Boltanski (2015), e Munk (2015), a capacidade de renovação das críticas ao capitalismo no decorrer nas duas últimas décadas, dentre elas, a possibilidade crítica da arte.

3.3 A arte resiste: a crítica da arte ao modelo neoliberal de financiamento à cultura e à lógica projetista

No decorrer deste capítulo vimos que a diluição das fronteiras entre artistas e homens de negócios, por meio da introdução das políticas neoliberais para as artes, possibilitou certa tendência a tornar inoperante a adoção de uma postura crítica por meio das manifestações artísticas (CHIAPELLO, 1998; MENGER, 2009; BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009; BOLTANKI, 2015; MUNK, 2015).

O esforço teórico empreendido por Boltanski e Chiapello (2009), em o “*O novo espírito do capitalismo*” enfatiza a maneira pela qual a crítica e, particularmente, a crítica ao capitalismo que se mostrou intensa entre os anos 1960-1975, se reduz quase ao silêncio no período que compreende os anos 1985-1995. Nas palavras dos autores,

⁴⁹ Conforme será discutido no capítulo IV.

uma crítica que se esgota, seja vencida ou perca virulência possibilita que o capitalismo afrouxe seus dispositivos de justiça e modifique impunemente seus processos de produção. A crítica que ganha virulência e credibilidade obriga o capitalismo a reforçar seus dispositivos de justiça (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009:68).

Mossi (2012) lembra que, desta forma, a crítica exerce um duplo papel em relação ao capitalismo, no sentido em que

é ela, a crítica que coloca em questão e em perigo o capitalismo, ao mesmo tempo em que permite que ele sobreviva transformando-se, na medida em que o espírito do capitalismo tem a capacidade de reincorporar os elementos da crítica. Assim, a crítica faz que o capitalismo aceite um certo número de constrangimentos. Em alguns momentos, o espírito do capitalismo faz pesar um constrangimento real sobre o processo de acumulação. Mas há também períodos em que o capitalismo se desvencilha da crítica e dos constrangimentos, e nestes a acumulação é mais rápida e se prolifera. Seria este o momento do capitalismo observado por Boltanski e Chiapello nos anos 1980/1990 (1999). No entanto, uma acumulação assim liberada de constrangimentos exerce sobre o tecido social destruições de tal amplitude que acaba por colocar em perigo o próprio processo capitalista. Daí abre-se a possibilidade de haver um retorno à crítica (MOSSI, 2012:30).

É vislumbrando esta possibilidade que, recentemente, no artigo “*Quel retour de quelle critique*”, Boltanski (2015) afirma que já no final de “*O novo espírito do capitalismo*” e nos anos que se seguiram, a partir de movimentos de greves de trabalhadores, de lutas no mundo universitário contra reformas, ou ainda, pela proliferação de associações de atividades críticas, é possível localizar indícios de um retorno ou renovação da crítica. Segundo o autor, após o declínio do período que compreende os anos de 1985-1995,

podemos certamente dizer, quinze anos mais tarde, que esse regresso aconteceu. Nas empresas, os movimentos de greves e de revoltas apresentaram grande tendência de retomada nos últimos cinco anos, como mostram diferentes pesquisas da sociologia do trabalho, mesmo que esses movimentos não tenham tido o merecido eco nas mídias. No campo propriamente político, muitos índices se mostram no mesmo sentido, desde o *Não* ao referendo sobre a Europa de 2005 até a formação de novos partidos situados à esquerda, partidos esses que se apresentam radicalmente críticos. No mundo artístico e intelectual, as obras orientadas em direção à crítica proliferaram no curso desses

anos, tanto no domínio da filosofia ou da sociologia, quanto, por exemplo, no do teatro. (BOLTANSKI, 2015:189).

Portanto, como o próprio nome do artigo sugere, Boltanski pretende discutir a possibilidade do retorno da crítica, bem como a qualidade desta. Para tanto, parte da afirmação de que “as diferenças da crítica de hoje em relação aos anos 1970-75, saltam aos olhos” (BOLTANSKI, 2015:190), pois, segundo o autor, no período em questão, de alguma forma, a crítica tomou grande espaço sobre o mundo social e político. No entanto, acrescenta o autor, hoje, o surgimento da crítica não parece vir acompanhado do mesmo grau de poder, como se a crítica ainda não tivesse assumido sua dimensão na realidade. Talvez, considera o autor, trate-se apenas de uma impressão e que “a crítica cave, sem nosso conhecimento, sua galeria de velas de toupeira sob uma realidade aparentemente sólida e mesmo concretada, mas que pode desmoronar a qualquer momento sob nossos próprios pés. Veremos!” (BOLTANSKI, 2015:190).

Munk (2015) lembra que o conceito de *crítica artística* não faz referência à arte de maneira puramente metafórica. Com isto o autor quer dizer que a renovação da crítica pela arte só é possível através de um trabalho constante da arte sobre ela mesma, configurando um movimento de vanguarda. Afirmação que vem ao encontro da dinâmica desenvolvida, conforme descrito no capítulo II deste estudo, pela metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*.

Assim, entendemos as inovações desenvolvidas pela metodologia colaborativa, como um movimento de vanguarda que traz consigo a potencialidade crítica da arte, condição para o engajamento crítico, tanto da arte sobre ela mesma quanto sobre domínios não estéticos. É desta forma, portanto, que tomamos *o processo colaborativo* como um procedimento crítico da arte que, por meio do desenvolvimento de uma metodologia específica de criação e sua organização do trabalho, ao buscar resgatar aquilo que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” do *trabalho por projetos*, conforme veremos na discussão que segue.

3.4 O processo colaborativo e o trabalho por projetos

Iniciamos o primeiro capítulo introduzindo a discussão proposta por Chiapello (1998), na qual a autora situa a gênese e formação da crítica artística. Assim como esta autora, outros (BOURDIEU, 1996; MENGER, 2009; BOLTANSKI e CHIAPELLO,

2009; BOLTANKI, 2015; MUNK, 2015) concordam que é a partir do momento em que a arte se define como um campo autônomo que se abre a possibilidade da potencialidade crítica da arte, sobre ela mesma, mas também sobre a sociedade a qual é contemporânea. Esse processo que se constitui em uma série de rupturas estéticas ficou conhecido como “vanguarda” e acompanha os movimentos artísticos desde a metade do século XIX, até os dias de hoje. Desta forma, Chiapello (1998) segue afirmando que, a partir deste período, se desenharam três posições críticas da arte em relação à sociedade burguesa: a primeira assume uma posição de “conformidade social”, se constituindo no que hoje entendemos por indústria cultural, ou cultura de massa; a segunda assume uma posição de “transformação” frente a esta sociedade, e incorpora ao projeto artístico as fontes de indignação das denúncias oriundas da *crítica social*; e a terceira abraça a posição de “reco”, na medida em que, em nome da arte pura, rejeita as duas precedentes.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, descrevemos o processo histórico e estético que resultou no conceito teórico que redefine o valor da coletividade como princípio metodológico para a criação teatral: o *processo colaborativo*, com o objetivo de demonstrar a forma pela qual este procedimento de organização do trabalho e dos processos de criação surge como um procedimento crítico se contrapondo, simultaneamente à *criação coletiva* e ao *teatro dos encenadores*, movimentos teatrais que lhe antecederam. Doravante, detalhamos os elementos constitutivos do que chamamos de “espírito colaborativo”⁵⁰, como o conjunto de valores e ideias que norteiam e dão conteúdo às práticas desses coletivos, tanto no que concerne à ordem da organização do trabalho, quanto aos processos de criação.

Logo a seguir, iniciamos o segundo capítulo amparados na noção de “novo espírito do capitalismo” proposto por Boltanski e Chiapello, (2009), em cuja obra homônima, afirmam que nesta nova “fase” o capitalismo teria reestruturado seus modelos de justiça para a renovação da sua legitimação social, desgastada pela *crítica artística* e *social*. Enquanto a *crítica social* denunciava a não realização das promessas de igualdade e distribuição da riqueza, a *crítica artística*, que nos interessa mais especificamente neste estudo, denunciava o desencanto, a inautenticidade e a falta de autonomia, que caracterizava o mundo burguês associado à ascensão do capitalismo.

⁵⁰ Tomamos a noção de espírito colaborativo como o “ideal” da organização do trabalho em teatro nesses moldes, na medida em que, os elementos constitutivos podem ser acessados de diferentes maneiras, tanto de grupo a grupo, quanto de projeto para projeto. Sendo o ato de colaborar, o método perseguido para o resultado do projeto coletivo.

Crítica esta que, segundo os autores, 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. De forma que este “novo” espírito do capitalismo teria incorporado às denúncias correlatas à *crítica artística* na retórica *managerial* contemporânea, exaltando tanto a expressão de si, quanto à inventividade e criatividade no trabalho. Assim, do ponto de vista desta crítica, uma das grandes transformações neste período teria sido a reorganização produtiva que incorporou a noção de trabalho *por projetos* em contraposição ao modo fordista, inaugurando uma nova forma de justificação dos atores ao capitalismo: *a cité par projets*.

Em seguida apontamos a maneira pela qual nesta nova forma de justificação emerge a figura do *manager*, ou o gerente de projetos, como o sujeito detentor de todas as capacidades em estabelecer novas conexões e formar novos projetos. Na continuidade discutimos a maneira pela qual, em conformidade com a relação contraditória que a atividade artística mantém com o sistema capitalista, a forma pela qual as figuras do *manager* e do artista se aproximaram a ponto dos autores (CHIAPELLO, 1998; MENGER, 2002, 2009; BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009) questionarem se a atividade artística ainda pode ser considerada uma forma de trabalho atípica, ou, ao contrário, o desenvolvimento das atividades de criação obedecem às mesmas regras econômicas, com apenas alguns ajustes. Vimos também que este embaralhamento das fronteiras entre as figuras do artista e do *manager* associado ao resultado das recentes mudanças que acompanharam as transformações no sistema capitalista e que afetaram a estrutura de produção do universo cultural, resultaram no enfraquecimento da capacidade crítica da arte.

A partir disto, introduzimos a discussão da possibilidade de renovação da crítica e, em especial, a potencialidade crítica da arte, por meio das inovações desenvolvidas pelo método de organização em moldes colaborativos, amparados nos recentes estudos apresentados por Boltanski (2015) e Munk (2015), que retomam esta temática. Em seguida contextualizamos o movimento *teatro de grupo* como uma ação coletiva de cunho político de resistência ao projeto neoliberal para as artes, e a lógica “projetista” introduzida pelas políticas culturais via incentivo fiscal, no contexto de privatização da cultura, a partir dos anos 1990, movimento este que, em nosso entendimento, se apresenta como o contexto que viria a propiciar o desenvolvimento e consolidação da metodologia em moldes colaborativos.

Reconstituídos os principais aspectos dos dois capítulos desenvolvidos até então, nosso objetivo é concluir estabelecendo e justificando a relação à qual nos propomos em conformidade com o primeiro eixo de análise deste estudo: o *processo colaborativo* entendido como uma inovação da organização do trabalho e dos processos de criação em teatro que, ao buscar resgatar o que foi incorporado⁵¹ pelo capitalismo, faz avançar o “ideal”⁵² do modelo de *trabalho por projetos*.

Entendemos o *processo colaborativo* como um movimento de vanguarda e, portanto, como projeto crítico da arte sobre ela mesma que, uma vez constituído, permite que a crítica se estenda a processos não estéticos. Processo este que, ao se manifestar por meio de metodologia de criação e sua organização do trabalho, ao buscar resgatar aquilo que foi apropriado pelo capitalismo - em nome de um trabalho mais autêntico, mais autônomo e menos opressivo (hierárquico) - leva adiante o “ideal” do paradigma *por projetos*, na medida em que este último não entregou o que prometeu, conforme apontaremos a seguir:

- a) Não podemos negar o fato de que as pessoas gozam de maior autonomia no trabalho - conferindo maior poder de atitude nas atividades desenvolvidas - e, desta forma, a possibilidade que também disponibilizam suas subjetividades e características pessoais em prol dos objetivos das empresas e dos respectivos projetos, resultando em um trabalho mais “autêntico”. No entanto, em acordo com Lallement (2007), por outro lado, há um alto custo humano a ser pago em nome da autonomia conquistada no trabalho, cujo resultado pode ser comprovado pelo fato de que as pessoas precisam lidar com um número cada vez maior de constrangimentos. Constrangimentos estes que podem vir de todos os lados, quer seja através das exigências do cliente, da concorrência, ou das regras de mercado (LALLEMENT, 2007). A combinação de autonomia e constrangimentos, segundo o autor, resulta no peso da responsabilidade sobre o próprio fracasso cada vez maior sobre os

⁵¹ As características inspiradas no universo do boêmio e do artista: autonomia, autenticidade, expressão de si, inventividade e criatividade no trabalho.

⁵² Entendemos como o “ideal” do *trabalho por projetos*: o desenvolvimento de habilidades conexionistas (a capacidade de circular de um projeto a outro), a auto-realização pelo trabalho (por meio da utilização de características subjetivas), a deslegitimação das hierarquias, da planificação e da autoridade formal, e a realização de um trabalho mais “humano” por meio do esvaziamento das relações informais e do projeto coletivo.

ombros dos sujeitos, gerando males de diversas ordens, tema recorrente nas atuais discussões da sociologia do trabalho

- b) O atual paradigma do trabalho *por projetos* também não conseguiu destituir da organização do trabalho contemporâneo, a hierarquia e nem tampouco a parcelização das tarefas. Situação comprovada pela manutenção de assimetrias sociais dentro do projeto: o “grande” em contraposição aos outros “colaboradores”. O que significa dizer que o conexionismo desenvolveu uma forma de exploração que se sustenta na mobilidade de determinados indivíduos, em detrimento de outros: “a imobilidade de uns é necessária à mobilidade de outros” (BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009: 371).
- c) Essa atual dinâmica do capitalismo que se apresenta como uma nova forma de justificação dos atores ao capitalismo, e que introduziu a noção da organização do trabalho *por projetos*, se configura igualmente em uma maneira renovada de exploração capitalista sobre o trabalho, cujo objetivo é a acumulação e o lucro.

O produto da experiência artística crítica trazida pelo teatro contemporâneo, ao buscar resgatar aquilo que foi apropriado pelo capitalismo e que não foi entregue pelo paradigma contemporâneo do trabalho *por projetos*, se concretizou em metodologia específica de criação e sua organização do trabalho, que busca eliminar as hierarquias, a parcelização das tarefas, e introduzir no processo de trabalho (criativo) a subjetividade dos sujeitos como condição de sucesso para o **projeto coletivo**. Sendo, desta forma, o que neste estudo entendemos como *espírito colaborativo*, a manifestação do “ideal” colaborativo, a saber, o conjunto de valores e ideias que norteiam as práticas dos coletivos do *teatro de grupo*, que se situam tanto na ordem da organização do trabalho, quanto nos processos de criação, que leva adiante e faz avançar o “ideal” do trabalho *por projetos*.

Assim, dando continuidade a este estudo, nos dois capítulos que seguem, tendo como ponto de partida o movimento político e cultural *teatro de grupo*, e das ações coletivas desenvolvidas pelos cinco grupos que fazem parte da Ocupação CCHPSP, que unem trabalho e projeto de vida em comum, nos dedicaremos à compreensão dos outros

aspectos que envolvem o fenômeno analisado, em conformidade com os dois últimos eixos de análise: a) como representante do *sujeito* que emerge do *novo paradigma cultural* (TOURAINÉ, 2007) e; b) o *homo faber*, representante de *l'âge du faire* (LALLEMENT, 2015), aquele que decide em que condições quer realizar seu trabalho, e cujas condições se estabelecem em torno de princípios de coletividade e de colaboração.

4 – CONSTRUINDO A PONTE ENTRE O SUJEITO E O HOMO FABER

Discutimos no capítulo anterior, em conformidade com nosso primeiro eixo de análise, o *processo colaborativo* entendido como uma metodologia de criação e sua organização do trabalho, e analisado como uma potencialidade da capacidade de renovação crítica da arte que, ao buscar resgatar aquilo que foi apropriado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” *do trabalho por projetos*.

No entanto, conforme já apontamos anteriormente, entendemos que tal capacidade crítica extrapola as fronteiras do trabalho e subjaz à ação coletiva de resistência aos processos de apropriação capitalista, representado neste estudo pelo movimento *teatro de grupo*. Movimento este que, dentre outras ações, resultou em uma ocupação “artística” de um espaço público ocioso e abandonado, por cinco coletivos de teatro, na cidade de Porto Alegre, adeptos à prática colaborativa como metodologia de criação e sua organização do trabalho. A administração coletiva do espaço e a convivência dos grupos, os problemas encontrados e as soluções desenvolvidas para a permanência no local, bem como os objetivos almejados para o futuro do local ocupado, nos possibilitaram vislumbrar novos contornos para o fenômeno analisado, na medida em que aposta no ideal de uma nova forma de convivência, baseada em princípios de coletividade e de colaboração.

Para darmos suporte a estes pressupostos, conforme já anunciado anteriormente, nos apoiamos nas teorias de Alain Touraine (1998, 2007), segundo a qual estaríamos vivenciando em nossa interpretação da realidade social a passagem de um paradigma a outro: do social para o cultural; e na recente pesquisa etnográfica desenvolvida por Michel Lallement (2015) com as comunidades *hackers* que, em acordo com o autor, se inscrevem dentro do que a perspectiva sociológica chama de *utopias concretas*.

A ideia, portanto, é mobilizar essas duas teorias de forma que juntas nos ajudem a compreender um único fenômeno - a organização do trabalho em moldes colaborativos: uma de um caráter mais macrosociológico no sentido em que indica uma mudança de paradigma, cujo *sujeito* dos direitos culturais estaria no centro - na ausência, enfraquecimento ou até mesmo desaparecimento de instituições capazes de dar suporte social aos indivíduos; e outra de caráter mais microsociológico (empírico), que demonstra a forma pela qual algumas pessoas se organizam para trabalhar de “outro modo”- se apresentando como uma nova gramática de trabalho e de convivência, na medida em que une práticas produtivas e vida em comum. Juntas as duas nos ajudariam

a sustentar nosso pressuposto, segundo o qual, o fenômeno que estamos analisando, contém elementos que nos permitem diagnosticar transformações que se situam para além da experiência do próprio trabalho.

Acreditamos, desta forma, que nosso objeto de análise - a Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro⁵³, e o contexto no qual está inserido - as lutas empreendidas pelo movimento *teatro de grupo*⁵⁴ - nos fornecem os conteúdos empíricos necessários para à análise a qual nos propomos.

Assim, em conformidade com os dois últimos eixos de análise⁵⁵ deste estudo, será necessário conduzir nossa discussão que segue em duas etapas: a primeira, contextualizando o processo histórico que possibilitou o surgimento do movimento *teatro de grupo*, enquanto ação coletiva - ainda neste capítulo; e a segunda, descrevendo o processo da Ocupação CCHPSP e das ações empreendidas pelos cinco coletivos, como a realização de uma *utopia concreta* - tanto no que concerne à organização do trabalho e os processos de criação de cada coletivo, à administração do espaço e convivência dos grupos, os problemas encontrados e as soluções desenvolvidas, à luta dos coletivos para a permanência no local, quanto em relação aos objetivos almejados para o futuro do local ocupado - no quinto e último capítulo deste estudo.

Essa separação em duas etapas se faz necessário na medida em que, embora possamos dizer que as duas teorias que estamos mobilizando se complementam para a análise da realidade empírica como um todo, a primeira - que descreve o contexto das lutas e do movimento *teatro de grupo*, e a conformação da realidade das políticas culturais no país - por sua abordagem mais ampla e contextual estaria mais próxima à noção da mudança de paradigma e do surgimento do *sujeito*, apontados por Touraine (1998, 2007); e a segunda - por seu caráter empírico e de mergulho em um universo social até então desconhecido nos possibilita, assim como fez o autor em *L'âge du faire* (2015), por meio de nosso objeto empírico, trazer à luz ações concretas de sujeitos reais que decidem construir por si e para si, por meio do trabalho e de organização coletiva, o mundo em que acreditam.

Desta maneira, antes de reconstruirmos os processos empíricos que dizem respeito ao contexto maior (o movimento *teatro de grupo*), e as ações dos cinco coletivos de teatro na Ocupação CCHPSP (nosso objeto empírico), que em nosso

⁵³ Trazido para a discussão no quinto e último capítulo deste estudo.

⁵⁴ Que será apresentado ainda neste capítulo.

⁵⁵ Introdução: página 23-24.

entendimento, estão inter relacionados, se faz necessário introduzir as abordagens teóricas dos dois autores citados anteriormente. Estas abordagens antecederão as respectivas descrições dos universos empíricos em questão. Portanto, a seguir introduziremos a noção de *sujeito* como aquele que emerge no centro no *novo paradigma cultural*, em conformidade com Touraine (1998, 2007); e na introdução do capítulo V, abordaremos a noção de *l'âge du faire* (LALLEMENT, 2015), segundo a qual estaríamos presenciando a construção de uma nova gramática de convivência - que une trabalho e vida em comum - cujos contornos ainda estão por ser definidos.

4.1 Para compreender o *sujeito* que emerge do *novo paradigma cultural*

Os conceitos e as principais questões abordadas por Alain Touraine, que serão utilizadas neste estudo dizem respeito mais especificamente a duas obras deste autor: *Poderemos Viver Juntos? Iguais e Diferentes*⁵⁶ (1998), e *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*⁵⁷ (2007), nas quais as noções de *sujeito* e de *novo paradigma cultural* se complementam.

Para o autor, a grande flexibilidade social dos sistemas de informação, a partir do último quartel do século XX, que coincide com o período em que surge uma economia em escala global (CASTELLS, 2008), criou uma nova situação cujos efeitos sociais e culturais são visíveis por toda a parte. Para Touraine (2007), o processo de globalização, antes de tudo, representa a dissociação entre economia e instituições que, não existindo senão em níveis mais circunscritos, a saber, nacionais, locais ou regionais, tornam-se incapazes de controlar economias que agem em um nível muito mais amplo. Nas palavras do autor,

é também ao mesmo resultado que conduz a percepção da violência, das guerras, dos sistemas de repressão: esse mundo de violência política organizada já não é mais um mundo social. Os Estados modernos haviam sido criados através de guerras; os conflitos atuais não têm função política ou social. Uma guerra não é mais a outra face de um conflito social (TOURAINÉ, 2007:10).

⁵⁶ Nesta obra o autor explicita o caráter propositivo da noção de *sujeito* como combatente em duas frentes: de um lado contra as ideologias comunitaristas, e de outro contra a ideologia neoliberal que dissolve as sociedades na lógica dos mercados e das redes globalizadas. Para superar essa dualidade, o autor coloca em jogo o projeto de vida pessoal, ou a afirmação do *sujeito*: o desejo de cada um fazer da sua vida uma existência que valha à pena, o esforço de individuação de quem quer ser ator ou atriz de sua própria vida.

⁵⁷ Nesta obra o autor introduz a ideia de que a nossa representação da vida coletiva e pessoal estaria mudando de paradigma, e se dedica em definir em que termos ocorre essa ruptura.

Todas essas observações convergem para o mesmo ponto que, segundo o autor, seria a decadência ou até mesmo o desaparecimento do universo que chamávamos de “social”. A referência do autor para tal afirmação parte da análise de que estaríamos presenciando a destruição de todas as categorias “sociais”: “desde as classes sociais e os movimentos sociais, até as instituições ou as “agências de socialização”, nome que foi dado à escola e à família ao definir a educação como socialização” (TOURAINÉ, 2007: 10).

A decomposição dos quadros sociais, segundo o autor, faz triunfar o indivíduo. Indivíduo este que se fragmentou rapidamente em múltiplas realidades. Um de seus fragmentos nos revelou um eu fragilizado, mutante, submisso a todas as publicidades, a todas as propagandas e às imagens da cultura de massa. No entanto, o *sujeito*, que emerge no centro deste “novo paradigma”, segundo Touraine (2007), se forma na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, e que procuram reduzir-nos ao estado de componentes de seu sistema e de seu controle sobre as atividades, as intenções e as interações de todos. Revelado como um ator recente da historicidade moderna⁵⁸, a ação do *sujeito* é definida como luta que se estabelece contra os imperativos do sistema social que ameaçam a liberdade individual e criadora (TOURAINÉ, 2007). Sendo, a principal forma de manifestação da ação do *sujeito*, a subjetivação; pois, segundo o autor, é o que permite ao ator resistir à dominação do mercado e do consumo no contexto de desmodernização, ou crise do social.

Assim, o *sujeito* é o desejo do indivíduo em ser um ator, e a subjetivação, o desejo de individuação, que significa, na visão de Touraine, segundo Ramos (2013), estudiosa deste autor,

a afirmação da identidade e da individualidade, a recusa a participar de qualquer ação ou pensamento que leve a submissão da vida pessoal às instituições sociais. Vista pelo autor como uma tendência na sociedade pós-industrial, a individuação se constrói no limite entre a liberdade positiva, de participação, e a liberdade negativa⁵⁹; como

⁵⁸ Touraine encontrou na ação de mulheres, dentro e fora dos movimentos feministas, a essência do sujeito, identificado pelo desejo de ter sua identidade pessoal reconhecida e pela busca de meios para fortalecer elementos da estrutura social que contribuam para tal reconhecimento. Norteiam esse processo os princípios universais que combinam diversidade e igualdade na luta pela abolição de pressões do sistema dominante sobre a liberdade individual e a identidade cultural (RAMOS, 2013).

⁵⁹ De acordo com Bobbio, Matteucci e Pasquino (1983), por liberdade positiva entende-se, na linguagem política, a situação na qual um sujeito tem a possibilidade de orientar seu próprio querer no sentido de uma finalidade, de tomar decisões, sem ser determinado pelo querer de outros. Também chamado de autodeterminismo ou autonomia. Por liberdade negativa, na linguagem política, indica a situação pela qual

liberdade positiva, a individuação consiste na participação de indivíduos comuns em todos os grupos políticos e seguimentos da vida social e cultural, e quando nas relações de integração se sentem ameaçados pelas normas estabelecidas, constroem uma espécie de resistência em defesa da individualidade e permanência da identidade pessoal (RAMOS, 2013:64).

Em acordo com a autora, em termos teóricos, a individuação é considerada o oposto do individualismo, pois é dotada de valor democrático e pressupõe, desta forma, a participação dos atores na vida social através do respeito pelo indivíduo e suas escolhas. É desta forma, portanto que, para Touraine (1998), na classificação de movimentos coletivos, movimentos sociais e movimentos culturais se complementam, pois ambos são tomados pela tendência à subjetivação e se formam pelos interesses que surgem das condições individuais e comuns a um determinado grupo e conjuntura.

Na compreensão de Touraine (1998, 2007), é o processo de individuação que anima o *sujeito* individual ou coletivo. Entendemos, desta forma, o processo de individuação – a afirmação da identidade e da individualidade – como o procedimento que subjaz à metodologia de criação e sua organização do trabalho em moldes colaborativos, conforme apresentado no capítulo II, deste estudo.

É desta maneira, portanto, que tomamos o movimento de artistas e grupos que, inconformados com os obscuros critérios do modelo das leis de incentivo vigentes, se organizam em ações coletivas e passam a exigir fomento público específico para a arte que querem realizar - como representante do *sujeito*⁶⁰, aquele que emerge no contexto do novo paradigma cultural. Haja vista que, para Touraine (2007), *sujeito* é aquele que articula direito pessoal e organização social, submetendo à esfera pública às suas exigências.

Assim, dando continuidade passamos à discussão que concerne à primeira etapa, a qual nos referimos no início deste capítulo: o cenário que serviu de pano de fundo para a organização do movimento político e cultural *teatro de grupo*. Movimento este, neste estudo, considerado como emblemático da noção de *sujeito*, na medida em que se estabelece contra os imperativos do sistema social que ameaçam a liberdade individual e criadora, representado pelos processos condicionantes do contexto da *privatização da cultura*.

um sujeito tem a possibilidade de agir sem ser impedido, ou de agir, sem ser obrigado, por outros sujeitos. A liberdade negativa é uma qualificação de ação; e a positiva uma qualificação de vontade.

⁶⁰ Sujeito coletivo

4.2 Privatização da cultura: o cenário da arte a partir dos anos 1980

Desde o início desta pesquisa nos deparamos com os debates em torno da questão da *privatização da cultura* (WU, 2006), bem como a forma pela qual este fenômeno perpassava todas as discussões que envolviam a temática da arte no Brasil, tornando-se uma polêmica incontornável. Prova disso, foi o fato de termos enfatizado esta problemática - que envolvia o subsídio às artes por meio de leis de incentivos fiscais - a ponto de se configurar, inicialmente, como a questão central deste estudo e, somente, em um segundo momento ser tomada como o contexto maior, no qual emergiram as lutas e, de certa forma, a consolidação do movimento político a artístico conhecido como *teatro de grupo*. Movimento este que, em nossa compreensão, se constitui no germe da dinâmica que viria a configurar a metodologia de criação em pesquisa teatral contemporânea conhecida como *processo colaborativo*.

No entanto, o fato deste panorama ter sido tratado como contexto, não minimiza sua importância, pelo contrário, a discussão sobre a conformação deste cenário se apresenta suficientemente relevante, na medida em que diz respeito às tendências econômicas mundiais iniciadas na década de 1980. Transformações a partir das quais veríamos, por meio da retração do Estado, o declínio de diversas políticas de intervenção social, dentre elas, o investimento direto à cultura. Situação esta que, em seu conjunto, vem ao encontro da teoria de Touraine (2007), segundo à qual estaríamos vivenciando o enfraquecimento, ou até mesmo, o desaparecimento das instituições sociais que dão suporte aos indivíduos, condição esta que sinaliza o que o autor entende ser a passagem de um paradigma a outro em nossa interpretação da realidade social.

É nesse contexto, portanto, que vão surgir as lutas dos teatros por políticas culturais de fomento direto, como uma das únicas possibilidades de viabilização da manutenção do trabalho desses coletivos, cuja centralidade dos projetos reside na pesquisa continuada, enquanto tendência da arte contemporânea. É este movimento que vai configurar, em nosso entendimento, o *sujeito* que emerge do *novo paradigma*, aquele que não querendo se subter à lógica do mercado e do consumo, busca definir seu próprio destino por meio de lutas e de resistência, processo este animado pelo que o autor entende por *individuação*, conforme visto anteriormente.

Desta forma, portanto, acreditamos que se faz necessário trazer para a nossa discussão os principais acontecimentos históricos do processo de *privatização da cultura* no cenário internacional para, posteriormente, situarmos essas transformações e

suas implicações para a realidade das artes cênicas⁶¹ no Brasil, a partir da década de 1990.

Com isso queremos dizer que a implementação das políticas culturais via incentivos fiscais para as artes, no Brasil, está inserida em um contexto maior e que compreende transformações em nível mundial. Contexto este que coloca no centro da discussão as mudanças políticas e econômica idealizadas por Ronald Reagan (Estados Unidos) e Margaret Thatcher (Inglaterra), ainda na década de 1980.

Costa e Carvalho (2008) lembram que, para além do projeto político e econômico, o *thatcherismo* na Inglaterra e *reaganismo* nos Estados Unidos foram sinônimo de livre mercado, disciplina financeira, controle firme do gasto público, redução de impostos, nacionalismo, auto-ajuda, privatização e um toque de populismo (COSTA e CARVALHO, 2008:13). Tudo isso, segundo os autores, acrescido de um fenômeno sem precedentes nos dois países: as grandes corporações multinacionais direcionaram seus interesses para o universo da arte. A década de 1980, portanto, assistiu

o poder do dinheiro corporativo pautando a arena cultural em escala até então desconhecida. A arte passou a ser objeto de demanda não apenas como investimento financeiro, mas como instrumento de propaganda institucional por um setor que até então era visto como inteiramente ignorante no assunto e indiferente a ele. Digamos que, como as demais manifestações culturais (literatura, cinema, música, teatro e entretenimento em geral) já estavam há mais de um século sob o firme controle do mercado, agora o capital resolveu completar o processo de mercantilização de todas as esferas culturais avançando sobre aqueles resíduos cuja sobrevivência ainda permitia cultivar a ilusão de autonomia, como era o caso da música erudita e experimental, das artes plásticas igualmente experimentais, museus, universidades, centros de pesquisa e assim por diante (COSTA e CARVALHO, 2008:13-14).

Arantes (2008) afirma que este processo representou para os europeus um choque bem maior do que para os americanos, pois, estes últimos, devido à prática antiga de fomento indireto à cultura, estavam já habituados com o traço do *mecenato* exercido em escala industrial. No entanto, para os primeiros, segundo o autor, por meio da cultura do *keynesianismo* e do *Welfare State*, no período do pós guerra que antecedeu a ascensão do neoliberalismo, somente uma parte da produção cultural

⁶¹ Teatro, dança e performance.

dependeu indiretamente da lógica do mercado, ficando a maior dela sob a proteção do Estado. Portanto, o avanço da lógica de mercado sobre as artes abalou fortemente as manifestações culturais, na Inglaterra, que se viram desprovidas dos seus meios, e os investimentos privados tomaram o lugar dos estatatais.

Embora seja o setor cultural que nos interesse particularmente neste estudo, é importante lembrar que o processo de implementação do projeto neoliberal repercutiu igualmente em todas as áreas sociais – principalmente nos países periféricos onde houve uma agudização da pobreza e um acirramento das desigualdades sociais -, mas este processo não ocorreu de modo imperativo, ou seja, este se deu diante da realidade muito diferenciada dos países (MIRANDA, 2006:19). Com isso o autor quer dizer que, em países da Europa e da América do Norte, que possuem semelhanças na forma de subsídio e patrocínio da cultura, as mudanças variaram de acordo com o comprometimento econômico e da natureza política das ações implementadas. No caso da Inglaterra, conforme citado anteriormente, esta não só adotou o projeto da lógica de mercado para as artes como, a partir dos governos Thatcher (1979-1990), passou a ser modelo dessas políticas ao lado dos Estados Unidos, para o resto do mundo ocidental.

Dito isso, é importante compreender que, de uma maneira geral, podemos encontrar duas formas diferentes de administração da arte e da cultura pelo Estado: a direta e a indireta. Na administração direta da cultura – mais comum em países em que o Estado tem um papel centralizador - medidas diretas sobre a dinâmica artístico-cultural são tomadas por estruturas como ministérios, secretarias e comissões. Quando há um bom orçamento público para as políticas culturais, é possível obter bons resultados desde que sua aplicação seja coerente; mas, do contrário, não se pode esperar resultados satisfatórios (MIRANDA, 2006).

Já, exemplos de administração indireta da cultura, segundo o autor, podem ser encontrados quando o Estado facilita a promoção cultural com incentivos fiscais oferecidos ao setor privado e, ainda, no modelo de gestão autônoma da cultura por meio de Conselhos de Arte ou Fundações⁶², ou seja, quando o Estado transfere recursos para orçamentos aprovados para esse tipo de administração.

⁶² A Administração indireta é composta por entidades que possuem personalidade jurídica própria, e são responsáveis pela execução de atividades administrativas que necessitam ser desenvolvidas de forma descentralizada. As entidades podem ser constituídas como autarquias, fundações públicas e empresas estatais, mais especificamente, empresas públicas ou sociedades de economia mista. São exemplos de fundações: Fundação Itaú Cultural, Fundação Banco do Brasil, Fundação Santander, etc.

Desta forma, Barbalho (2013) sugere que poderíamos pensar na França como o país exemplo do primeiro modelo (subsídio direto) de política cultural, pautado no paradigma da presença do Estado que assegura certos valores culturais; e o segundo, os Estados Unidos (subsídio indireto) como paradigmático daquele pautado pela lógica do mercado. Sabemos tratar-se de duas experiências que não são exclusivas dessas nações mas, que, no entanto, influenciam vários países, dentre eles o Brasil e, portanto, justificam a importância de termos um olhar sobre eles como referência quando se trata de um ou de outro modelo da relação que o Estado mantém com as artes e com a cultura.

A França tem como protagonismo histórico o da criação de um ministério exclusivo para a cultura. Este foi criado em 1959, no governo do então presidente Charles de Gaulle, sendo o primeiro Ministério da Cultura de que se tem notícias (BARBALHO, 2013:11). Esta ação, segundo o autor, é resultado de uma política cultural francesa que teve a capacidade de aglutinar personagens políticos com ideias e aspirações não apenas diferentes, mas contraditórias, e isso só foi possível porque desde os anos 1950 a cultura atuava como uma espécie de bandeira sob a qual se abrigavam políticos de esquerda e de direita, todos engajados nos debates democráticos nos quais as questões da arte, do pensamento e do lazer, entre outras, ocupavam um lugar central.

O autor acrescenta que, na década de 1980, durante o governo socialista de François Mitterrand, na figura de seu ministro Jack Lang, a noção de cultura se amplia, passando a significar a diversidade, a expressão do talento, as práticas artísticas ou a capacidade de invenção, de forma a incorporar outros setores que até então não tinham sido considerados relevantes para o setor cultural, como a moda, os quadrinhos, o jazz, etc..

Outro aspecto bastante relevante e que vale a pena ser ressaltado, em se tratando do exemplo deste país como modelo direto de financiamento à cultura, é a forma de segurança social desenvolvida pela França para os trabalhadores das artes e dos espetáculos. Único no mundo, foi criado em 1936, um estatuto específico para os trabalhadores classificados como intermitentes. Um trabalhador intermitente é aquele que, ao longo de um determinado período, tem uma sucessão de contratos de duração determinada com diferentes empregadores que se alternam com períodos de inatividade, e estes últimos são remunerados pelo governo com base na média do montante recebido no período em exercício. Este estatuto foi criado inicialmente para acolher os técnicos e profissionais da indústria cinematográfica que até então eram classificados dentro da

categoria de artesãos. Desde a sua criação este estatuto sofreu inúmeras alterações até ganhar a sua forma atual que abrange músicos, artistas de cinema, televisão, teatro, dança, artistas de rua, de circo, mágicos, mímicos, enfim, todo o tipo de trabalhador em espetáculos que tenha como objetivo o divertimento do público. Assim,

a criação deste sistema de contribuição e proteção social baseia-se no risco e na irregularidade das produções. Para os empregadores é um modelo de gestão muito flexível da força de trabalho, uma vez que os contratos são limitados a um projeto ou produção em particular. Para os artistas e técnicos é um estatuto que estabelece características específicas do seu campo e procura aliviar as dificuldades inerentes a uma tão instável, fragmentada e precária profissão, protegendo sua capacidade de continuar a se dedicar para o show. Como este modelo é subsidiado com dinheiro público não são só os empresários da cultura, mas também os trabalhadores que o tornam possível (CRUZ, 2009).

É importante ressaltar que não basta ser músico, ator ou técnico de espetáculos para ser aceito e beneficiado pelo estatuto. A regra atual exige que os trabalhadores justifiquem um período mínimo de trabalho remunerado nas artes e espetáculos de 507 horas dentro dos 304 dias anteriores ao final do contrato, no caso dos técnicos, e de 319 dias no caso dos artistas.

No entanto, este regime de seguro-desemprego específico para os trabalhadores da arte e dos espetáculos vem sofrendo nas últimas décadas ameaças e mobilizando a categoria dos intermitentes em toda a França. Segundo Cruz (2009) está cada vez mais difícil de obter o reconhecimento legal de intermitente, a duração dos contratos é cada vez mais curta, e os candidatos proliferam.

Esta afirmação vem ao encontro do diagnóstico feito por Barbalho (2013), segundo o qual, houve a partir da década de 1990, um processo de burocratização do Ministério da Cultura da França, fazendo com que este tenha reduzido a sua capacidade de pautar o debate no campo cultural: “a cultura passou a sofrer uma “fadiga política”, deixou de ser um “problema” e se transformou em uma área de atuação estatal como outra qualquer” (BARBALHO, 2013:12). No entanto, apesar da crise deste sistema é inegável que ainda continua a ser um modelo de proteção aos trabalhadores das artes e dos espetáculos invejado no resto do mundo e, desta forma, se mantém como referência de segurança social promovida pelo Estado, para esta categoria.

Já, no caso da política norte-americana para as artes e a cultura há uma antiga disposição em separar o Estado da produção de bens simbólicos (BARBALHO,

2013:13). Neste sistema, temos um exemplo do modelo indireto de administração da cultura, e isso acontece quando o Estado facilita a promoção cultural com incentivos fiscais oferecidos ao setor privado, ou quando o Estado transfere recursos para Fundações ou Conselhos de Arte das corporações.

Prova disso, lembra Barbalho (2013) é a peculiaridade da configuração sociocultural histórica que os EUA mantêm com as empresas e o terceiro setor em detrimento de políticas culturais governamentais, cenário este materializado na relação com as fundações que, além da cultura incorporam outras importantes áreas⁶³, tais como a educação, a saúde, e a ciência. Assim, é possível dizer que,

estas instituições não lucrativas e de fins públicos são um ótimo negócio, porque, entre outras razões, por detrás da filantropia existe uma política fiscal como política pública. Daí que uma grande parte do que poderia ser feito por iniciativa pública governamental é repassada para indivíduos e fundações por meio de incentivos, reduções e exonerações fiscais. A área da cultura, em particular, está quase que inteiramente submetida a essa lógica. Assim, é possível dizer que, em grande parte, a política cultural norte-americana é uma política fiscal (BARBALHO, 2013:11).

Portanto, o que altera na forma de financiamento às artes nos Estados Unidos a partir da década de 1980 é o favorecimento e o fortalecimento de corporações e de empresas privadas em sua nova missão de “guardiãs do patrimônio artístico” (MIRANDA, 2006:18).

O aumento do patrocínio das grandes empresas e corporações para o investimento em cultura acompanha, por meio de isenção fiscal, conforme vimos, a tendência em nível global das políticas de privatização da cultura e, portanto, mais do que um fato isolado de alguns países ultrapassa fronteiras e caminha em direção a outros continentes como a América do Sul, por exemplo.

Como tendência, veríamos este modelo se integrando no setor cultural brasileiro, ainda nos anos 1990, por meio de recursos indiretos de ordem fiscal oferecidos à iniciativa privada pelo Estado para financiamento das artes e das criações intelectuais –

⁶³ Além das grandes e conhecidas fundações (Rockefeller, Ford etc), existem outras 62 mil organizações do gênero atuando nos Estados Unidos. Destas, no mínimo mil intervêm regularmente e segundo seus interesses no campo cultural com um montante de 3,6 milhões de dólares anuais, ocupando a cultura o quarto lugar na preocupação dos filantropos, atrás da educação, saúde e serviços sociais. A atuação das fundações organiza-se como um “sistema original de financiamento” que aos poucos foi se profissionalizando, tomando formato de política e fomentando ações culturais (BARBALHO, 2008).

as Leis Federais de Incentivo Fiscal - modelo semelhante ao seguido por iniciativas estaduais e municipais, em consonância ao processo de reformas no fomento à cultura implementadas no período em questão. Reformas estas, em conformidade com as políticas culturais propostas pelo Estado, e que visavam a transferência para o mercado da responsabilidade de assuntos culturais - que avançavam em nível mundial.

4.3 As políticas culturais no Brasil: uma retrospectiva

Depois de termos feitas as observações em relação às diferenças entre as mais importantes e distintas experiências de políticas culturais mantendo, respectivamente, o modelo da França, na qual o poder público se faz mais presente (direto), e o dos Estados Unidos, no qual prevalece a lógica do mercado (indireto), podemos discorrer sobre a trajetória das relações entre o Estado e a Cultura no Brasil, de forma a compreender a maneira pela qual o país optou por adotar o modelo americano, em consonância com políticas neoliberais desenvolvidas neste mesmo período em outras áreas sociais.

O modelo de financiamento da cultura brasileira pode ser dividido em dois momentos distintos: antes e depois de 1986 (NASCIMENTO, 2008). De acordo com o autor, até o ano de 1986 o Estado era o agente fundamental de financiamento cultural, e desta fase fazem parte as diversas concepções da cultura pelos sucessivos governos, como também as políticas culturais, ou mesmo a ausência destas (RUBIM, 2010).

O antes de 1986, inicia com a chegada dos portugueses em território brasileiro, em 1500. Este período dá início a um processo de dominação do território e das riquezas naturais, do domínio político como consequência da conquista territorial, e da dominação simbólica por meio da transplantação cultural europeia (SODRÉ, 2013). Ou seja, conforme acrescenta a autora, a língua, a formação, a crença religiosa, o ensino e os valores da vida cotidiana vinham do outro lado do Atlântico.

A origem do Brasil como colônia extrativista fez florescer no país uma cultura classificada como transplantada, pois servia basicamente ao aparelho colonial português de dominação (NASCIMENTO, 2010). Com base nessas premissas, não se pode pensar políticas culturais no Brasil colônia e tampouco, conforme lembra Rubim (2010), no Segundo Império, pois são períodos caracterizados pelo obscurantismo da monarquia portuguesa que perseguia as culturas indígenas e africanas e bloqueava a ocidental, através de proibição da instalação de imprensas, censuras de livros e jornais vindos de fora e, sobretudo, interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das

universidades. Mesmo com a Independência e com o posterior advento da República, o Estado se manteve pouco atento à cultura (RUBIM, 2010: 28).

Os principais estudiosos das políticas culturais no Brasil (BOTELHO, 2001; CASTELLO, 2002; COELHO, 2004; CALABRE, 2007; RUBIM, 2007, 2010, 2013) apontam os anos 1930 como o período em que este cenário começa a mudar, tornando-se marco de um longo histórico de políticas culturais nacionais e suas transformações ao longo do tempo, nos diferentes modelos de Estado pelo qual passamos desde os anos 1930 até a contemporaneidade.

Os autores acima citados situam a era Vargas e a atuação do ministro Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde⁶⁴, como o início do que podemos entender hoje por política cultural, no Brasil. Em seguida, o outro período que se refere à fase democrática do Brasil pós Estado Novo, de 1945 a 1963, quando a ação do Estado não foi tão intensa como na fase anterior, porém, de acordo com Nascimento (2010) não significou um marasmo cultural para a sociedade. Para o autor, as ações de então para a cultura refletiam a polarização do mundo dividido pela guerra fria, enquanto há uma mobilização para realçar as diferenças entre o novo e o tradicional na cultura brasileira por segmentos progressistas como UNE⁶⁵ e CPC⁶⁶, a indústria cultural, por outro lado, se fortalece através do rádio, cinema e televisão.

Já o período seguinte, o do autoritarismo militar, entre 1964 a 1985, é caracterizado pela atenção aos assuntos culturais pelos militares baseados na ideia de que a cultura era uma esfera de legitimação do regime político (MOISÉS, 2001). Além disso, feita a “limpeza” da cultura de esquerda por meio de censura, prisões, assassinatos e exílios, os militares criaram a infra-estrutura⁶⁷ para a consolidação da indústria cultural, que se encarregou de colonizar para os valores do capital os corações

⁶⁴ Fundado pelo decreto nº 19.402, em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, pelo então presidente Getúlio Vargas era encarregado pelo estudo e despacho de todos os assuntos relativos ao ensino, saúde pública e assistência hospitalar.

⁶⁵ A União Nacional dos Estudantes (UNE) é uma organização política e estudantil brasileira, sendo uma das principais representantes de alunos do ensino superior do país, tendo sede em São Paulo. Fundada em 1938, a instituição desempenhou um papel singular em momentos importantes do Brasil desde sua fundação, sendo uma das portas de entrada para diversos políticos brasileiros proeminentes, especialmente aqueles ligados à esquerda política. É nesta organização estudantil que surge o movimento do O Teatro Universitário e o Centro Popular de Cultura (CPC).

⁶⁶ O Centro Popular de Cultura - CPC é criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. A ideia norteadora do projeto diz respeito à noção de "arte popular revolucionária", concebida como instrumento privilegiado da revolução social

⁶⁷ Embratel (1965), Ministério das Comunicações (1967) e, ainda, a Funarte (1996), para viabilizar o Plano Nacional de Cultura.

e mentes da grande maioria da população (COSTA e CARVALHO, 2008:17). Por certo, tal ação

visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Mas, de modo contraditório, esta “valorização” também acabou criando uma dinâmica cultural que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou seus limites (RUBIM, 2013: 226).

Assim, o final do período da ditadura militar no país corresponde ao início do segundo momento das políticas culturais, conforme anunciado anteriormente. Este se inicia em 1986, tendo como marco referencial a Lei 7505, de iniciativa do senador José Sarney que foi instituída em julho deste mesmo ano, e que ficou conhecida como *Lei Sarney*. Esse dispositivo legal permitiu e regulou a participação da iniciativa privada como financiadora da cultura, mediante compensação fiscal. Essa legislação inseriu novos atores no campo cultural e, como consequência, inaugurou uma nova fase para a política cultural do Brasil.

A aplicação da *Lei Sarney* trouxe pra o campo da cultura o empresariado como agente de financiamento mediante compensação de impostos, com o rótulo de incentivos fiscais. Sua aplicação, no entanto, tinha fragilidades nos mecanismos de comprovação das verbas investidas, o que resultou em várias críticas devido às inúmeras irregularidades fiscais por parte dos financiadores privados.

Nascimento (2010) lembra que a *Lei Sarney* foi baseada em legislações semelhantes em vigor em outros países, leis estas que funcionavam como uma complementação de uma política cultural do Estado – como o caso da Inglaterra antes de Thatcher. No entanto, o procedimento brasileiro já nasceu mais benéfico para com o empresariado, conforme lembra Sarcovas (2006): “nos países que dispunham desse tipo de legislação, incentivo fiscal era o direito do contribuinte de abater de sua renda bruta doações a instituições culturais. A lei brasileira permitia, além disso, que parte do valor fosse deduzido do imposto a pagar” (SARCOVAS, 2006:2). Essa condição se apresentou como uma distorção que colocava no mercado um novo ator no campo cultural como beneficiário de isenção de impostos e não como coparticipante de uma política de financiamento para a cultura (NASCIMENTO, 2010).

A *Lei Sarney* durou até o março de 1990, quando foi revogada pelo então presidente Fernando Collor. Essa ação fez parte de um conjunto de medidas que praticamente desmontou a área de cultura no plano federal, medidas que foram tomadas ainda nos primeiros dias de governo do então presidente. Dentre essas ações, acaba com o Ministério da Cultura, reduz esta área a uma secretaria e extingue inúmeros órgãos, a exemplo da Funarte, Embrafilme, Pró-memória, Fundacem e Concine.

No ano seguinte o então presidente Collor e o segundo titular da Secretaria da Cultura no seu governo, Sérgio Paulo Rouanet instituíram uma nova lei de incentivos fiscais para a cultura, a Lei 8.313, que ficou conhecida como *Lei Rouanet*. A Lei prevê três mecanismos: o Fundo Nacional de Financiamento Cultural e Artístico - FICART (que nunca foi implantado), o Fundo Nacional de Cultura – FNC (gerido pela então secretaria da cultura, mas com poucos recursos), e a renúncia fiscal para patrocínio e doações a projetos culturais, modalidade conhecida como mecenato. A aplicação dessa Lei, no entanto, só foi regulamentada em 1995, já no Governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-1988/1999-2002), tendo como titular do Ministério da Cultura⁶⁸ o sociólogo Francisco Weffort.

No ano seguinte, em 1996, é criado o Sistema Financeiro da Cultura para organizar o plano de renúncia fiscal no âmbito dos estados e municípios, além do federal. Isto é, cada esfera da administração pública renuncia a seus respectivos impostos, como IPTU e ISS (leis municipais), ICMS (leis estaduais) e IR (Rouanet-Federal). Finalmente, em 1997, nova regulamentação da Lei Rouanet completa o processo, autorizando a dedução integral dos gastos⁶⁹ (COSTA e CARVALHO, 2008:18).

A partir de então, as leis de incentivo que foram inicialmente concebidas como complementares das ações do Estado, passam a ter um caráter de mecanismo principal ou único da política cultural brasileira. Nascimento (2008) lembra que em seu discurso de posse, o ministro Weffort sinalizou como seria conduzida a cultura no novo governo ao declarar que o caminho para a cultura estava no mercado, para logo em seguida ser

⁶⁸ Com o impeachment de Collor e a ascensão de Itamar Franco à presidência, observa-se a recriação do MinC em 1992. No entanto, como no período anterior, o ministério estava totalmente descapitalizado econômica e simbolicamente, o que se expressa na rápida sucessão de ministros: em pouco mais de dois anos (novembro de 1992 a dezembro de 1994), assumiram Antônio Houaiss, José Jerônimo Moscardo de Souza e Luiz Roberto do Nascimento e Silva (BARBALHO, 2008:17).

⁶⁹ Até então as empresas podiam deduzir 70% do percentual de 4% do total do imposto devido, tendo de entrar com o restante, 30% em verba direta. A partir desta regulamentação fica autorizada a dedução de 100%.

publicada a cartilha dirigida aos empresários: “Cultura é um bom negócio” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995). Os números confirmam a eficácia das ações promovidas pelo Ministério da Cultura. De acordo com Castello (2002), no governo anterior, de Itamar Franco (1992-1995), 72 empresas utilizaram as leis de incentivo, na gestão de Fernando Henrique Cardoso, ainda em 1999, o número de empresas atingiu 1040.

Além disso, como forma de atrair o empresariado para outras manifestações culturais, a *Lei Rouanet* passou por adaptações para permitir isenção de percentual maior para atender outros segmentos culturais como os do cinema e vídeo. Resultado que pode ser comprovado com a *Lei do Audiovisual*, outro dispositivo legal de financiamento que, com a possibilidade de isenção de 100% do capital investido em cinema e vídeo, inseriu vários empresários⁷⁰ como financiadores desse setor. Assim, durante as duas gestões do presidente Fernando Henrique Cardoso e do ministro Francisco Weffort, de acordo com Castello (2002), o financiamento da cultura sob a responsabilidade do mercado foi a marca mais visível, senão a única, da política cultural que vigorou de 1995 a 2002.

Assim, as críticas às ações de retirada do Estado da decisão sobre as políticas de cultura são muitas (SARKOVAS, 2005; OLIVIERI, 2004; CASTELLO, 2002; RUBIM, 2007; BARBALHO, 2008): 1- O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2- Uso quase exclusivo de recursos públicos; 3- Ausência de contrapartidas; 4 - Incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5- Concentração de recursos (em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos cinquenta milhões, estavam concentrados em dez programas); 6- Projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas (Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Banco do Brasil, etc.); 7 - Apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial; 8 - Concentração regional dos recursos (a imensa maioria dos recursos da *Lei Rouanet* e da *Lei do Audiovisual* ficam nas regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro).

E ainda, o dado mais grave, segundo Rubim (2007), o orçamento direto destinado à cultura no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso/ Francisco Weffort sintetiza de modo sintomático a falta de importância do Ministério e a ausência

⁷⁰ Pequenas e micro empresas são impedidas de participar das leis de incentivo à cultura, pela forma como são tributadas - empresas que pagam Imposto de Renda de acordo com o lucro presumido são impedidas por lei de receber esse tipo de incentivo fiscal. É um subsídio que beneficia apenas as médias e grandes empresas, agravando a tendência de centralização e concentração do capital (Augustin, 2011).

de uma política cultural ativa: ele foi de apenas 0,14% do orçamento nacional (RUBIM, 2007:28).

O Governo Lula (2003-2011), teve dois ministros ocupando a pasta no Ministério da Cultura, Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2011). O primeiro, o “ministro artista”, inseriu um novo discurso para explicitar o modelo de política cultural para o país. De acordo com Barbalho (2008), o formato neoliberal defendido no governo anterior foi modificado, apesar de alguns de seus elementos permanecerem até os dias de hoje, como, por exemplo, a permanência das leis de incentivo⁷¹ como pilares fundamentais do financiamento da cultura, mesmo com o significativo crescimento do orçamento do MinC.

No entanto, em termos gerais, de acordo com Calabre (2007), podemos dizer que os primeiros quatro anos de gestão do Ministro Gil foram de mudanças e de construção real de um Ministério da Cultura, pois, desde a criação em 1985, o órgão passou por uma série de crises e processos de descontinuidade. Segundo a autora,

antes de implementar as mudanças, o Ministério realizou uma série de consultas e fóruns com participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade e m geral, onde ficaram evidenciadas tanto as distorções acarretadas pela forma da aplicação da lei, quanto sua extrema importância para o setor artístico-cultural. Estavam abertos os primeiros canais de diálogo entre o MinC e a sociedade civil. Internamente foi planejada a criação de secretarias, buscando uma racionalização do trabalho que levasse a uma definição do papel do próprio Ministério dentro do sistema de governo. Foram criadas as secretarias de Políticas Culturais, de Articulação Institucional, da Identidade e da Diversidade Cultural, de Programas e Projetos Culturais e a de Fomento a Cultura. Estava formada uma nova estrutura administrativa para dar suporte à elaboração de novos projetos, ações e de políticas (CALABRE, 2007:87).

Estas foram algumas das ações elaboradas pelo então Ministério da Cultura – iniciadas por Gilberto Gil e que tiveram continuidade na gestão Juca Ferreira – ações orientadas para o aumento do orçamento do ministério, e voltadas para minimizar o processo de concentração regional.

⁷¹ No primeiro ano da gestão do Ministro Gil, foi elaborado um plano de ampla reformulação da estrutura do MinC. Logo de início foram previstas alterações radicais na lei de incentivo Tais alterações não ocorreram. O que houve foi a criação de alguns critérios e normas que permitissem uma melhor distribuição dos recursos, porém ainda muito longe do nível ideal.

Ações que repercutem no trabalho desenvolvido por grupos e artistas que ficavam de fora do acesso ao financiamento por meio das leis de incentivo - como é o caso do *teatro de grupo* e de pesquisa continuada – por meio de investimentos no mecanismo de editais públicos para a seleção de projetos a serem apoiados, seja pelo Fundo Nacional de Cultura, ou ainda, por meio das grandes empresas estatais, como o caso da Petrobrás e suas subsidiárias, Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal, por exemplo.

Esta ação, segundo Rubim (2010), se apresentou como um progresso em relação à situação anterior, mas não teve sucesso em relação à realidade do formato das leis de renúncia fiscal, que até a presente data totaliza 80% do dinheiro público destinado à cultura. No entanto, lembra o autor, o final do governo Lula deixa um saldo positivo em relação à ampliação dos recursos orçamentários do Ministério da Cultura, de 0,4% em 2003 para mais de 1% do orçamento federal em 2010.

O primeiro governo Dilma (2011-2014), em relação às políticas para a cultura, manteve as ações desenvolvidas durante o governo Lula, tendo como principal conquista o andamento do Procultura⁷², com aprovação na Câmara dos Deputados em 04.01.2014. Segundo o texto da proposta aprovada, o objetivo do programa era modernizar e aumentar os investimentos em cultura, fortalecendo, principalmente, as regiões Norte e Nordeste. A proposta revogava a lei atual e estabeleceria novas regras para o financiamento no setor, fixando novos valores para dedução⁷³, novas propostas

⁷² PROCULTURA: PROPOSTA DE SUBSTITUIÇÃO DA LEI ROUANET: Em 2010, o governo federal enviou ao Congresso Nacional uma proposta para corrigir as distorções da Lei Rouanet e para instituir um novo modelo de financiamento da cultura. O Projeto de Lei nº 6.722/2010 propôs, entre outras medidas, a criação do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura). Depois de muitas discussões na Câmara dos Deputados, a Comissão de Constituição e Justiça e Cidadania aprovou, em abril de 2014, um substitutivo do deputado Pedro Eugênio (PT-PE), que, agora, será apreciado pelo Senado Federal. O Procultura visa fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e descentralizar a distribuição dos recursos da lei federal de incentivo à cultura (Lei Rouanet). Nesse sentido, prevê a transferência de pelo menos 30% dos recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para estados e municípios. Esse montante corresponderia, atualmente, a cerca de R\$ 180 milhões. Essa proposta justifica-se plenamente pelo fato de que, segundo o MinC, a Região Sudeste concentrou 81% dos R\$ 1,27 bilhão captados pela Lei Rouanet em 2012, sendo o restante distribuído entre as regiões Sul (11,2%), Nordeste (4,4%), Centro-Oeste (2,1%) e Norte (0,7%).

⁷³ Conforme o texto aprovado, as doações de pessoas físicas a projetos culturais tem teto inicial em 6%; e de empresas com receita bruta anual de até R\$ 300 milhões, a 4% das doações. No entanto, esse limite poderá subir para 8%, caso o doador destine o excedente a projetos de produtor independente ou de pequeno porte. Serão enquadradas nessa categoria pessoa física, empresa individual ou pessoa jurídica cuja receita bruta anual seja igual ou inferior a R\$ 1,2 milhão. Para empresas com receita bruta anual superior a R\$ 300 milhões, o limite básico de deduções também é de 4%. Mas, caso destine o excedente a produtor independente ou de pequeno porte, sobe para 5%, se o doador destinar esse valor a mais ao Fundo Nacional de Cultura (FNC). Desse percentual repassado ao FNC, 80% serão destinados aos estados, ao Distrito Federal e aos municípios e 20% deverão beneficiar os produtores independentes e os

para a descentralização dos recursos, comissão especial de incentivo⁷⁴ e, alteração na natureza do FNC⁷⁵. Porém, a proposta que, na época, ainda dependia do Senado, caso não houvesse recurso para análise pelo Plenário da Câmara⁷⁶ - devido aos recentes acontecimentos políticos no país - encontra-se, atualmente, “engavetada”.

Os dados em números fornecidos pelo *site*⁷⁷ do Ministério da Cultura (MinC) são referentes aos valores incentivados pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) , ou seja, os dois mecanismos de apoio criados e ainda ativos, pela *Lei Rouanet*: O Fundo Nacional de Cultura (FNC), e os mecanismos de renúncia fiscal. Assim, por meio dos dados disponibilizados no *site* deste órgão, podemos afirmar que, desde que a renúncia fiscal entrou em operação em 1993, o Ministério da Cultura (MinC) aprovou cerca de 95 mil propostas apresentadas, sendo que destas, menos da metade (44,03%) dos projetos⁷⁸ foram apoiados por incentivadores públicos e privados. O valor dos projetos incentivados no período de 1993 a 2013 foi de R\$ 55,435 bilhões. Já o montante de incentivos culturais outorgados pelo governo federal (de forma direta) foi de aproximadamente R\$ 14,36 bilhões. Se compararmos os números do mecenato cultural nos últimos quatro governos, é possível verificar que a gestão Dilma Rousseff disparadamente apresenta os melhores resultados. No período 2011/2013 foram aprovados mais de 20,85 mil projetos culturais no valor de R\$ 7,32 bilhões. Em termos médios, o Pronac liberou R\$ 1,797 bilhão por ano. Já nos governos FHC e Lula, o desempenho do programa foi de, respectivamente, R\$ 270,6 milhões e R\$ 849,75 milhões (MINISTÉRIO DA CULTURA: 2015).

de pequeno porte. A dedução para essas empresas pode chegar a 6% se, em até quatro anos depois que a proposta virar lei, metade dos recursos sejam destinados ao FNC.

⁷⁴ O projeto estabelece competências para a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, criada pela Lei Rouanet, como propor critérios para uso do Pró-Cultura e dar parecer sobre aprovação ou não de projetos culturais. O órgão paritário é formado por representantes da sociedade civil, como artistas, especialistas e empresários, e por representantes do governo, como o ministro da Cultura. Os membros da sociedade civil terão mandatos de dois anos com uma recondução.

⁷⁵ O projeto transforma o FNC em fundo de natureza contábil e financeira. Com isso, torna-se possível repassar recursos não utilizados para o ano seguinte. Hoje, como o fundo tem natureza apenas contábil, o saldo anual restante tem de ser devolvido ao Tesouro Nacional. O fundo receberá, pelo menos, 40% dos recursos do orçamento do Ministério da Cultura. O texto aprovado também fortalece o Fundo Nacional de Cultura, fazendo o repasse de cada incentivo dado à lei para o fundo. Assim, o Pró-Cultura atuará em dois eixos: democratiza e redistribui recursos da Lei Rouanet; e proporciona maior financiamento para o Fundo Nacional de Cultura. A proposta ainda cria 13 fundos setoriais do FNC para diferentes áreas culturais como teatro, circo e dança. Eles receberão de 10% a 30% do total orçamentário do fundo.

⁷⁶ A proposta do Procultura feita pelo Ministério da Cultura e apresentada em março de 2016 ao senador Roberto Rocha (PSB-MA), relator do Projeto de Lei, caiu em total esquecimento desde a “posse” de Michel Temer.

⁷⁷ <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

⁷⁸ O que significa dizer que não basta ter um projeto aprovado pelo MinC neste formato, é preciso posteriormente buscar um patrocinador que tenha interesse comercial neste projeto.

Outra importante ação do governo Dilma foi à criação do Vale-Cultura⁷⁹, aprovado pelo Senado em 26.12.2012. O programa, de acordo com o Ministério da Cultura, poderia chegar às mãos de até 17 milhões de trabalhadores, que recebam até cinco salários mínimos. Trata-se de um cartão magnético pré-pago, válido em todo o território nacional no valor de R\$ 50,00 (cinquenta reais), que tem o objetivo de possibilitar o acesso do público ao teatro, cinema, circo, museus, espetáculos, shows ou mesmo a compra de livros, revistas, CDs e DVDs.

Apesar dessas ações, o governo Dilma recebeu inúmeras críticas, principalmente de produtores culturais e da classe artística, tanto na gestão de Ana de Hollanda (01.2011-09.2012), quando na de Marta Suplicy (09.2012-11.2014), à frente do Ministério da Cultura (MinC), principalmente pela demora nas mudanças na *Lei Rouanet*. Prova disso é que a presidenta Dilma colocou na coordenação da área da cultura, na sua campanha de reeleição, o sociólogo Juca Ferreira, na época secretário municipal de Cultura de São Paulo. Juca Ferreira sempre contou com a simpatia da classe artística, desde quando foi secretário executivo do Ministério da Cultura por cinco anos (2003-2008), e ministro da cultura (2008-2010), durante o governo Lula.

Ferreira sempre manteve duras críticas aos atuais mecanismos da *Lei Rouanet*, principalmente, no que concerne à concentração de recursos na região Sudeste, dentre outros aspectos, o que faz com que conte com a estima da maioria da classe artística. A campanha para um segundo mandato da presidenta Dilma, promoveu encontro entre o sociólogo e a classe artística em diversas capitais brasileiras, chamado informalmente de “Encontro da Cultura com Juca”. Quando de sua estada em Porto Alegre, em 24.09.2014, na Casa de Teatro, tivemos a oportunidade de estar presente. Neste encontro, que teve formato participativo, onde foram ouvidas as principais reivindicações da categoria, Ferreira reforçou a ideia de que a maior experiência que o Brasil já teve na construção de políticas públicas para a cultura teve início no governo Lula. Desta forma, o sociólogo, criticou as gestões do Ministério da Cultura (MinC) durante o primeiro mandato de Dilma Rouseff, reiterando que seu objetivo era garantir que o próximo governo da presidenta Dilma mantivesse continuidade aos avanços iniciados no governo Lula.

⁷⁹ O programa ainda é válido, mas depende da aprovação pelas Convenções Coletivas de Trabalho – CCT, de cada categoria de trabalhadores, e de incentivo fiscal concedido às empresa tributadas pelo regime de lucro real.

No entanto, o segundo mandato da Presidenta Dilma Rousseff, tendo Juca Ferreira como responsável pela pasta da Cultura foi interrompido por um chamado “golpe de Estado” impetrado pelo próprio Congresso Nacional e, o atual governo, relevou à área da cultura, assim como outros segmentos sociais, para segundo plano, em detrimento dos interesses do capital financeiro, conforme estamos presenciando desde então.

Prova disso foi a extinção do Ministério da Cultura (MinC) como uma das primeiras ações deste governo e, embora sua revogação tenha acontecido em seguida, a crise continua visível. A partir disso, aconteceu um processo de sucessão de ministros que se demitiram, em geral, sob alegação de corrupção e exigência de favorecimentos pessoais⁸⁰, além, da total falta de verbas de financiamento direto⁸¹ e das críticas e denúncias de corrupção que envolvem a *Lei Rouanet*⁸². Além de tudo isso, as reformas previstas pelo Procultura encontram-se engavetas e não há nenhum movimento por parte de Congresso Nacional em relação a esta proposta. Essas últimas considerações são importantes e dizem respeito ao futuro da área das artes e cultura neste país, no entanto, não é nosso objetivo nos aprofundarmos nesta questão, embora consciente de sua gravidade, uma vez que nossa pesquisa empírica se estendeu até o final do ano de 2016.

4.4 As lutas empreendidas pelos teatros por um sistema de fomento direto para as artes e a consolidação do movimento *teatro de grupo*

Conforme vimos, as controversas que envolvem as leis de incentivo não são um assunto recente. Os grupos de teatro e os artistas em geral perceberam logo nos primeiros anos de vigência deste dispositivo, inspirado nas políticas culturais de financiamento indireto desenvolvidas nos Estados Unidos e Inglaterra, ainda nos anos 1980, a implicação deste *modus operandi* para o futuro das artes cênicas no país.

⁸⁰ O ministro da cultura Marcelo Calero (PMDB) pede demissão, após seis meses no cargo, alegando o fato do então ministro Geddel Vieira Lima de tê-lo pressionado a emitir um parecer técnico, envolvendo o IFHAN/BA, para favorecer seus interesses pessoais. Em seu lugar assume Roberto Freire (PPS), que pede demissão, após também seis meses no cargo, e alegando a “instabilidade” no governo.

⁸¹ “Era um ministério que já estava deficiente. O Fundo Nacional de Cultura, que já teve R\$ 500 milhões na época áurea, hoje tem zero de recurso. É um ministério inviável, tratado de forma a inviabilizá-lo ainda mais” João Batista de Andrade ex-ministro interino da Cultura, em declaração à “Folha de São Paulo”-16.06.17 Link para matéria: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/06/16/A-crise-cr%C3%B4nica-no-Minist%C3%A9rio-da-Cultura-do-governo-Temer>

⁸² CPI da Lei Rouanet

É neste contexto, portanto, que dois importantes movimentos políticos organizados por artistas e coletivos de teatro surgem como manifestação organizada contrária à *privatização da cultura*, e pela luta por fomentos diretos às artes cênicas: o primeiro foi o *Arte Contra a Barbárie* (1998), organizado por grupos paulistanos, e o segundo, o *Redemoinho* (2004), surgido na sede de um dos mais bem sucedidos grupos de teatro no Brasil⁸³, em Belo Horizonte. Este último, depois de algumas tentativas descontínuas de organização, finalmente os artistas grupais conseguiram se articular em rede nacional, o que não é um trabalho fácil em uma nação de proporções continentais (LIMA, 2012: 36).

A diferença entre os dois movimentos se dava, principalmente, pelo fato de que o primeiro almejava uma lei municipal de fomento direto ao teatro, com fundo fixo; e o segundo, buscava dentro dessas mesmas condições, uma lei federal. Desta forma, conforme Romeo (2016), às voltas com o impasse situado pela redução dos editais públicos de financiamento às artes, o qual colocava os grupos frente a uma situação de penúria material ameaçando-lhes a própria existência e, portanto, munidos de um profundo descontentamento com as políticas culturais em voga, tem origem a reunião de artistas paulistanos que viria a configurar o primeiro dos movimentos, o *Arte contra a barbárie*.

Segundo a autora, foram publicados no período de 1999 a 2002 três manifestos, nos quais, os artistas caracterizavam a barbárie como o resultado da mercantilização da esfera cultural, e buscavam problematizar o papel do Estado com relação à cultura que, situada enquanto direito fundamental⁸⁴ deveria figurar, portanto, como dever do Estado, adotando-se, assim, a concepção social democrata em contraposição à chamada política neoliberal.

Quebrar a ditadura do pensamento neoliberal sobre o papel do Estado em relação à cultura e, conseqüentemente propor alternativas às leis de incentivo por meio de fomento direto (financiamento público à cultura com fundo fixo) significava para estes artistas a capacidade de uma prática artística que não se submetesse às regras do mercado (COSTA e CARVALHO, 2008:37). Conforme o próprio nome do movimento sugere, a barbárie é entendida pela violência da lógica do mercado sobre os artistas e grupos que se recusavam a mercantilizar suas criações.

⁸³ Grupo Galpão, de Belo Horizonte.

⁸⁴ Constituição Federal, art. 215: O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

É desta forma, portanto, que as intervenções desenvolvidas por este movimento e os outros que o seguem, vem ao encontro do pensamento de Touraine (2007), na medida em que para o autor, a ação do *sujeito* é definida como luta que se estabelece contra os imperativos do sistema social que ameaçam a liberdade individual e criadora (TOURAINÉ, 2007). Para o autor, na luta pela liberdade cultural e por melhores condições sociais, o *sujeito* é definido como ator que resiste a toda forma de poder que lhe é imposta e impede a afirmação de si.

Conforme vimos anteriormente, o indivíduo pode ou não se comportar como *sujeito*. Já, o ator⁸⁵, diferentemente, não é aquele que age em conformidade com o lugar que ocupa na organização social, e sim que reage à situação de crise do social, de forma que passa a ser ator de sua própria existência. Com isso Touraine (1998, 2007) quer dizer que o *sujeito* não é um indivíduo concreto, é “vazio”⁸⁶.

Ramos (2013) esclarece que, tanto a noção de “vazio”, quanto a noção de “não social” são aplicadas apenas ao *sujeito*, pois, o meio é sempre social, enfraquecido ou não. Com isto a autora lembra que, para além do peso desses conceitos, valores e princípios sociais se mantêm em relação estreita com a ação dos atores, sendo o sentido de fragilidade da esfera social e do sistema democrático, uma interpretação central para a compreensão da teoria de Touraine. Nas palavras do autor,

Aquilo que eu denominei de “fim do social” nada mais é do que o ponto de chegada de um processo que foi largamente associado ao crescimento do capitalismo, mas igualmente à aceleração das inovações e das mudanças sociais. A tal ponto que as instituições não são mais capazes de proteger os indivíduos, e que estes desabam sob peso da liberdade que lhes é reconhecida e que não é mais protegida pelas instituições sociais (2007:178).

O tema do *sujeito*, segundo o próprio autor, está longe do vivido, da experiência mais imediata. Trata-se de um conceito sociológico que concerne à vida do homem em sociedade, com grande grau de abstração e, portanto, apresenta dificuldades de se relacionar a um determinado objeto empírico. No entanto, a noção de *sujeito*, tal como proposto pelo autor, enquanto ator de sua de sua própria existência pode, em nosso entendimento, ser evocado para ilustrar os movimentos coletivos dos artistas e grupos

⁸⁵ Para Touraine (1998), sujeito é o desejo de ser ator.

⁸⁶ O sujeito é vazio. Assim o autor o chama para expressar a fraqueza de conteúdos sociais, comparado ao ator social.

que colocados em um contexto de fragilidade da esfera social e de garantias institucionais, se manifestam por meio de ações coletivas que podem interferir no ambiente político e social no qual estão inseridos. Portanto, a noção de *sujeito*, neste estudo, tomada de Touraine (2007), significa em nossa compreensão a capacidade de resistência, e representa àquele que não se submete à lógica da produção e do lucro, sendo esta a tônica que deu corpo aos dois importantes movimentos de artistas e grupos de teatro trazidos para a discussão neste estudo: o *Arte contra a barbárie* e o *Redemoinho*. Pois, segundo o autor, o sujeito pode ser compreendido como a convicção que anima um movimento social e a referência às instituições sociais que protegem as liberdades. Haja vista que o *sujeito*, na perspectiva do autor, pode criar para si garantias institucionais sólidas que protegem os indivíduos e coletividades contra as forças nascidas da decomposição do espaço social, e que procuram impor por toda a parte a arbitrariedade e a violência. Ou ainda,

na falta de vocabulário melhor, pode-se falar de substituição de um tipo de instituições por outro: as que impunham regras e normas são substituídas por aquelas que visam proteger e reforçar os indivíduos e coletividades que procuram constituir-se como sujeitos (TOURAINÉ, 2007:121).

O primeiro movimento, o *Arte contra a Barbárie* foi bem sucedido em suas principais reivindicações e obteve - após quatro anos de lutas por uma política pública de fomento direto e com fundo fixo ao teatro - seus objetivos alcançados. No ano de 2002, finalmente, entra em vigor a LEI Nº 13.279⁸⁷, de 08 de janeiro, que instituiu o *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, na administração da então prefeita Marta Suplicy (2001-2004).

Conforme descrito nos procedimentos metodológicos, tivemos acesso a entrevistas de onze grupos paulistanos⁸⁸, por meio da publicação “*Falas sobre o coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo*” (2016), produzida pelo Núcleo de Pesquisa

⁸⁷ Art. 1º - 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. Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramáticas ou cênicas mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico. Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

⁸⁸ As informações que concernem às entrevistas acessadas neste estudo estarão descritas no anexo I.

sobre o Processo de Criação Artística - ÁQUIS (CEART-UDESC). Através dessas entrevistas foi possível compreender a dimensão e importância deste fomento público para os coletivos de teatro, da cidade de São Paulo⁸⁹, que se identificam com a prática colaborativa e a pesquisa continuada. Este material foi produzido no espaço de tempo compreendido entre os anos de 2002 e de 2015. As entrevistas realizadas com os onze grupos paulistanos foram todas efetuadas no ano de 2007, portanto, após o período de cinco anos de vigência da *Lei de Fomento Municipal ao Teatro da cidade de São Paulo*.

Assim, para dar conteúdo empírico à noção de *sujeito* como aquele que reage à situação de crise do social, e que busca ser ator de sua própria existência, lançamos mão de alguns trechos dessas entrevistas, conforme abaixo:

Esse é o quarto edital que vamos tentar, estamos há três sem ganhar, o que é uma contradição porque o Fomento é uma lei de continuidade. Mas, ele é uma utopia concretizada, uma contradição no meio do neoliberalismo. O Fomento acabou como um problema para ele mesmo, porque fomentou muitos grupos como nós, que somos filhos dele e não teríamos condições de formar a estrutura que temos hoje, se não fosse ele. O Fomento possibilitou a formação de grupos e não de espetáculos. Essa visão de criar um grupo para a cidade é que a mudança de paradigma que essa lei cria. Porque a Lei de Incentivo se destina a produtos. E como a gente faz pesquisa e não produtos, não existiria nada para a gente, verba para quem faz pesquisa. Nenhum teatro hoje em São Paulo, fora os vinculados à televisão, que se chama de teatro mais comercial, vive de bilheteria. (ÁQUIS – entrevista acessada – Clayton - p. 334)

Ou ainda,

Nós nos mantemos graças à Lei de Fomento da cidade de São Paulo, desde 2003. Só podemos ter essa estrutura que vocês estão vendo graças a essa lei. O espaço que é alugado, a nossa remuneração - que não é exorbitante, todo mundo continua tendo seus trabalhinhos em paralelo, porque senão não dá para pagar conta no fim do mês - a manutenção da sede, um trabalho contínuo, cinco vezes por semana, quatro horas por dia, a criação dos espetáculos, a parte de produção. Uma vez ou outra contamos com algum outro apoio. (ÁQUIS - entrevista acessada – Pedro - p. 293)

⁸⁹ As principais críticas sobre os desdobramentos da Lei de Fomento dizem respeito, principalmente, à dependência dos grupos em relação ao Estado. De forma que tal dependência se configurar em empecilho a completa autonomização do campo artístico, que fica subordinado ao Estado, a partir do estabelecimento de normas e critérios que devem orientar as produções. A outra crítica é pela falta de continuidade, na medida em que o são os projetos apoiados, e não as companhias, o que não garante a subvenção permanente. De forma que findo o subsídio de um projeto os grupos terão de arcar com sua manutenção a partir de outras vias, ficando mais suscetíveis ao próprio mercado (ROMEO, 2016:160).

Na primeira fala, o artista descreve a importância da política pública para a manutenção do grupo enquanto célula de criação e, ao mesmo tempo, suas contradições. O que aconteceu a partir da implementação desta Lei foi o fato de ter possibilitado o crescimento considerável de grupos com a mesma proposta de criação colaborativa, na cidade de São Paulo. Fato semelhante ao que ocorre na França, atualmente, conforme vimos anteriormente, em relação ao estatuto dos intermitentes. No entanto, apesar das contradições o artista entende que sem esta possibilidade o grupo não teria condições de existência. Na segunda fala, a artista destaca outro aspecto importante para a manutenção do trabalho em *processos colaborativos* para todos os grupos: uma sede própria.

Conforme vimos no segundo capítulo deste estudo, o alargamento do tempo de produção de um espetáculo, em função da metodologia de criação em coletivo e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, exige por diversas razões⁹⁰ que o grupo disponha de uma sede própria. Sendo esta uma das razões que mobilizaram os coletivos da Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro, conforme veremos ainda neste capítulo. Necessidade esta que pode ser comprovada nas palavras do artista abaixo:

A sede permite que se tenha uma independência quanto a período de ensaios e também de apresentação. Por outro lado, a nossa dependência do Fomento é grande, principalmente agora que temos sede, porque não conseguiríamos sozinhos segurar uma sede. Então, o que se tem falado no movimento de Teatro de Grupo é que se precisa batalhar de outras formas de produção, outros editais, de manutenção desses grupos fixos, inclusive com algo especial para espaço. Porque o espaço é de um bem público para a cidade, ele é do grupo mas também se abre para outros grupos, cria uma circulação. Logo, é necessária a possibilidade de algum fundo de apoio aos espaços. Nós já conseguimos dois Fomentos, e trabalhamos com eles por quase quatro anos. Esse dinheiro público do Fomento é algo que se multiplica nas companhias, porque cada uma delas vira uma usina de produção: faz pesquisa de linguagem, cria espetáculos, faz dramaturgia, normalmente trabalha com formação, com oficinas, com publicação. Quer dizer, é muito multiplicador. (ÁQUIS – entrevista acessada – Cibele - p. 280)

⁹⁰ Razões trazidas para a discussão no capítulo que introduz a metodologia em processo colaborativo, segundo capítulo, item 2.3: “Espírito colaborativo: metodologia de organização do trabalho e dos processos de criação”.

Na fala acima, a artista revela a dificuldade de manutenção de uma sede somente com o auxílio desta política pública, no entanto, reconhece a potencialidade multiplicadora de cada verba oriunda deste meio de financiamento. Esse efeito multiplicador, ao qual se refere a entrevistada, denota que a capacidade criativa desses artistas e coletivos extrapola os processos de criação e se manifesta igualmente na forma pela qual administram às verbas acessadas.

Por exemplo, nesse último fomento, criamos a sede e fizemos um projeto de didática da encenação (passaram quase cem pessoas por aqui, em oficinas, acompanhando o processo de encenação e com o processo de formação), mais a publicação do livro, mais quatro meses do espetáculo em cartaz, a produção do espetáculo, a manutenção do espaço. Tudo isso com trezentos e trinta mil reais. (ÁQUIS - entrevista acessada – Idem - p.280)

Ou ainda,

O Fomento também gera a formação do público, porque como é para a cidade, ele acaba se tornando necessário para a cidade, quando um espetáculo mobiliza. As nossas peças mobilizam os moradores que nos acompanham. Gente que nunca pisou num teatro já assistiu as três peças. Então nós criamos uma relação direta com o público, com os espectadores e num lugar como o Brasil, onde o espaço público está sumindo, por conta da política neoliberal. Tudo é privatizado, nós criamos espaços públicos de pensamento sobre a polis, a cidade. Cada grupo pensa a cidade porque isso está na lei. (ÁQUIS, entrevista acessada – Clayton - p.335)

As falas dos entrevistados acima nos fazem crer, conforme afirma Touraine (2007), que um paradigma não é só um instrumento nas mãos da ordem dominante, mas igualmente a construção de defesas, de críticas e de movimentos de libertação. De forma que o conceito de *sujeito* - em razão de seu poder de criação, ao mesmo tempo em que indica e identifica as transformações da vida social, cria as condições necessárias para sair da crise da modernidade, por meio da construção de ações mais democráticas. Com isso queremos dizer que há nuances entre a noção de *sujeito* e a de cultura democrática.

Dito isso, lembramos que na introdução deste estudo indicamos que para compreender a noção de *sujeito* em Touraine (2007), se faz necessário passar obrigatoriamente pela análise que o autor faz da modernidade, mais especificamente do que ele chama de crise da modernidade, ou crise do social. Na concepção de Touraine

(1998, 2007), a modernidade encontra-se em condições radicalizadas, e seu desenvolvimento produziu efeitos negativos e contrários à proposta inicial de sociedade moderna e, desde o fim da sociedade industrial, ela rompe com a integração que havia entre o ator social e o sistema social. A esse processo de radicalização da modernidade Touraine (1998) chama de desmodernização, e se refere mais especificamente à exaltação da economia internacional como poder de organização das relações de produção e de conquista do progresso, assim como o princípio de crise dos sistemas democráticos. A isso o autor acrescenta que ao mesmo tempo em que a sociedade contemporânea apresenta-se mais fragmentada, continuamos distantes do “projeto modernidade” e de seus principais objetivos, quais sejam: a liberdade e o bem estar social (TOURAINÉ, 1998).

E é desta forma que, no entendimento de Touraine (1998, 2007), a modernidade ultrapassa a noção de sociedade. Com isso o autor quer dizer que sob os destroços da sociedade avançam, por um lado, forças não controladas do mercado, da guerra e da violência, e, por outro, a modernidade, cujos elementos centrais são o racionalismo e a preocupação com os direitos universais. Prova disso é o fato

de a sociologia crítica ter descoberto com razão, no funcionamento das sociedades, mais dominação do que racionalidade, mais deveres do que direitos, ficou para nós cada vez mais difícil crer que é integrando-se na sociedade, nas suas normas e nas suas leis que o ser humano se torna indivíduo livre e responsável. Experimentamos, ao contrário, com força cada vez maior, o que opõe o indivíduo à sociedade, e igualmente a sociedade à modernidade, porque o indivíduo moderno é cada vez mais definido em relação a si mesmo e porque a modernidade é o apelo constante, para além das normas e dos deveres sociais, a um universalismo dos direitos que pode, sem dúvida, descambar para um hedonismo manipulado tanto pelo comércio como pelos meios de comunicação, mas também pode muito bem ser o lugar do apelo ao sujeito em seu universalismo libertador (TOURAINÉ, 2007: 92-93).

Assim, o autor vê nas ruínas deste modelo de sociedade que se decompõe sob nossos olhos cada vez mais rapidamente, se imporem os princípios da modernidade cada vez mais diretamente. Ou seja, a modernidade que foi por muito tempo sustentada pela ideia de sociedade; hoje, não pode mais desenvolver-se senão desembaraçando-se dela, e até mesmo combatendo-a, e apoderando-se do *sujeito* – que se opõe cada vez mais diretamente à ideia de sociedade . De forma que,

a ideia de modernidade não apela a nenhum princípio transcendente. Ela afirma, ao contrário, que a liberdade criadora de cada um, de cada indivíduo ou categoria de indivíduos, é o bem supremo e que ela não supõe nenhum outro fundamento, senão ela mesma. É o que explica por que a modernidade não se identifica nunca com determinada sociedade ou determinado poder, e tampouco com determinada corrente de ideias e determinado tipo de ensino. Assim, a modernidade viu-se reforçada pela passagem da comunidade à sociedade, ela o é – e mais ainda – pela superação da sociedade. Ela se desvincilha de toda expressão social, como uma religião que se separasse de toda Igreja e de toda prática ritual (TOURAINÉ, 2007:93).

Dito isso, o autor entende que a modernidade não apenas não se encontra enfraquecida, mas se torna a única força de resistência a todas as formas de violência e é a ela que cabe reconstruir instituições que não estarão mais a serviço da sociedade, rebatizada como “interesse geral” ou “bem comum”, mas a serviço da liberdade criadora de cada um. Nesse sentido, afirma que “não existe modernidade sem racionalização; mas também não sem formação de um sujeito-no-mundo que se sente responsável perante si mesmo e perante a sociedade” (TOURAINÉ, 2007: 215). Ou seja, para entender a modernidade não se pode separar racionalidade de sujeito. A visão racionalista que entende e define modernidade como racionalidade instrumental, ótica impressa pela ciência e a técnica “não dá uma ideia completa da modernidade; esconde a metade: a emergência do sujeito humano como liberdade e como criação” (TOURAINÉ: 2002:218).

A afirmação acima nos remete às lutas e conquistas dos artistas paulistanos, e a maneira pela qual a vitória desses artistas e coletivos repercutiram por todo o país. O eco produzido pela aprovação da *Lei de Fomento do Teatro para a Cidade de São Paulo* inspirou a mobilização de outros grupos e artistas espalhados pelo país, dentre eles os coletivos gaúchos que, assim como os paulistanos, sentiam a continuidade de seus trabalhos ameaçados pela crescente retirada das responsabilidades do Estado para com o incentivo à arte e à cultura.

Assim, com as mesmas características e reivindicações, em 2004, inicia a articulação de coletivos em nível nacional através do *Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaço e Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral*, que foi amplamente aderido pelos cinco coletivos que fazem parte do CCHPSP, objeto empírico desta pesquisa.

Conforme lembra Lima (2009), o *Redemoinho* logo se assume enquanto movimento político e os cerca dos 70 grupos de 11 Estados a ele ligados, dedicam suas lutas à reivindicação de uma lei federal de fomento público às artes cênicas. Essas reivindicações tiveram ampla repercussão nacional e, embora, como resultado final não tenha atingido o objetivo de mudanças estruturais no formato das políticas culturais, sensibilizaram a sociedade e os governantes para a necessidade de um Estado com maior responsabilidade pelo fomento direto à arte e à cultura, por meio da denúncia de que a política vigente, se mantida, representaria o fim de um teatro de pesquisa alinhado como o pensamento crítico de uma sociedade.

Aliados dos mecanismos de patrocínio empresarial via incentivo fiscal, unidos por uma nova disposição de lutas por políticas públicas, conscientes de que este tipo de produção teatral só poderá acontecer à revelia do mercado, esses coletivos terão de criar alternativas de existência em relação a ele. Embora, enquanto movimento nacional privilegiasse a conquista de políticas públicas federais com financiamento direto, os grupos gaúchos também estavam articulados regionalmente. Desta forma, suas reivindicações se mantinham também nas esferas estaduais e municipais, principalmente, pela manutenção (e aumento das verbas) das políticas públicas vigentes, bem como na continuidade, enquanto organização coletiva, pela conquista de novas leis de fomento direto dentro dessas instâncias governamentais.

Conforme vimos, o movimento *teatro de grupo*, ou teatro contemporâneo, mantém como premissa a criação em coletivo e a pesquisa continuada. Diferente do teatro comercial, a metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo* requer alargamento do tempo de produção, local próprio tanto para apresentação ao público, quanto para todos os experimentos artísticos que esta prática demanda, bem como a necessidade de aporte financeiro via financiamento público, uma vez que a bilheteria não é mais garantia de sobrevivência desses coletivos.

Assim, os avanços em relação às conquistas por políticas culturais de fomento direto ao teatro, permitem a manutenção da maioria dos grupos identificados com o trabalho de criação coletiva e de pesquisa continuada; mas, no entanto, por outro lado, acaba por estreitar a dependência financeira estatal dos coletivos afinados com este tipo de produção artística. De forma que, mesmo que os recursos sejam poucos e as disputas por essas verbas concorridas, se tornaram a forma mais comum que os coletivos de teatro dispõem, atualmente, para manter os projetos de pesquisa continuada, preservando a liberdade de criação e expressão. No entanto, embora esses recursos

sejam uma forma de financiamento direto, e não necessitem a busca de patrocínio junto às empresas no mercado, requerem certos condicionantes ditados pelos editais públicos, aos quais os grupos devem se ajustar. Situação esta que pode apresentar variações mediante a cada troca de governo ou de administração municipal.

Este quadro, conforme lembra Carreira (2010) é bem diferente do verificado na França, por exemplo; enquanto lá o financiamento da cultura é política de Estado, no Brasil, mesmo com os avanços dos últimos anos, ainda estamos sujeitos aos joguetes partidários, típicos de política de governo⁹¹, sendo esta condição uma das características da fragilidade deste tipo de fomento.

Os grupos gaúchos não contam com nenhuma política pública de fundo fixo com valor nem sequer próximo à *Lei de Fomento do Teatro para a Cidade de São Paulo*, no entanto, podem contar com alguns instrumentos de aporte público que ainda se mantêm, e continuam sendo a principal forma de viabilização das produções desses coletivos. Desta forma, elencaremos abaixo as principais políticas e prêmios públicos de fomento direto à cultura, bem como ações regulares da iniciativa privada que possibilitam a manutenção dos grupos que mantêm trabalho de pesquisa continuada, e em moldes colaborativos, na cidade de Porto Alegre:

- 1) FUMPROARTE: criado pela Lei municipal 7.328 de 1993. O Fundo entra em vigor no ano seguinte e opera como financiamento direto dos cofres públicos ao projeto artístico proposto. Contempla Artes Visuais, Audiovisual, Música, Patrimônio Imaterial, Humanidades e Artes Cênicas.
- 2) Festival Porto Alegre em Cena⁹²: instituído pela Lei Municipal 7.590 de 1993 – é considerado atualmente um dos maiores da América Latina. Este festival traz anualmente, no mês de setembro, atrações nacionais e internacionais à capital gaúcha, e é um dos exemplos da atuação do Estado no campo teatral. Desde 2005, o festival conta com o *Prêmio Braskem em Cena*⁹³, que contempla exclusivamente espetáculos locais.

⁹¹O autor se refere ao fato de que a cada troca de governo (federal, estadual ou municipal), mesmo os financiamentos à arte que são estabelecidos por meio de leis podem sofrer alterações, quer seja tanto no valor destinado, quanto às categorias artísticas a serem contempladas, dentre outros aspectos.

⁹² Idealizado por Luciano Alabarse, com patrocínio da Prefeitura Municipal e apoiadores, teve sua curadoria entre 1994 e 2001 e de 2005 em diante. Em 2017 completou sua 24 edição.

⁹³Com patrocínio da empresa Braskem, dez espetáculos locais concorrem a premiação de Melhor Espetáculo (júri e júri popular), Melhor Diretor ou Coreógrafo, Melhor Atriz ou bailarina, melhor Ator ou Bailarino, e destaque. Cada um dos dez espetáculos é apresentado duas vezes na grade de programação do Festival.

- 3) Projeto Novas Caras: criado pela Secretaria Municipal de Cultura, em 1995. Este projeto possibilita temporadas nos teatros municipais a grupos amadores, funcionando como uma espécie de vitrine para novos atores e encenadores.
- 4) Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre⁹⁴: Lei 10.742 de setembro de 2009. Funciona como um prêmio para trabalho de grupos com pesquisa continuada, através de edital.
- 5) Projeto Usina das Artes⁹⁵: acontece na usina do Gasômetro desde 2005, e tem como principal objetivo possibilitar o desenvolvimento de linguagens dos grupos, priorizando o trabalho continuado do artista. Foi sancionada como atividade regular da política cultural do município de Porto Alegre, através da Lei 10.683 de maio de 2009.
- 6) Prêmio de Incentivo à Pesquisa Teatral no Teatro de Arena⁹⁶: criado em 1995 contempla dois grupos para ocuparem o teatro nos dois semestres do ano. Tem como objetivo fomentar o desenvolvimento de pesquisa de espetáculos teatrais profissionais, fora de propostas do circuito comercial.
- 7) Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul⁹⁷ (LIC/RS), criada em 19 de agosto de 1996. Em vigor desde agosto de 1996, a LIC propõe a dedução fiscal de 75% do valor do projeto apoiado, do ICMS devido. FAC – Fundo de Apoio à Cultura - 11.706, de 18 de dezembro de 2001.

⁹⁴ Esta lei foi resultado do movimento Redemoinho. A verba não é fixa. Em 2015 foram contemplados os grupos Tribo de Atuadores *Oi Nós Aqui Traveiz* e *Oigalê*, que dividiram em partes iguais o prêmio total de R\$ 250.000.

⁹⁵ Funciona através de edital, dez grupos de teatro e dança ocupam anualmente oito salas na Usina. Ao redor de cada grupo, no entanto, orbitam outros grupos convidados que também utilizam o espaço. Além da utilização das salas para ensaios e apresentações, os grupos contemplados também recebem ajuda de custo no valor de R\$ 1.500 mensais. No último edital concorreram 23 grupos. Atualmente, os grupos que fazem parte do Projeto Usina das Artes (edital 2015) são: Teatro Sarcástico, Grupo Jogo de Experimentação Cênica, Eduardo Severino Cia de Dança, Ânima Cia de Dança, NECITRA, Depósito de Teatro, Cambada de Teatro em Ação Direta, Levanta Favela, Espaço em Branco, Grupo trilho, Grupo Sílvia Canarim.

⁹⁶ Os grupos, além de poderem ensaiar no teatro, recebem o valor de R\$30.000 para a realização do projeto. O projeto passou a enfrentar dificuldades, como atraso no pagamento, a partir do novo governo estadual, o que está gerando insegurança aos grupos que têm interesse na participação do projeto.

⁹⁷ A LIC tem uma história bastante conturbada, repleta de mudanças, adaptações e de dificuldades de funcionamento (RIBEIRO, 2013).

- 8) Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (FITRUPA)⁹⁸ – criado em 2008, é uma ação que conta com o apoio do Governo Estadual, com edições anuais e traz à Porto Alegre espetáculos de rua nacionais e internacionais, além da participação dos grupos locais.
- 9) Prêmio Funarte Miriam Muniz⁹⁹: é uma concessão anual de prêmio nacional que tem por objetivo conceder apoio em âmbito nacional a projetos que visem o desenvolvimento de atividades artísticas de teatro, nas modalidades de circulação e montagem de espetáculos.
- 10) SESC Palco Giratório/RS¹⁰⁰: com doze anos de atividade, o festival opera em duas modalidades, uma de circulação nacional e outra regional. A primeira seleciona espetáculos de todo o Brasil para circular durante o ano em outros estados. A segunda circula com espetáculos locais, dentro de cada respectivo estado.
- 11) Goethe- Institut Porto Alegre¹⁰¹: responsável pelo prêmio *Ivo Bender*, criado em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, em 2011, objetiva incentivar novos autores teatrais.

Além desses instrumentos públicos e algumas iniciativas privadas, há editais em nível nacional, principalmente, da empresa Petrobrás¹⁰² e suas subsidiárias, que possibilita acesso eventual desses grupos a verbas públicas mais consideráveis, conforme podemos verificar por meio dos depoimentos dos entrevistados.

Já nossa companhia é de uma época que começam os financiamentos, principalmente o FUNPROARTE, que se não me engano é de 94, da segunda gestão do PT, no governo do Tarso, na verdade já existia a ideia no governo do Olívio na prefeitura, mas foi no governo do Tarso, o Porto Alegre em Cena também vem dessa época. Quase todos

⁹⁸ O FITRUPA é patrocinado por meio da LIC/RS, e tem como principais apoiadores, Caixa Econômica Federal, Correios e Petrobrás. Conta com apoio do Ministério da Cultura e da Secretaria Municipal de Cultura.

⁹⁹ Os grupos de Porto Alegre contemplados em 2015 foram: *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz* – R\$ 100 mil, e *In-co-mo-de-Te*, R\$ 50 mil, ambos na categoria Montagem de Espetáculos, ou Manutenção de Atividades Teatrais de Coletivos, Grupos e Companhias.

¹⁰⁰ O Festival Palco Giratório SESC é uma realização do sistema Fecomércio- RS/Sesc e integra a agenda do Arte Sesc-Cultura por toda parte. A edição de 2015 teve 24 dias de programação, onde foram apresentadas mais de 100 sessões artísticas e formativas. Contou com 46 espetáculos encenados por 42 companhias de 13 diferentes estados.

¹⁰¹ Além de um prêmio em dinheiro, o vencedor recebe uma bolsa para um curso de alemão, na Alemanha.

¹⁰² Eventualmente surgem alguns editais da Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil, Sulgás, Empresa de Correios, etc.

os nossos espetáculos tiveram financiamento, quase todos, ou do FUNPROARTE, ou da Petrobrás, ou Miriam Muniz. A Petrobrás teve um projeto que era específico para grupos teatrais, o último saiu faz três anos atrás, e depois disso com esses escândalos, não saiu mais. Nós ganhamos em 2010 para executar em 2011 e 2012, pedimos prorrogação de prazo e executamos até dezembro de 2012. É um projeto específico de grupo, só para grupo, tinha que ser mais de três pessoas, tinha que ter mais de cinco anos, e tinha que ter no primeiro ano um projeto de pesquisa, no segundo ano montagem. Nesse último edital eles lançaram três anos, que é pesquisa, circulação do que já tem, pesquisa e circulação do que montou. (Ator/diretor – 48 anos – entrevista realizada)

Ou ainda,

Nós tivemos há pouco tempo o Fomento, que tá aí no convite para o seminário que eu te dei, que é a Lei de Fomento de Porto Alegre, que é uma miséria, deu R\$ 125 mil, fomos nós e o Oi Nós, antes era só 100 mil e um grupo, nós conseguimos através da Fernanda Melchionna uma emenda parlamentar de R\$ 150 mil a mais que possibilitou que fossem dois grupos. (Idem)

Os coletivos teatrais de Porto Alegre que desenvolvem um trabalho fora dos moldes do teatro de puro entretenimento, passam a necessitar cada vez mais do aporte financeiro público, direto. Ao contrário do teatro considerado mais comercial, esses grupos não podem mais apostar no patrocínio das empresas privadas, por meio da *Lei Rouanet*, nem no retorno financeiro oriundo de bilheterias. Os recursos acima elencados, embora insuficientes tornaram-se os responsáveis pelo fomento e manutenção da produção teatral dos coletivos que se identificam com a prática de criação colaborativa, na cidade de Porto Alegre.

Assim, movidos pela necessidade de estrutura que possibilite o desenvolvimento de produções artísticas autônomas, a partir do ano de 2000, cinco coletivos de teatro se reúnem com o objetivo de buscar por seus próprios meios, as condições mínimas necessárias para a continuidade de seus projetos. As ações concretas desenvolvidas por esses grupos de teatro - que decidem construir por si e para si, por meio do trabalho colaborativo e ação coletiva o mundo em que acreditam – os aproxima da noção de *homo faber*, o representante de *l'âge du faire*, desenvolvida por Lallement (2015), conforme veremos a seguir.

5 PARA COMPREENDER *L'ÂGE DU FAIRE*: FAZER PARA SI, MAS TAMBÉM COM OS OUTROS

Nesta pesquisa, entendemos a emergência do *sujeito* do novo paradigma, representado tanto pelas lutas empreendidas pelo movimento *teatro de grupo*, quanto pelas realizações desenvolvidas pelos cinco coletivos por meio da Ocupação do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Realizações estas que resultaram no projeto cultural Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro, nosso objeto empírico. Com isso queremos dizer que as ações desenvolvidas pelos cinco coletivos e que decorreram na ocupação deste espaço público ocioso, não estão descoladas do movimento *teatro de grupo*. No entanto, conforme já adiantamos, a organização instituída pelos grupos da Ocupação CCHPSP, tanto no que concerne à administração coletiva, quanto pela noção de trabalho em moldes colaborativos, ou ainda, pelo projeto futuro almejado para o espaço ocupado, nos aproximam mais dos achados teóricos de Lallement (2015), segundo os quais, estaríamos presenciando o que a perspectiva sociológica chama de *utopias concretas*, e que estas estariam se realizando por meio de uma nova gramática de convivência que une trabalho e vida em comum (LALLEMENT, 2015:414). Segundo o autor - por meio da observação e análise do movimento *faire* - ilustrado pela filosofia das comunidades *hackerspaces*, estamos vivenciando uma realidade em que as pessoas estariam buscando e concretizando formas mais solidárias de trabalhar e de viver juntas. Realidade esta que, segundo o autor, podemos observar um pouco por todos os lados, embora, seus contornos ainda estejam por ser definidos.

Assim, antes de entrarmos na descrição das ações encabeçadas pelos coletivos que desencadearam na Ocupação CCHPSP, trazemos brevemente o panorama empírico que justificou a retomada de Lallement (2015), conforme anunciamos anteriormente, da categoria sociológica *utopia concreta*.

Michel Lallement é autor reconhecido por seus inúmeros estudos sobre o trabalho e suas transformações. Em sua obra mais recente "*L'âge du faire : hacking, travail, anarchie*" (2015), nos apresenta os resultados de uma pesquisa etnográfica realizada em São Francisco (EUA), junto às comunidades *hakers*¹⁰³, que são membros dos *hackerspaces* e outros *fab lab* (laboratórios de fabricação), que inventam cotidianamente outra forma de trabalhar e também de se relacionar no trabalho.

¹⁰³ A má reputação dos *hackers*, segundo Lallement (2015) se deve a uma confusão semântica: os piratas da informática são os *crakers*.

Os *hackers* se reúnem para realizar suas atividades nesses locais que são equipados com computadores, impressoras 3D, peças eletrônicas, material de bricolagem, e de cozinha. Esses espaços¹⁰⁴ de trabalho existem principalmente nas grandes metrópoles ou em cidades bem desenvolvidas. Os integrantes pagam um aluguel por estes locais que são, na sua maioria, associações sem fins lucrativos. O interessante, destaca o autor, é que os projetos desenvolvidos pelos participantes deste movimento não giram necessariamente em torno do universo eletrônico, pois os *hackers* se dedicam também a outras atividades, tais como, aprender uma outra língua¹⁰⁵, trabalhos em madeira, costura, ou preparação de um prato vegano, por exemplo.

Embora sua pesquisa tenha se realizado em mais de um *hackerspace*, Lallement (2015) concentrou seu trabalho no mais conhecido dentre estes espaços, o Noisebridge¹⁰⁶, em São Francisco, durante o ano de 2012, em um mergulho de campo, no qual privilegiou as observações participantes, além da realização de diversas entrevistas¹⁰⁷.

Desta maneira, este universo foi suficientemente explorado de forma a dar à pesquisa forte teor empírico sem que, no entanto, o autor negligenciasse a reflexão teórica. A reflexão teórica desenvolvida pelo autor aponta para aspectos que vêm ao encontro dos interesses de nosso estudo, na medida em que permite observar o trabalho não somente como uma atividade produtiva, mas como uma relação social mais ampla. Sendo esta relação que nos possibilitou vislumbrar no movimento *hacker*, e nas comunidades *hackerspaces*, semelhanças com a metodologia de criação e sua organização do trabalho em moldes colaborativos, desenvolvida pelos grupos que compõem a Ocupação CCHPSP, vista como uma configuração do trabalho em coletivo que borra as fronteiras entre a atividade produtiva e projetos de vida em comum.

Lallement (2015), como sociólogo do trabalho, privilegia este olhar sobre a organização observada, de maneira a tomar o movimento *faire* como possibilidade da realização de um trabalho cujo fim seja ele mesmo, se afastando, desta forma, da concepção taylorista-fordista do trabalho, na qual predomina a divisão do trabalho, hierarquias rígidas e a parcelização de tarefas.

¹⁰⁴ Em 2014, em acordo com Lallement (2015) existiam 1700 *hackerspaces* no mundo.

¹⁰⁵ Durante sua estada de um anos junto aos *hackers* californianos, Lallement se dedicou ao estudos do idioma alemão.

¹⁰⁶ O mais antigo e mais conhecido *hackerspace* de São Francisco.

¹⁰⁷ Durante o período de um ano o autor realizou 87 entrevistas com os integrantes dos *hackerspaces*.

No entanto, o autor também entende este movimento como uma forma de escapar ao modelo pós-fordista do trabalho vigente na sociedade contemporânea. Tal afirmação vem ao encontro da discussão que trouxemos no segundo capítulo desta tese, quando tratamos do paradigma contemporâneo do trabalho *por projetos*, e a forma pela qual a metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, ao buscar resgatar o que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo, faz avançar o “ideal” deste paradigma.

Com isso queremos ressaltar que, por *pós-fordismo*, Lallement (2007) entende o período marcado pela coexistência de uma pluralidade de modelos de *management*, que vão desde a manutenção dos antigos preceitos *tayloristas* até as formas mais flexíveis de gestão. No entanto, em sua concepção, este modelo também representa o paradoxo em que o trabalho contemporâneo se desenrola atualmente (LALLEMENT, 2007). Para o autor, este paradoxo significa que não podemos negar que os trabalhadores atualmente gozam de maior autonomia no trabalho, bem como dispõem da possibilidade de desenvolverem suas atividades com maior criatividade; no entanto, entende que, ao mesmo tempo, cada vez mais este trabalhador vem sendo submetido a outros tipos de constrangimentos que podem vir de todos os lados, responsáveis, muitas vezes, por inúmeros sofrimentos atrelados à vida produtiva contemporânea.

Assim, para a ética do trabalho dos *hackers* desenvolvida pelo movimento *faire*, trabalhar significa antes de tudo recusar-se a realizar tarefas que possam desencadear algum tipo de sofrimento ou causar tédio (LALLEMENT, 2015: 207). Ou seja, é o prazer que guia a ação dos *hackers* que, segundo o autor, à imagem dos artistas, se recusam a separar trabalho e arte, e consideram a programação um ato artesanal, estético e criativo, cujo objetivo é resolver um problema complexo. Nas palavras do autor,

Este é o momento de uma experimentação que visa ultrapassar o período *pós-fordista* que vivemos no curso dessas últimas décadas. Minha hipótese é que *L'âge du faire* é um momento novo que visa fazer contraponto a toda as patologias que resultaram das diferentes formas de organizar o trabalho. Ela consagra, dito de outra forma, o surgimento de espaços que afirmam a importância para os indivíduos em exercer um trabalho autônomo e longe dos constrangimentos. *L'âge du faire*, significa esse é o seu tempo: um momento onde procuramos recuperar o sentido do trabalho articulando as práticas produtivas com ambientes múltiplos (LALLEMENT, 2015).

Essa articulação, segundo o autor, ocorre por meio do princípio da colaboração entre os participantes do universo *hacker*. A dimensão do forte sentimento de comunidade descrito pelo autor dentro da organização do movimento *faire*, interessa particularmente a esta pesquisa, visto que nosso objeto empírico se organiza por meio de uma ação coletiva baseada em princípios colaborativos, tanto no que concerne à organização do trabalho de cada coletivo, quanto na administração do espaço comum aos grupos.

Nas comunidades *hackerspaces*, segundo Lallement (2015) este sentimento de colaboração é reforçado tanto pela quantidade de rituais comuns, tais como, reuniões, encontros, eventos, festividades, quanto pela obrigação quase moral no comportamento *hacker* em partilhar com todos aquilo que se aprendeu - por meio da noção de que se aprende compartilhando aquilo que se sabe. Quando interrogados pelo autor em relação ao sucesso do projeto comunitário, os *hackers* respondem “*que o sentimento de pertencer ao mesmo coletivo conta mais do que o conhecimento adquirido*” (LALLEMENT, 2015:193). Ou seja, além de desenvolverem novas maneiras de colaboração no e pelo trabalho, reforçam a valorização da vida comunitária, o que nos permite pensar, de forma análoga, na metodologia de criação e sua organização do trabalho desenvolvida pelo *processo colaborativo*, e os valores atrelados a esta prática, que podem ser observados também nos coletivos que fazem parte da Ocupação CCHPSP.

O autor demonstra de maneira correlata que os *hackerspaces* californianos se inscrevem em uma espécie de prolongamento da cultura libertária dos anos 1960. Com isso quer dizer que por trás da cultura *hacker* se esconde uma verdadeira utopia anarquista, que se traduz não somente pelo comportamento anti mercado, mas também por práticas cooperativas, pela recusa a qualquer tipo de hierarquia e, principalmente, pela procura permanente do consenso na tomada de decisões. E acrescenta,

No seio do *hackerspace* Noisebridge, as decisões são tomadas por unanimidade, apesar da duração das discussões necessárias para alcançar o consenso¹⁰⁸. Todos aqueles que frequentam o *hackerspace*, não apenas seus membros têm direito à palavra. Ao invés de uma democracia baseada no sufrágio universal e na regra da maioria, os

¹⁰⁸ Quando o autor se refere à noção de consenso, não está se referindo a ausência de conflitos “les conflits ne sont pourtant pas absents du *hackerspace* et ils peuvent déboucher sur l’exclusion d’un membre qui utilise l’espace à des fins personnelles, qui a une attitude déplacée vis-à-vis des autres membres, etc.”(LALLEMENT, 2015).

hackers preferem uma "do-ocracia" (do inglês *to do*), consagrando o poder dos *mackers* (LALLEMENT, 2015:255).

A noção de *mackers* (do inglês - *make*), ou ainda, a de *homo faber* introduzida pelo autor para se referir a esta comunidade torna possível associar o comportamento deste grupo - seja pela forma comunitária de organizar o trabalho - seja pela busca do consenso, ou pelo padrão de atitudes fora do mercado - à ideia de um grupo autônomo que tenta tomar as rédeas de seu próprio destino. Neste sentido, nosso objeto empírico, a ocupação CCHPSP, inserida em um contexto de um movimento maior – do *teatro de grupo* - está em acordo com o que Touraine (2007) entende como *sujeito*, bem como a noção de *l'âge du faire*, ou seja, o tempo de fazer por si mesmo unindo trabalho à experiência coletiva.

Assim, para darmos conteúdo às categorias teóricas que lançamos mão na compreensão do fenômeno *faire*, por meio de nosso objeto empírico, conforme nos propomos analisar a seguir, se faz necessário discorrer sobre o cenário que possibilitou às ações desenvolvidas pelos cinco coletivos de teatro, e que viria a configurar a Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro.

5.1 Condomínio cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro: ação coletiva, trabalho e convivência

O processo que descrevemos anteriormente e que ficou conhecido como *privatização da cultura* (WU, 2006), bem como sua repercussão para o trabalho nas artes cênicas não se restringiu às mudanças em relação às políticas culturais e a forma pela qual as verbas públicas passam a ser destinadas aos projetos culturais. O crescimento da possibilidade do dinheiro público ser investido ao bel prazer da iniciativa privada implicou em mudanças consideráveis na estrutura que abriga os espaços de apresentações teatrais, assim como a relação espectador-espetáculo. Houve um grande sucateamento¹⁰⁹ dos teatros públicos, ao mesmo tempo em que pode ser observado o rápido crescimento do número de espaços privados¹¹⁰ para este fim.

¹⁰⁹ Em termos de espaços públicos disponíveis para apresentações teatrais pouca coisa mudou no decorrer das últimas três décadas. Os grupos ainda disputam os mesmos teatros criados na década de 1970 e administrados pela prefeitura (Teatro Renascença, Teatro de Câmara Túlio Piva – fechado para reformas desde 2013 - e Sala Álvaro Moreyra), e as duas salas da Casa de Cultura Mário Quintana, do governo do estado, criadas na década de 1980 (Sala Carlos Carvalho e Teatro Bruno Kiefer), e o Teatro de Arena. Tanto os teatros da prefeitura, quanto as salas administradas pelo estado necessitam de reformas e de modernização. As temporadas oferecidas foram reduzidas com o intuito de contemplar um número maior de grupos que concorrem aos editais, visto que houve aumento sensível de coletivos locais concorrendo

A redução dos espaços públicos para apresentações de espetáculos e o crescimento do número de grupos que se identificam com um teatro de criação coletiva e de pesquisa, ou seja, fora dos moldes comerciais, representaram o aumento da concorrência na disputa destes locais, fato que talvez também tenha contribuído, dentre outras razões, para o visível aumento de coletivos que passaram a se dedicar à linguagem de teatro realizado em espaços públicos¹¹¹. O grande crescimento dos espaços privados não significou possibilidade de alternativa para esses coletivos, principalmente, devido ao custo elevado dos aluguéis para temporada nessas casas de espetáculos, mas também pelo fato da realidade desses grupos de pesquisa continuada se situarem em outra ordem de necessidades. Ou seja, para que as experiências teatrais na modalidade *teatro de grupo* possam se desenvolver em acordo com a metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, os grupos precisam de uma sede própria, que permita infraestrutura adequada para imersão nos processos de criação, conforme vimos no capítulo II, no qual descrevemos a metodologia de criação colaborativa desenvolvida pelos teóricos do teatro contemporâneo, que uniram teoria e prática na sua concepção.

Os dados da realidade atual em que se encontram os coletivos de *teatro de grupo*, na cidade de Porto Alegre, apontam que são muito poucos os que conseguem manter um espaço próprio, que permita dar a continuidade adequada aos projetos de criação coletiva e de pesquisa continuada. Portanto, é neste contexto de ausência de incentivos diretos à cultura, de movimento coletivo nacional de resistência e de lutas pelo direito a realizar o tipo de arte em que acreditam e da forma que idealizam, que a ideia de tomada de um espaço público ocioso e abandonado, vai criando corpo e se concretiza por meio da ocupação de dois pavilhões do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

O Hospital Psiquiátrico São Pedro, fundado em 1874, foi a primeira instituição psiquiátrica de Porto Alegre e até hoje a maior construída para este fim no Brasil. Foi

aos mesmos espaços. Diferente dessas salas, temos ainda o Teatro São Pedro que, mesmo mantido pelo governo do estado e por uma fundação privada, devido aos altos custos de manutenção, inviabiliza a locação para o tipo de teatro considerado mais alternativo.

¹¹⁰ Este gênero de espetáculo com caráter mais comercial e linguagem cômica, ou ainda de artistas consagrados, em geral, conseguem maior sucesso de público e de bilheteria o que possibilita a locação de salas ou teatros privados. Atualmente os espaços privados em Porto Alegre são: Teatro da ANRIGS (700 lugares), Bourbon Country (2000 lugares), Teatro CIEE (220 lugares), Teatro do SESC (296 lugares), Teatro do SESI (1684 lugares), Teatro do Centro Cultural Santa Casa (284 lugares), Teatro Goethe-Institut Porto Alegre (130 lugares), Auditório Instituto Ling (89 lugares), Auditório Araújo Vianna (por meio de edital para reformas passa para as mãos da iniciativa privada, a partir de 2012, durante dez anos, com direito de 25% das datas de uso pela Prefeitura Municipal- 3628 lugares).

¹¹¹ Teatro de rua.

um dos seis asilos/hospícios criados no Brasil durante o Segundo Reinado (1841-1889). Designado inicialmente como Hospício São Pedro manteve este nome até 1925, quando passou a ser chamado de Hospital São Pedro. Em 1961 assumiu a atual identidade de Hospital Psiquiátrico São Pedro – HPSP.

Na década anterior, o HPSP contava com 3.280 pacientes, dentre eles, 1740 homens e 1540 mulheres. Somente na transição entre as décadas de 1970 e 1980 - período que coincide com as questões e demandas sociais presentes no âmbito da luta por redemocratização do país - é que se inicia o Movimento de Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Apesar da Lei da Reforma Psiquiátrica (Lei 9.716/92) ter sido aprovada somente no início da década de 1990, o estado do Rio Grande do Sul, segundo Assmann e Silva (2015), se tornou reconhecido como pioneiro na implementação de mudanças e melhoramentos em relação à saúde mental - que refletiram na organização interna e na estruturação dos serviços de atendimento e pacientes do HPSP - desde a década de 1970. Desta forma, com a chegada dos anos 1990, segundo os autores, as mudanças que já vinham sendo discutidas são implementadas, e o HPSP sofre grande reestruturação interna. Essas mudanças visavam às reformas de tratamento aos pacientes psiquiátricos que, até recentemente, eram calcadas na institucionalização e asilamento dos casos tidos como loucura.

Tendo em vista a sua adequação às novas demandas sociais e as pressões dos movimentos de luta antimanicomial que, de maneira mais expressiva, começaram a ganhar cada vez mais força e espaço no âmbito político nacional e estadual, as transformações também atingiram a área externa. É neste período que é realizada a derrubada dos muros da parte frontal da instituição e sua substituição por cercas de ferro que possibilitaram a visualização do interior do hospital, bem como de seus pacientes, fato amplamente divulgado pela imprensa local: “A imensa parede de pedra que isolava os doentes mentais foi substituída por uma grade de ferro. Os internos já não são mais considerados perigosos”¹¹². Essas transformações, segundo Assmann e Silva (2015) denotam uma mudança na percepção sobre os sujeitos ali internados, bem como a proposição de um processo de ressignificação e abertura que a instituição passa a enfrentar nesse momento condizente com o próprio contexto histórico em questão.

¹¹² Publicado no Jornal Zero Hora, 08 de março de 1990.

Sob o slogan de “Uma sociedade sem manicômios: uma utopia? Rumos do HPSP na nova década” (ASSMANN e SILVA, 2015:89), a instituição provoca a comunidade a participar e a se inteirar das discussões e reivindicações que estavam em pauta na época por mudanças nas formas de atendimento psiquiátrico no estado, bem como chamar a atenção para os “horrores” oriundos do tratamento asilar - modelo a ser ultrapassado. Assim, dos 3.280 internos no início dos anos 1960, atualmente o HPSP abriga pouco mais de 200 pacientes, em sua maioria, sem parentes próximos ou algum ambiente familiar ao qual possam retornar.

É neste clima de fortalecimento da postura antimanicomial e na interação com a comunidade que, no ano de 2000, durante o governo Olívio Dutra (1999-2003), inicia a “ocupação artística” de dois pavilhões da instituição pelos cinco grupos de teatro, definidos como o objeto de pesquisa deste estudo: *Falos & Stercus*, *Oigalê: cooperativa de artistas teatrais*, *Povo da Rua: teatro de grupo*, *Caixa Preta* e *Neelic*. Esta “ocupação artística”, conforme os grupos costumam se referir – que inclui os pavilhões de números cinco e seis do HPSP - ficou conhecida como *Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro*, que veremos com mais detalhes no item 5.3, ainda neste capítulo. No entanto, antes disso, traremos mais informações sobre os cinco coletivos que fazem parte da ocupação CCHPSP.

5.2 Os cinco coletivos do Condomínio Cênico

Os coletivos que fazem parte do Condomínio Cênico se identificam com a organização do trabalho em moldes colaborativos e, embora, possuam características identitárias distintas, mantêm projetos ideológicos semelhantes, conforme veremos a seguir.

Falos & Stercus: este grupo foi criado no ano de 1991, por dois irmãos e mais dois amigos. Todos eram muito jovens na época, 18, 16, 15 e 11 anos, respectivamente. Os quatro integrantes originais ainda fazem parte do coletivo que, atualmente, conta com nove artistas e que, no ano de 2017, completou 26 anos de atividades. O grupo desenvolve um trabalho de teatro contemporâneo cuja proposta é “a fertilidade criativa e a sensibilidade humana”. O nome do grupo, *Falos & Stercus*, inspira-se em duas ideias de fertilidade. A primeira, o símbolo usado nos rituais dionisíacos e posteriormente nos festivais de teatro grego: o falo. A segunda relaciona-se ao adubo que dá vida a planta: o esterco. O grupo atua principalmente por meio de intervenções em espaços públicos

urbanos. Por meio de suas performances provocativas - nas quais, além da prática de verticalidades (rapel cênico), apresentam uma estética em que predomina uma linguagem em que abusam da sensualidade e corpos semi-nus – questionam a hipocrisia da sociedade burguesa em relação a tabus, tais como a sexualidade e a relação com o corpo. Sendo suas performances, em geral, intervenções em espaços públicos, como por exemplo, o espetáculo *Ilha dos Amores*, realizada em um local por si só provocativo: às margens do Arroio Dilúvio.

Quanto à organização do trabalho e os processos de criação,

Nasce com a necessidade de criação. As pessoas transitam pela maior parte das funções, de acordo com as aptidões, mais para esta ou para aquela função. Isso é que acabou determinando quais funções a gente acumulava. Tem vários processos, nem todos são iguais, mas tem um que é mais consolidado e que se repete mais. O que eu sempre tentei levantar como trabalho de grupo são os desejos dos indivíduos. Então a gente sempre começa um trabalho de dramaturgia do físico, porque a gente faz um teatro físico. Uma análise disso, a conversa sobre os desejos, o que as pessoas querem falar, e a partir desse universo a gente tenta arrumar um tema, que dentro disso caiba cada um desses desejos. Entendeu? (Diretor, 43 anos – entrevista realizada)

E acrescenta,

Uma vez a gente foi para São Paulo, num festival de teatro de grupo, e sempre me instigou fazer o que todo mundo diz que não pode fazer. E lá no festival disseram assim “o único problema do teatro de grupo é que a gente não consegue fazer monólogos”. Quando me disseram isso, pensei, nós somos nove, poderia ser nove monólogos. Claro. Não fechamos a proposta neste quadro, mas quando retornamos e que iríamos começar o novo processo de criação, a minha proposta veio a partir dessa provocação. Daí, o que resultou não foi exatamente nove monólogos, mas o que chamei de unidades, e propus para o grupo: “vamos fazer unidades de desejos”, e vamos dividir isso em espetáculo. Um ator queria fazer malabares com fogo, outro que era a paixão dele sobre a escrita do Borges, daí veio o monólogo do Borges. As meninas queriam fazer algo sobre o universo feminino, veio o *Las Lobas*, e os guris, um espetáculo com rapel. Daí saíram, quatro espetáculos. (Idem – entrevista realizada)

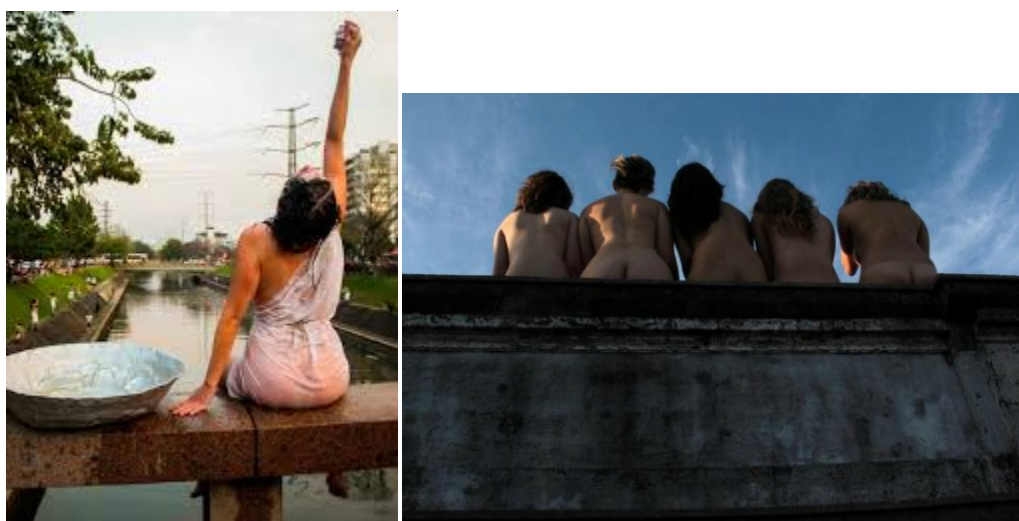
E complementa,

O que nunca aconteceu no grupo foi vir de um texto para a ideia.
(Idem)

Assim, pelas palavras do entrevistado acima, podemos inferir que o grupo adota a metodologia de criação colaborativa e sua organização do trabalho em suas produções, no entanto, em conformidade com a noção de “espírito colaborativo”, esta é acessada em acordo com as diferentes propostas de concepção artística que podem variar de projeto para projeto.



Foto espetáculo *In Surto*¹¹³ – Apresentado nos Pavilhões do Hospital Psiquiátrico São Pedro



*Ilhas dos Amores*¹¹⁴, performance apresentada pelo grupo às margens do Arroio Dilúvio. Fotos: Frederico Ruas.

¹¹³ Foto acessada no Memorial Descritivo – Giancarlo Carlomagno (2016) – sem créditos ao fotógrafo.

Oigalê – Cooperativa de artistas teatrais: o grupo foi criado em 1999. Da formação original permanecem três artistas. Atualmente, o coletivo conta com 10 integrantes. No ano de 2017 completou 18 anos de atividades. O nome vem de uma expressão regional “*oigalê tchê*”, utilizada para demonstrar admiração, surpresa ou espanto. O grupo se dedica à pesquisa de “causos” regionais, e o folclore da região sul buscando extrapolar as fronteiras do Rio Grande do Sul, e incluindo Uruguai e Argentina. Tem como princípio a criação colaborativa e prioriza o teatro de rua como forma de manifestação artística, por acreditar ser esta uma maneira mais democrática de levar à arte a seu público. De forma lúdica, o coletivo traz para a cena, privilegiando o Teatro de Rua, contos e histórias regionais que extrapolem as fronteiras do Rio Grande do Sul. Com isso, os artistas buscam enriquecer o folclore regional, que muitas vezes, por sua interpretação restrita e estigmatizada empobrece uma manifestação folclórica valiosa e complexa.

Por exemplo, o *Baile do seu Anastácio*, que a gente fez com patrocínio da Petrobrás, fizemos uma pesquisa na região do Pampa em várias cidades e aí depois, ficando dois, três dias em cada cidade ouvindo causos, e apresentando o *Negrinho do Pastoreio*, e ouvindo histórias para tirar o material que saiu o baile do Seu Anastácio, que foi um fato que realmente aconteceu. Então varia, sempre criamos juntos, mas não tem um jeito fixo de fazer as coisas, de criar, de dirigir, enfim... (Ator e diretor, 48 anos – entrevista realizada)

Ou ainda,

Depende do espetáculo, depende do texto, às vezes a gente não tem nem texto, o penúltimo processo nosso que a gente fez com a Petrobrás, a gente teve vários colaboradores, a gente foi para São Paulo, teve gente que veio da Alemanha, pessoas que a gente conhece que trabalharam com a gente, fazendo oficinas, tudo mais, e nisso apareceu o Luis Alberto de Abreu, que é um dos principais dramaturgos brasileiros, para nos ajudar na dramaturgia, foi uma dramaturgia colaborativa, a gente passou a nossa ideia, o que a gente queria dizer, e daí veio o texto e aí ... (Idem)

E complementa,

¹¹⁴ Fotos acessadas no “Teatro Jornal”: <http://teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/>

Eu parto do princípio que é o ser humano, e não o ator, ah tu entende mais de figurino, tu vais ficar mais no figurino, ah, tu entende mais de produção, tu vais ficar mais na produção, ah, tem dois, três que entendem de luz, vão fazer a luz, mesmo quando a gente está na rua tem que montar as luzes de noite, né. Tu entende mais de texto, então vai se encarregar de fazer texto para divulgação pro jornal, e as peças podem se reposicionar, entende. Por isso o nome cooperativa, não que seja uma cooperativa juridicamente falando, mas sim neste sentido. E é nesse sentido que eu digo, não é a função do ator no grupo, mas qual a função do ser humano trabalhando em grupo para fazer teatro (idem).

A organização do trabalho e os processos de criação, assim, como o grupo anterior, podem variar, em acordo com cada projeto do grupo.



Foto¹¹⁵ de Kiran – Espetáculo “Deus e o Diabo na Terra da Miséria”

¹¹⁵ Fotos acessadas no site do grupo: <http://oigale.com.br/galeria/fotos/>



Espectáculo “Negrinho do Pastoreio” - Foto de Thiago Alves. “Deus e o Diabo na Terra da miséria” – Foto:Marcelo Amaral

Povo da Rua: teatro de grupo - O grupo surgiu no ano de 1998. Da formação original, ainda permanecem dois integrantes. No anos de 2017, completou 19 anos de atividades. As pesquisas do grupo giram em torno de temas que denunciam as suas formas de dominação e exploração capitalistas, privilegiam questões que abordam as relações de trabalho. No entanto, nos últimos espetáculos tomaram como temática os orixás da religiosidade africana.

Enquanto organização do trabalho e dos processos de criação,

Com o Povo da Rua comecei a experimentar modo de produção, como é que se produz? E aí eu cheguei a um conceito de produção colaborativa muito ligada a uma época que eu vivi que era a organização dos times de futebol de várzea, saca? Lá na Matias Velho, em Canoas, o meu tio tinha um time que era o União Futebol Clube de várzea, e as pessoas que eu conheço hoje, começaram naquela região ali, o Luiz Felipe Scolari, ela jogava no mesmo time que o meu cunhado, eles jogavam juntos. O São Cristóvão era um clube que eu frequentava na adolescência, inclusive nesse sábado agente vai se juntar depois de 40 anos. E aí eu lembro muito disso porque a gente era piá e a gente curtia, eles juntavam, vai ter jogo e aí vinha um clube de várzea lá de Anta Gorda, sei lá, e aí o povo daqui acolhia eles, eles vinham de ônibus, aqueles ônibus velhos, fretado, e aí eles juntavam e faziam uma Copa. Era um tonel com serragem e gelo, blocos de gelo para servir ali, as mulheres faziam pasteis para vender na Copa sabe? Aí tinha sempre a cachorrada, os bebuns, era muito louco, churrasco com maionese, então o meu tio, ele era um borracheiro. Então porque ele fazia aquilo? Tu tá entendendo. (Diretor e ator, 55 anos- entrevista realizada).

E complementa,

Porque eu não trabalho, eu me divirto. Eu faço o que eu quero! Então, eu engatei o meu processo de vida juntando essas coisas todas que é a

arte a fricção com o trabalho, com o sistema, me levou, a isso que é essa transgressão em relação à exploração e descobri o quanto a gente é livre e pode ser livre e que o mundo que eu quero começa por mim (idem).

Adotam a metodologia de criação colaborativa e sua organização do trabalho, no entanto, conforme as palavras do entrevistado acima, são bastante flexíveis adotando uma posição mais anarquista, no que que concerne à realização de seus projetos. As montagens deste coletivo são, na maioria, espetáculos de rua.



- Espetáculo “A Caravana da Ilusão” - Foto:¹¹⁶ André Fossati



Espetáculo “A Caravana da Ilusão” – Foto: André Fossati -

¹¹⁶ Fotos acessadas no blog do coletivo: <http://povodaruateatrodegrupo.blogspot.com.br/>

Caixa Preta: O grupo surgiu no ano de 2002, com uma proposta bastante inovadora: a montagem de espetáculos exclusivamente com artistas e técnicos negros. O objetivo da proposta é problematizar a falta de espaço para atores negros no Brasil, particularmente no Rio Grande do Sul. Em geral trabalham com textos clássicos e misturam com personagens da mitologia africana. Diferente dos outros coletivos não buscam desenvolver um trabalho continuado, mantendo os mesmos integrantes de um trabalho a outro, visto que isto seria, nas palavras do diretor, um contrasenso, pois o objetivo do coletivo é justamente abrir espaço no teatro, cinema e televisão, para atores negros. Portanto, nas montagens realizadas pelo grupo – o elenco pode variar, mantendo o mesmo diretor - optam pelo método colaborativo, embora com alguns ajustes. Em cada um das montagens sempre contam com a participação de um ator de pele branca, de preferência, segundo o diretor entrevistado, loiro e de olhos claros. Na visão deste coletivo o ator branco possui no imaginário da nossa sociedade racista o *physic du rôle* que permite que ele desempenhe qualquer personagem, o mesmo não acontece com os atores negros. Portanto, o trabalho do coletivo é questionar esta situação e abrir espaço no mercado de trabalho de teatro, cinema e televisão, para atores negros. O que impacta diretamente na organização do trabalho e dos processos de criação,

E fiz o projeto para o FUNPROARTE, fomos aprovados, mas naquele momento a gente... daí a gente ganha e daí eu pensei : gente, como é que eu vou completar esse elenco? De onde eu vou tirar 10 atores e atrizes negras em Porto Alegre? E os técnicos? E nesse meio tempo começa a tocar meu telefone, toda semana: oi Jessé, tô aí, não esquece de mim. Quando eu vi tinha muito mais gente do que eu precisava. Conclusão: não é que faltassem atores e atrizes negros em Porto Alegre, faltava era mercado de trabalho, que essas pessoas tivessem visibilidade, um trabalho permanente e continuado... e o nosso trabalho foca nisso. A gente mantém o *Hamlet Sincrético* como o repertório do grupo (Ator e diretor, 51 anos- entrevista realizada).

Sobre as opções estéticas e ideológicas,

E esse ator branco sempre tem que ser um ator loiro, porque, se é um ator moreno, ah tá, mas ele deve ser filho de negro. Não! É alguém assim, tem de ser loiro, com os olhos claros, para as pessoas não terem dúvida, para as pessoas estranharem. Porque é aquele mesmo estranhamento que todo mundo tem quando vai ver um espetáculo e entra apenas um ator negro em cena, isso gera um estranhamento, né? Ora a segregação existe, agora ela só aparece quando a gente revela isso, né? (Idem)

E complementa,

Então esse é um aspecto determinante, agora a gente desde que criou o grupo, a gente não queria que isso se tornasse a única fonte de expressão das pessoas, e isso é algo que as pessoas não entendem, agora ninguém pode trabalhar só no Caixa Preta. Ele está aqui para as pessoas serem vistas e irem trabalharem com outros coletivos, senão não faz sentido, não faz sentido. É um trabalho para criar visibilidade, o grupo não é a única fonte de expressão das pessoas (Idem).

O grupo se utiliza da metodologia de criação colaborativa e sua correlata organização do trabalho, sendo esta acessada em acordo com os objetivos de cada projeto do grupo. No entanto, conforme as palavras do diretor acima, a prioridade é sempre criar visibilidade para os atores negros e, para tanto, seria um contra senso, a continuidade desses atores em um projeto que mantenha o mesmo coletivo em trabalhos diferentes. Ou seja, a ideia é que em cada espetáculo, diferentes atores negros atuem e, desta forma, possibilite que sejam reconhecidos como capazes de desenvolver qualquer tipo de personagem e incorporados ao mercado de trabalho.



Fotos¹¹⁷ do espetáculo *Transegun e Hamlet Sincrético*

¹¹⁷ Fotos acessadas no blog do grupo: <http://grupocaixa-preta.blogspot.com.br/>. Sem créditos ao fotógrafo.



Foto espetáculo Hamlet Sincrético

NEELIC - Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica: Este coletivo nasceu na Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro, no ano de 2003. Tem como temática, como o próprio nome sugere a experimentação de novas linguagens cênicas. O coletivo desenvolve um intenso trabalho de pesquisa, oficinas, cursos, e apresenta uma importante produção de espetáculos e performances. Da formação original mantém um integrante, sendo, atualmente composto por seis artistas no total, mas segundo a diretora, sempre aberto para novos participantes. O coletivo completou no ano de 2017, 14 anos de atividade. A organização do trabalho e os processos de criação, segundo sua diretora,

Então o que é o trabalho para nós, tem a produção, que são os espetáculos, tem a criação e a pesquisa, então a gente começa, a gente tem uma ideia, a gente quer falar sobre alguma coisa, a gente quer investir em uma determinada linha de trabalho, ou em uma metodologia, ou em uma determinada linha estética, ou alguma coisa que nos interessa. E isso é um disparo inicial para um processo de criação e de pesquisa, paralelamente a gente vai fazendo projetos para tentar o financiamento desse espetáculo que vai surgir daí. Então tem essa outra produção que é de escritório: temos de fazer projetos para conseguir a verba para isso, às vezes se consegue, às vezes não se consegue, o nosso grupo não consegue sempre fontes de financiamento para todas as coisas (Atriz e diretora, 33 anos – entrevista realizada).

E complementa,

No nosso grupo justamente porque a gente tem essa não rigidez da estrutura, dos membros, a não rigidez é um valor muito importante para nós, então também nós acolhemos as diferentes funções, não é um grupo onde todos fazem todas as coisas, é um grupo onde todos se somados estão fazendo tudo que precisa ser feito, mas cada dois ou três fazem uma função, cada outros dois fazem outra função, com as suas capacidades, com seu tempo disponível. É mais na ideia de colaboração mesmo. Então é justamente isso, não sei se tu já leste sobre processo coletivo e colaborativo? (Idem).

Este coletivo, dentre os cinco, é o que está mais alinhado com a ideia de teatro contemporâneo, na medida em que privilegia em suas montagens a busca contínua de novas linguagens estéticas. A imersão do processo de criação em pesquisa continuada condiz, com a metodologia de criação colaborativa e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, conforme observado nas palavras da diretora.



Espectáculo “Primeiro amor”. Foto¹¹⁸: Luciane Pires Ferreira.

¹¹⁸ As fotos foram cedidas pelo grupo. Estas e outras fotos podem ser vistas no site do grupo <https://www.neelic.org/fotos>, porém, neste ambiente virtual, não podem ser copiadas.



Espectáculo “As alegres latinas de POA” – Foto: Cláudio Etges

Assim, conforme apresentado acima, os cinco coletivos se identificam com a metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, no entanto, cada um acessa ao que chamamos neste estudo de “espírito colaborativo” de maneira distinta, variando de grupo para grupo, ou ainda, de projeto para projeto, dentro do mesmo grupo. Embora pequeno, este universo teatral denota a realidade da heterogeneidade do movimento *teatro de grupo*, tanto no que concerne à organização do trabalho e dos processos de criação, quanto aos aspectos identitários de cada coletivo. No entanto, conforme podemos observar, todos os grupos mantêm projeto ideológico semelhante, na medida em que a identidade dos coletivos se constrói por meio de uma linguagem estética própria atrelada a uma crítica específica ao sistema capitalista e às injustiças que este produz.

No entanto, nosso objetivo, ao tomar essa comunidade de artistas como nosso objeto empírico, é demonstrar por meio das ações empreendidas por estes cinco coletivos - que decidem fazer por si e para si o trabalho que querem realizar, de acordo com o mundo em que acreditam - a possibilidade da construção de uma experiência denominada pela perspectiva sociológica de *utopia concreta*. Noção esta retomada no último trabalho de Michel Lallement, *L'âge du faire* (2015), e que servirá de guia para a análise a seguir.

5.3 A ocupação

O conjunto arquitetônico centenário do HPSP possui uma área construída de 43.710 m², em um terreno de 13 hectares. A construção de arquitetura neoclássica é composta por seis pavilhões de 12.324 m² cada um. O prédio que foi tombado, em 1992, pelo poder público municipal e estadual encontra-se em situação de total abandono, sem nenhum tipo de investimento em reformas ou melhorias há décadas e, por este motivo, não pode ser utilizado para fins comerciais, o que restringe sua disponibilização às áreas da saúde, educação, e cultura. Mesmo essas restrições burocráticas e outros inúmeros impedimentos de ordem prática não impossibilitaram a ocupação dos dois pavilhões pelos grupos de teatro, ocupação esta que se manteve durante dezesseis anos consecutivos, passando por cinco governos estaduais, de diferentes coligações políticas.

O que viria a ser a ocupação do Hospital Psiquiátrico São Pedro - HPSP ocorreu a partir de uma ação do grupo *Falos & Stercus*, no ano de 2000, cujo interesse inicial na procura pela instituição se restringia à pesquisa para criação de um novo trabalho. O grupo, na época, vinha desenvolvendo um espetáculo a partir do tema da loucura que, posteriormente, viria a se chamar *In surto*. Paralelo a esta pesquisa o grupo também estava se dedicando ao aperfeiçoamento de uma prática artística que hoje é uma de suas principais características: a utilização de verticalidades como espaço cênico, por meio da técnica de rapel.

Com o tema da loucura como conteúdo para o processo de criação de um espetáculo, o grupo procurou a direção do HPSP visando à possibilidade de aproximação com esta instituição e, desta forma, aprofundar suas pesquisas cênicas tanto sobre o tema escolhido, quanto da técnica cênica inovadora:

E aí a gente começa a loucura, falar da loucura, da loucura. E daí a gente pensou já que vamos falar de loucura, vamos buscar uma parceria com o HPSP para a gente fazer um trabalho de pesquisa, vamos nos aproximar desse universo, dessas pessoas, que para nós estão lá longe, escondidos, lá no fundo, na zona leste, atrás daqueles muros, naquele prédio. Daí fomos lá e nos deparamos com um mundo, um outro mundo e para pesquisar isso da loucura, e um dia nesse lugar a gente começou, e aí a gente estava lá no HPSP e olhando, olha só, pode ser aqui, porque ninguém queria nos dar um espaço, para prática de rapel cênico. Nenhum teatro, o que? Corda? Gente pendurada? Vocês estão loucos, vão se matar aqui, e eu é que vou me complicar. Não, vocês vão quebrar o patrimônio. Não, esses loucos. Cara, a gente

faz sem tocar na tua parede. Não. Não, tu vai te matar (Ator, 41 anos-entrevista realizada).

Obtida a autorização da diretoria do hospital, pois o projeto vinha ao encontro da campanha antimanicomial desenvolvida pela instituição, os artistas começaram a conviver com os internos, participarem de oficinas, e a circularem pelos espaços do HPSP. O grupo também identificou no espaço físico do local as condições ideais para o projeto de verticalidade e cordas aos quais estavam decididos a dar continuidade, pois a partir de um prêmio municipal obtido pelo grupo no ano de 1999 foi possível investir em treinamentos desta modalidade, e estavam com grandes dificuldades de viabilização de encenação por meio desta prática nos espaços convencionais e nos teatros locais.

A partir de um trabalho de convencimento junto à diretoria da instituição, através do qual os artistas levaram engenheiros e técnicos especializados na atividade de rapel como garantia de segurança, receberam oficialmente a autorização para apresentar o espetáculo. De acordo com os entrevistados, foi a partir desta iniciativa que se abriu a possibilidade de um “novo olhar” da comunidade sobre a instituição que, até então, era estigmatizada por seu histórico de “depósito de loucos”. As apresentações do espetáculo *In Surto* pelo grupo *Falos & Stercus*, em meados do ano 2000, se configura na primeira ação efetiva para que a ocupação ocorra.

A gente fez também o *No Vão da Escada*. Mas aqui efetivamente foi o *In Surto*, que foi o espetáculo que levou, que trouxe muita gente, foi o primeiro espetáculo que encheu a rua da frente de público. Chegava a ter que mandar gente embora porque não dava. E na revista *Cult* inclusive ele foi escolhido um dos dez espetáculos da década de 2000. Eu digo isso mais pelo significado que foi esse espetáculo pro espaço. (idem)

A temporada do espetáculo do grupo *Falos & Stercus* chama a atenção para o local e outras atividades acontecem ali, de forma que o local começa a ser visto como uma possibilidade de espaço cultural. Dentre essas atividades, que incluíram a utilização dos pavilhões como *set* para filmes¹¹⁹ e publicidade, uma delas foi decisiva para a visibilidade da sociedade para o HPSP, e a posterior ocupação dos coletivos: a utilização dos pavilhões cinco e seis para mostras e *performances* combinadas durante

¹¹⁹ “Netto perde sua alma” – filme de brasileiro de 2001, com direção de Tabajara Ruas e Beto Souza, baseado do romance do também diretor Tabajara Ruas.

a Terceira Bienal do Mercosul¹²⁰, ocorrida no ano de 2001. Esta atividade propiciou um número expressivo de visitantes no HPSP e tornou o local durante dois meses num verdadeiro espaço de manifestação das artes plásticas, visuais e cênicas.

A partir disso, o grupo *Falos & Stercus* que se apresentou durante o período da Bienal, começa a deixar seu material cênico nos pavilhões e utilizá-los para ensaios de forma que, aos poucos, outros grupos vão se interessando pelo espaço, dentre eles, a *Oigalê - Cooperativa de Artistas Teatrais* que, movida pelos mesmos interesses, procura a direção do HPSP.

Quando a gente chegou lá, era tudo uma sujeira só. Eles nos mostraram uma sala. Eles nos mostraram uma sala na Oficina de Criatividade no pavilhão 04 e a ideia era da gente ocupar aquela sala duas vezes por semana, três, que é onde está o núcleo de teatro que a Fátima coordena hoje. E daí a gente disse: Não, vocês não tão entendendo. A gente não quer usar duas ou três vezes por semana, a gente quer um espaço de ocupação, do cotidiano do grupo, ou seja, pra guardar material, pra ensaiar, pra tudo. Pra música, pra tudo que a gente precisava, pra confeccionar perna-de-pau, pra confeccionar cenário, figurinos. A ideia era essa: de uma ocupação de um espaço público ocioso que, no caso, estava ocioso e imundo. E quando eles disseram: Ah, quem sabe mostra lá pra eles o pavilhão seis. E dizia que o *Falos & Stercus* tinha feito um espetáculo lá e tinha tido a Bienal, além de alguns filmes de cinema. Quando eu entrei lá, não tinha porta, na entrada não tinha porta, e era uma sujeira só, e eu falei: Bah, é aqui! (Ator e diretor, 48 anos- entrevista realizada).

E ainda,

Tá, e como é que vocês vão fazer? Não tem luz, não tem banheiro. Ah, a gente vai puxar a luz, a gente vai construir o banheiro com o tempo, a gente vai limpar. Mas é aqui! (idem).

Unidos, os dois grupos conseguem junto à direção do HPSP a formalização da ocupação dos pavilhões cinco e seis. A formalização da ocupação aconteceu em acordo tanto com a direção do hospital, quanto por meio do aval das autoridades

¹²⁰ Organizadores da 3ª Bienal do Mercosul (2001) assistiram à peça e resolveram incluir os pavilhões entre os locais da mostra internacional – o que contribuiu para a retirada de grande quantidade de material velho depositado nos pavilhões, o que facilitou o posterior uso do espaço por um número maior de grupos.

responsáveis pela instituição junto ao governo estadual: a Secretaria Estadual de Saúde (SES/RS), e a Secretaria Estadual de Cultura¹²¹ (SEDAC/RS).

As ações desenvolvidas pelos dois coletivos para a obtenção da autorização legal da utilização dos pavilhões tanto como espaço de trabalho dos grupos, quanto ao objetivo de criação de um centro cultural aberto à comunidade, vem ao encontro da ideia de que, a exemplo dos grupos paulistanos, nesta época, já bastante articulados, os teatros gaúchos decidem que irão buscar por conta própria seus direitos. Os direitos que os artistas buscavam acessar, neste caso, por meio da ocupação de um espaço público e ocioso, em um primeiro momento, se referem a uma sede própria que possibilite a manutenção de um projeto de teatro vinculado à prática de criação colaborativa e à pesquisa continuada. No entanto, o fato de se tratar de um espaço público abandonado, ocioso e tombado pelo patrimônio público, logo faz com que estes coletivos pensem na possibilidade de realização de um projeto maior: um centro cultural de referência nacional.

Assim, os dois coletivos rapidamente entendem que, para que esses objetivos iniciais tenham chances de ser concretizados, se faz necessário que a ocupação assumira caráter de ação coletiva. Ou seja, devido à grandiosidade e responsabilidade que tal ocupação implicava, seria necessário, em conformidade com as palavras dos entrevistados, transformar os dois pavilhões ocupados em um “condomínio”: um condomínio cênico. Para tanto,

E nós ocupamos e começamos a ensaiar, e aí a gente viu a necessidade de não sermos só nós. Aí partir para o condomínio, convidar grupos para ir para lá, para sermos mais fortes, de juntos termos mais força, aquela coisa de uma maior ocupação, tinha mais espaços livres: em cima, do lado... e daí na época a Oigalê participava do movimento dos grupos de teatro de rua. E aí deu o toque para vários grupos como no caso o *Povo da Rua*, e o antecessor ao *Caixa Preta* que o Jessé era diretor, também. E tudo isso com o aval do diretor, não lembro o nome, mas foi no governo Olívio (Dutra). (ator e diretor, 48 anos-entrevista realizada)

A partir da formalização da ocupação pelo grupo *Falos & Stercus*, e a *Oigalê - Cooperativa de Artistas Teatrais*, outras ações, junto a então diretoria do hospital, passam a ocorrer de forma que contribuam para que as negociações de inclusão de

¹²¹ No ano de 2016, por meio das medidas promovidas pelo então governo de José Ivo Sartori, a Secretaria da Cultura (SEDAC), sofre a fusão com a Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer (SETEL), se transformando na Secretaria do Estado da Cultura, Turismo, Esporte e lazer (SEDACTEL).

outros coletivos teatrais para compor a ocupação avancem. O objetivo da conformação de um “condomínio” neste local ocioso e abandonado se concretiza, a partir do momento em que outros coletivos passam a integrar o projeto. Com a inclusão de mais três grupos que se somam a esta iniciativa: *Povo da Rua: teatro de rua*, em 2002, *NEELIC* e *Caixa Preta*, em 2003, o local passa a ser chamado de “Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro”. Assim,

iniciava-se a primeira ocupação cênica coletiva de auto-gestão em um espaço público abandonado, em Porto Alegre. Um hospital psiquiátrico, centenário, público, histórico (reconhecido como patrimônio público estadual pelo IPHAN/RS), se transformando em um Centro Cultural. Um local de lazer e cultura, integrado ao cotidiano dos pacientes, funcionários, médicos, enfermeiros, seguranças e vizinhos do entorno. Uma nova forma de investimento descentralizado em saúde e cultura na cidade de Porto Alegre, apoiando e fortalecendo o trabalho continuado de pesquisa de coletivos teatrais com um vasto currículo e reconhecida trajetória nacional e internacional (CARLOMAGNO: 2015).

Após os trâmites legais para a ocupação dos pavilhões cinco e seis pelos coletivos, e a assinatura de contrato de cessão temporária, cada grupo artístico passou a ser responsável por um espaço específico e,

dadas as condições de abandono do local, era preciso realizar urgentemente diferentes benfeitorias, tais como: remover entulhos e lixo hospitalar, pintar paredes, limpeza do pátio interno, reconstruir banheiros, refazer a rede elétrica, consertar telhados, calhas, etc. Trabalho árduo, cansativo, que muitas vezes atingiu diretamente os integrantes dos coletivos, tanto na questão física (trabalho braçal), como psíquica (desgaste emocional) (CARLOMAGNO, 2015).

Pois, nas palavras deste autor, tratava-se de um hospital com um passado “carregado”.

As histórias desse manicômio, dos pacientes falecidos, dos tratamentos de eletrochoque, das mortes, do abandono, da falta de uma maior atenção com o ser humano residente ali, e do descaso com o próprio patrimônio público. Todas essas “energias” muito presentes, incrustadas na arquitetura dos pavilhões do hospital exigiu maturidade, discernimento de atitudes e direcionamento que os grupos até então não estavam tão preparados (CARLOMAGNO, 2015).

Nas entrevistas realizadas com os integrantes dos coletivos que fazem parte desta ocupação, há unanimidade em relação às dificuldades iniciais encontradas, de forma que nem todos os integrantes foram capazes, conforme as palavras da atriz, de entender essa proposta.

E aí aconteceu que as pessoas que estavam comigo naquele primeiro momento não conseguiram levar a cabo a experiência por conta das dificuldades iniciais com o espaço. Como o espaço estava muito carente de tudo, a sensação era: não tem chão, não tem eletricidade, não tem água, não tem, não tem, não tem. As pessoas se assustaram, trabalhar em um lugar neste estado a gente sabe que pode ser bastante frustrante em vários níveis. As pessoas foram aos poucos assumindo outras coisas e eu fui ficando sozinha. Eu tinha assinado um papel dizendo que o meu grupo queria aquele espaço para trabalhar. Eu tinha um compromisso e isso era para mim muito importante. (...) Então eu nunca me esqueço do dia em que me sentei na sala maior que a gente tem e olhei para aquele espaço e me senti muito frágil, e pensei: o que fazer? Eu era atriz, mas não me sentia apta a convidar um diretor para me dirigir porque eu estava muito no começo, eu também não era diretora então não podia me auto dirigir naquele momento, mas eu eraicineira, daí pensei vou dar uma oficina, tenho o espaço. Eu estava na graduação da Licenciatura e podia pedir um suporte para a universidade, isso é uma coisa que eu posso fazer. E aí comecei a dar uma oficina que no primeiro módulo teve três participantes, no segundo onze, e no terceiro, quarenta pessoas. (...) Então é isso, foi assim que começou o grupo, das oficinas. Um grupo dentro do entendimento que eu tenho de grupo: um coletivo de pessoas que trabalham juntas por uma causa, cada um com as suas particularidades. (Atriz e diretora- 33 anos - entrevista realizada)

Esse grupo, no qual faz parte a entrevistada acima, atualmente bastante consolidado, mantém a particularidade de ter se formado na e sob a influência do movimento da ocupação. A fala da atriz e hoje diretora, demonstra as dificuldades iniciais que os coletivos encontraram dadas as condições de deterioração em que estavam os pavilhões cedidos aos grupos, conforme vimos nos depoimentos acima, mas também destaca a importância do processo coletivo da ocupação para a consolidação do grupo:

Pra gente é uma honra poder pensar que somos parte disso. É genial pensar que o grupo se formou aqui dentro, também. É lindo, é comovente. E a gente é muito feliz e a gente fica irritado quando alguém não enxerga o valor que isso tem. (Idem)

A ocupação, portanto, no que concerne ao fato de ter se concretizado como um espaço próprio de trabalho a cada um dos coletivos, definiu importantes realizações nas produções desses coletivos. Quando questionados sobre a importância do espaço ocupado para a continuidade dos trabalhos dos grupos e qualidade destes,

À medida que os anos vão passando, e os espetáculos, as obras vão sendo criadas, tu precisa de um espaço pra manter o material. O cenário, o figurino. Porque o grupo se faz de repertório, hoje a nossa batalha é essa, de ter um repertório. E então nesse sentido, porque onde é que tu vai guardar o material. Porto Alegre hoje tem muito pouco espaço pra demanda de grupos de artistas de teatro. Então fui me dando conta disso. A questão do repertório de um grupo. E pra ter um repertório, tu precisa de lugar pra manter o cenário, o figurino, o material. E o local? Onde tu vai deixar. É muito importante o espaço. (Memorial Carlomagno – Evelise - entrevista acessada)

Com isso a atriz reforça a ideia de que no teatro que se realiza fora dos moldes comerciais, fora do padrão da lógica projetista dos editais, prevalece a noção de perenidade dos trabalhos e dos grupos. Processo contrário, portanto, à arte tida como mercadoria, como produto descartável. Ou ainda, da lógica da quantidade em detrimento da qualidade. Além disso,

Acho que o grande barato é isso mesmo, de ter um espaço onde tu possa manter um trabalho continuado, porque isso é uma falha dentro desse meio artístico, que a gente não tem um local de trabalho, onde se possa ter acesso todos os dias, pesquisar, investigar uma linguagem, construir o que é esse grupo, o que é esse trabalho, o que se quer dizer. Porque: ah, hoje a gente se encontra ali no parque, amanhã a gente se encontra em outro lugar, e acaba que o trabalho, ele não acontece. Então tu não tem o espaço físico pra estar lá todos os dias, pensando sobre aquilo. (Memorial Carlomagno – Atriz - entrevista acessada)

Ou ainda,

As pessoas pensam que trabalho em teatro só precisa do corpo. Não é só o corpo que se carrega que precisa pra fazer o trabalho de teatro. Parece que é só o corpo. Não é só o corpo. Tem figurino, tem cenário, tem elemento cênico, tem instrumentos musicais que são coisas caras, que não devem ser jogadas de um lado para o outro. (Memorial Carlomagno – Simone - entrevista acessada)

E complementa,

Ou na casa das pessoas. Tem isso também, grupos que não têm espaço de trabalho que acabam armazenando em locais que pagam pra armazenar nesse lugar, se deterioram, o material se deteriora. Ou ainda fica na casa das pessoas, ocupando espaço das casas das pessoas. Essas pessoas às vezes viajam, fazem outras coisas de suas vidas, e isso vai quebrando um trabalho homogêneo, um trabalho que o grupo pode... a continuidade mesmo, quebra a continuidade. (Idem)

Ou num depósito que daí tu tem que buscar quando dá. (Memorial Carlomagno – Karine - entrevista acessada)

Um das questões mais valorizadas pelos grupos é, sem dúvida, um lugar fixo para ensaios, processos de criação e para guardar material de todos os espetáculos, possibilitando, desta forma, que os espetáculos continuem vivos. Situação que permite a continuidade de projetos e mesmo a permanência e manutenção do grupo como célula de criação. Desta forma, em relação à manutenção do trabalho e dos processos de criação os entrevistados são unânimes em reconhecer a importância de um espaço próprio.

No entanto, vencida a batalha inicial de ordem prática, os coletivos começam outra de ordem política, na medida em que a permanência no espaço, bem como os objetivos que a seguem, passam a depender de uma organização conjunta, de uma ação coletiva. Ou seja, desde o momento em que entraram no local, nos dois pavilhões, os grupos travam lutas em diversas frentes que vão desde o convencimento de permanência, a cada troca de governo do estado, ou ainda, na elaboração de projetos que possam vir a viabilizar o maior desejo de todos os integrantes dos coletivos do Condomínio Cênico: transformar o espaço ocupado em um centro cultural permanente, e de referência nacional.

5.4 Experimentando a utopia concreta

Movidos por esse objetivo maior, o cotidiano dos artistas, além dos projetos de trabalhos individuais de cada grupo, se transforma também em luta e resistência aos interesses contrários à permanência dos grupos no local. De forma que a ação coletiva dos grupos se configura em duas frentes, que não podem mais ser separadas: a de luta conjunta para a permanência no local, que se conforma em um programa de caráter político, e o projeto coletivo maior que é a criação de um centro cultural de referência

nacional, que não desconsidere o passado da instituição, mas, que, ao contrário, permita transformá-lo.

Conforme descrito no item acima, os grupos que, em um primeiro momento viram na ocupação dos pavilhões cinco e seis do HPSP, uma possibilidade de sanar o déficit vivenciado por todos em relação à falta de um lugar permanente para o desenvolvimento das experiências de criação coletiva e de pesquisa continuada, logo perceberam que poderiam ir mais longe vislumbrando outras possibilidades para o projeto em coletivo.

Carlomagno (2016) lembra que, ainda no ano de 2003, o Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN), juntamente com os coletivos da Ocupação CCHPSP lançam o “Primeiro Centro Cênico Estadual” e o projeto “Porta Aberta¹²²”, que teve ampla cobertura da mídia local. De acordo com o autor, este é o primeiro momento em que fica publicizado oficialmente a intenção por parte do governo e dos grupos em formalizar a “ocupação cênica” no Hospital Psiquiátrico São Pedro, agregando a arte gratuita à saúde. Oficialização que torna pública as intenções dos coletivos em relação ao espaço ocupado: obter cessão legal e permanente, ou pelo menos por um período longo que possibilitasse transformar os pavilhões em um Centro Cultural de referência nacional, e um modelo de auto-gestão.

No entanto, os objetivos almejados para a ocupação – a permanência dos grupos e a construção de um centro cultural - depende, além dos esforços e dos projetos desenvolvidos pelos coletivos, de decisões em outras instâncias e que envolvem políticas de governo. Desta forma, o cotidiano desses artistas, no que concerne a este projeto e seus respectivos objetivos, se configuram em ações de resistência pela permanência, continuidade dos trabalhos e na experiência cotidiana de convivência coletiva.

Movidos pelos dois objetivos supracitados, no ano de 2005, já no governo Germano Rigotto (2003-2007), os grupos finalizam o termo de Cessão de Uso Individual e Coletivo¹²³, respaldado pelas Secretarias do Estado da Saúde e da Cultura. Contudo, em acordo com os entrevistados, é no ano de 2007, com a troca de governo de

¹²² O projeto “Porta Aberta” é um projeto artístico subsidiado e organizado pelos próprios grupos tendo sua primeira edição realizada no ano de 2003 e sendo mantido até o ano de 2015- com um intervalo entre 2008 e 2011. O objetivo é durante sete dias ao ano, abrir as portas do hospital à comunidade portoalessense de forma gratuita, para assistir espetáculos, realizar oficinas, trocar ideias sobre política cultural e o fazer teatral (GIANCARLO, 2015).

¹²³ O grupo *Falos & Stercus* assina ainda no ano de 2001 e o coletivo *Oigalê*, em 2003. As secretarias da Saúde e da Cultura dividem a administração da responsabilidade sobre a ocupação dos coletivos.

Germano Rigotto para o de Yeda Crusius (2007-2011), que há a necessidade de retomada mais intensa nas negociações para a garantia da continuidade dos trabalhos desenvolvidos pelos coletivos, bem como, da manutenção dos projetos que envolvem a ocupação. Passados quase sete anos desta ação de tomada do espaço, os grupos já entendiam que a cada troca de governo haveria a necessidade de recomeçar todo o trabalho de convencimento junto à nova diretoria. Isto se justifica, principalmente, pela “tradição” das eleições estaduais do Rio Grande do Sul, segundo a qual o estado nunca elegeu um mesmo partido ou coligação para um segundo mandato consecutivo, o que se tornou um fator que dificultava ainda mais as negociações entre os grupos do Condomínio Cênico, a diretoria do HPSP, e as secretarias da Saúde e da Cultura, responsáveis pela administração dos pavilhões ocupados.

De forma que a descontinuidade de pensamento e diretriz política dada pela alternância de diferentes partidos políticos a cada troca de governo, acarretava no constante reinício de diálogo e de (re)convencimento das justificativas de permanência e dos projetos futuros da ocupação. Tal situação, lembram os integrantes da ocupação, resultou em dezenas de reuniões, encontros e diversos projetos elaborados em conjunto pelos coletivos e representantes das instâncias governamentais. Situação esta que consumiu muito tempo e desgaste emocional dos integrantes dos coletivos, no entanto, ressaltam que essa experiência também contribuiu para “instrumentalização e vivência desses grupos no exercício político, fundamental para o entendimento da burocracia do estado na consolidação jurídica do termo de cessão aos grupos” (CARLOMAGNO: 2016).

5.4.1 *Sujeito e resistência*

No entanto, a familiarização com a burocracia, os diversos projetos e as incontáveis reuniões com os agentes das duas secretarias¹²⁴ e com a direção do HPSP não foram suficientes para o desenvolvimento de uma política de parceria com os coletivos e o então governo Yeda Crusius. Este período foi marcado por uma série de dificuldades no diálogo entre os grupos da ocupação, a Secretária de Cultura do Estado da Cultura, na época a Sra. Mônica Leal, e o IACEN que, de acordo com os entrevistados, não mantinha a mesma posição dos governos anteriores em relação ao

¹²⁴ Secretaria da Saúde e Secretaria da Cultura.

destino dos pavilhões ocupados e, desta forma, buscavam visivelmente dificultar a permanência dos grupos no local.

A relação animosa entre os coletivos e o então governo estadual resultou, no ano de 2008, na proibição de toda e qualquer atividade artística aberta ao público nas dependências internas dos pavilhões cinco e seis. A alegação era de um laudo técnico de segurança que interditava a área em função das péssimas condições estruturais. Os grupos então estranharam a decisão, uma vez em que, os outros pavilhões - um, dois, três e quatro - que se encontravam na mesma, ou ainda, em pior situação, não obtiveram o mesmo laudo e mantinham o acesso público sem restrições semelhantes.

Após um intenso trabalho de articulação política, que incluiu a publicação de manifestos, protestos e manifestações e, ainda, a denúncia da situação através dos veículos de imprensa e das redes sociais, por meio da qual os coletivos buscavam, principalmente, o apoio da comunidade artística e da sociedade em geral, chegaram, finalmente a um acordo com a direção do HPSP. Os grupos conseguiram autorização para continuar desenvolvendo suas atividades internas (ensaios, treinamentos, reuniões), mas impedidos de apresentar seus espetáculos ou realizar qualquer ação que envolvesse outras pessoas nas dependências do hospital, mais especificamente nas dependências internas. Essa proibição impossibilitou a continuidade do projeto “Porta Aberta” pelo período de três anos. Como solução, apesar das dificuldades encontradas por meio das restrições impostas, os grupos seguiram seus trabalhos e passaram a realizar ensaios e apresentações no pátio interno dos pavilhões cinco e seis, no terreno localizado em frente aos portões destes pavilhões, e em outro pátio próximo aos portões da entrada do hospital. De forma que para os grupos da ocupação, durante o governo Yeda Crusius (2007-2010), a força tarefa foi a de resistir às inúmeras tentativas de expulsão dos coletivos do espaço ocupado, pois

No governo da Yeda, a ideia era acabar com a ocupação: “Se nós não pegarmos e fizermos alguma coisa, os grupos de teatro vão ficar lá. Nós temos que tirar eles, nós temos que apresentar um projeto pra tirar eles.” E essa foi a ideia. (Ator e diretor, 48 anos- entrevista realizada)

E, ainda,

A gente conseguiu dar uma vida a esse lugar que era um lixão e que estava largado, dar um sentido real do público nessa coisa. Houve sim um retrocesso quando houve toda a questão do laudo usado no governo Yeda, que nos proibiu de executar coisas aqui, trazer público aqui, que acabou não deixando mais efetivar isso que é essa questão

aonde tu tem um espaço pra criar, um espaço pra guardar as tuas coisas, tu pode sair, tu pode voltar e tu pode estar pleno pra executar essa coisa pública. E com dados, porque a gente trazia público e esse público vinha pra cá, provando que a gestão de alguns lugares ociosos é capaz quando tem uma organização de grupos que estão maduros pra fazer essa gestão. Eu acho que isso é o principal da ocupação. (Memorial Carlomagno – Marcelo – entrevista acessada)

No ano de 2011, as negociações iniciadas com o governo recém eleito Tarso Genro (2011-2015), focaram em uma questão levantada pelo então governo, conforme os entrevistados: “vocês têm algum projeto concreto para esta área, para os pavilhões cinco e seis?”

A gente na realidade não tinha, é claro. Cada grupo ocupa uma parte, e era mais ou menos isso. Só que a gente parou: não, só um pouquinho, a gente precisa ter um projeto real pra poder lutar, pra poder contrapor com esse outro lado. Ou seja, tem o nível da loucura, mas também tem o nível da organização, da esfera da criação aqui dentro. (Ator e diretor, 48 anos – entrevista realizada)

Segundo outro entrevistado,

A gente tá o tempo todo buscando soluções artísticas, então como é que neste campo administrativo, empresarial a gente não vai ser melhor do que eles, com certeza, só muda por uma coisa mais fácil. A arte é uma coisa mais complexa, agora administrar, claro que tem toda a questão da grana, então a gente pode unir forças. Pra concluir a nossa solução, daí a gente se reuniu, sentou, frustrado, e tal, e tivemos a ideia, quem sabe a gente fala com a arquitetura da UFRGS. Vamos buscar uma entidade que possa talvez comprar isso. E a UFRGS quis e nos encaminhou para o escritório de arquitetura deles, e durante três anos criamos esse projeto arquitetônico e desenvolvemos o projeto dos dois pavilhões. Medimos, passamos, e construímos um projeto arquitetônico de não sei quantos páginas, com um anexo do lado dos pavilhões, e chegamos para o secretário: tá aqui. Risos. Ué, tu não disse que se a gente tivesse um projeto arquitetônico era nosso, tá aqui. No entanto, no governo passado, ocupamos no ano 2000, faz 16 anos que estamos lá, mesmo sendo um governo de esquerda a gente levou quatro anos negociando, discutindo, daí não era mais com os arquitetos, era com o jurídico. A gente conseguiu toda uma pressão da secretaria da Saúde passar para a da Cultura, ir lá na Saúde discutir com o jurídico qual a maneira jurídica, legal, disso ser cedido para nós. Aí a gente continua fazendo o que está fazendo só que legalmente. Para a gente poder buscar parcerias e outros investimentos e outras linhas, e aí a gente passou anos, três anos discutindo com o jurídico, eles aprendendo e nós também, então mais uma área que a gente desenvolveu, além da linguagem da arquitetura. Da saúde e

depois o jurídico. E aí chegamos e descobrimos, pesquisamos no Brasil todo sobre relações como esta entre estado e grupo de arte, patrimônio. Ah, mas isso aqui não pode. Não tem relação com dinheiro, a gente não quer dinheiro. (Ator, 41 anos - entrevista realizada)

E, para complementar,

E esse foi o grande contraponto, daí ficou pior ainda. A situação ficou pior. “Opa, o inimigo não é tão fácil assim. Eles se organizam, vão lá e eles fazem. Eles conseguiram que a Arquitetura¹²⁵ abraçasse, doutores da arquitetura abraçassem essa loucura, que é ocupar culturalmente um hospício” E aí, quando isso acontece, o que é que nós vamos fazer? Nós vamos proibir os estudantes de arquitetura e os professores de arquitetura de entrarem no São Pedro. Os guardas proibiam. Então o que a gente fazia num primeiro momento? Entrava na Kombi do grupo, ou não diz que é estudante de arquitetura. Se perguntarem, vocês vão no teatro. Não fala que é estudante de arquitetura. E a coisa foi sendo um pouco burlada e quando se viu, dois anos praticamente, se tem um estudo do projeto, que o próprio Iphae fala que é melhor que muito projeto de muito arquiteto que se apresenta aí. (Memorial Carlomagno – Hamilton - entrevista acessada)

E, ainda,

Quando ficou pronto o projeto, nossa! Deu vontade de chorar. É tudo o que a gente sonha. É tudo o que a gente vinha falando nessas reuniões em tantos anos de reuniões. E conversando com o governo, e secretários e secretárias de cultura. A gente sabe que a Secretaria de Cultura é a secretaria mais frágil da esfera pública e política. Eu acho e acredito. Eu acho não, eu acredito que é viável. O Marcelo que está dentro do governo ele disse: é viável. Depois que a gente conseguir isso a gente vai pro próximo passo, que é a emenda parlamentar. E eu acho que somos, apesar da gente não ter toda essa troca que a Eve reclama, eu acho que somos cinco grupos que, no momento que a gente estiver, a gente vai se fortalecer muito mais e a gente tem apoio do Brasil inteiro. E isso acontecendo vai ser um dos maiores centros culturais do país. Porque não tem como comparar, são cinco grupos. (Memorial Carlomagno – Alessandra - entrevista acessada)

¹²⁵ O projeto se transforma em objeto de estudo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, no departamento de Arquitetura e Urbanismo, por meio do escritório Modelo Albano Volkmer (EMAV), originando um projeto de estudo arquitetônico para os pavilhões 5 e 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Esse projeto construído conjuntamente com os grupos teatrais e a universidade, prevê a recuperação e restauro dos prédios conforme a necessidade de cada coletivo. A qualificação do espaço em um centro cultural integrado possibilitando acessibilidade plena e ampliando a “ocupação cênica” de cinco para oito grupos. Este projeto recebeu apoio público através de contemplação de bolsas de estudos da UFRGS e, posteriormente, a chancela do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Rio Grande do Sul – IPHAN/RS (CARLOMAGNO, 2016).

Neste mesmo período os grupos iniciavam novo diálogo com o então governo Tarso Genro (2011-2015). Segundo os entrevistados, este governo desde o início se mostrou favorável a uma solução para a continuidade do trabalho e os projetos desenvolvidos pelos grupos. No entanto, conforme Giancarlo (2016),

Apesar de toda uma diretriz propositiva do governo, somente em 2014, com uma nova secretária de saúde que tinha uma visão favorável à cultura e à arte no Hospital Psiquiátrico São Pedro, foi assinado no dia 27 de março – Dia Internacional do Teatro – um termo de intenção entre a Secretaria da Saúde – até então responsável pelo imóvel, cedendo os pavilhões cinco e seis para a Secretaria da Cultura. Neste dia foi realizado mais uma edição do “Porta Aberta”, projeto de integração artística dos grupos do “Condomínio”, com os pacientes, funcionários e comunidade do entorno (CARLOMAGNO, 2016).

Assim, no segundo semestre de 2014, o processo de repasse da Secretaria de Saúde (SES), para a Secretaria de Cultura (SEDAC) foi concretizado. O resultado deste processo que teve o IEACEN como mediador entre os grupos do condomínio e a secretaria de cultura foi a assinatura de um termo de cessão de uso do imóvel – pavilhões cinco e seis – durante cinco anos, renovável por mais cinco, desde que a atividade fim esteja sendo desenvolvida. Esta vitória deu fôlego e esperança para os grupos da concretização de projetos que vinham se desenvolvendo há quase quinze anos.

No ano de 2015, com o novo governo – a quinta coligação política desde o início da ocupação no ano de 2000 – os grupos procuraram o então secretário de cultura para a continuidade dos convênios iniciados na gestão anterior. Em um primeiro momento receberam a informação de que tudo seria mantido, sendo necessários somente alguns ajustes nos planos de trabalho. Uma vez informado do que se tratavam os ajustes, os grupos providenciaram a solicitação e encaminharam para os órgãos responsáveis. No entanto, enquanto aguardavam a resposta, em dezembro de 2015, os coletivos receberam uma notificação da Secretaria da Saúde que exigia a saída imediata do local, sob alegação de que as condições estruturais eram precárias e que não poderiam, portanto, mais permanecer no espaço ocupado. Ainda, acrescentavam que todo o prédio deveria passar por um processo de restauração para posterior utilização para fins ainda

não determinados, cogitando usar como sede administrativa (JORNAL SUL 21: 15 de janeiro de 2016).

Essa atitude era um prenúncio das dificuldades que estavam por vir com o atual governo estadual. Houve grande mobilização dos grupos de teatro e da comunidade em geral em protesto contra a atitude arbitrária por parte do atual governo. Após reuniões com os grupos e seus representantes legais, o governo volta atrás e passa a administração desses pavilhões à pasta Secretaria da Cultura, e mantém a negociação feita no governo anterior, e a partir dessa determinação é dada a permissão de permanência dos grupos nos pavilhões para fins culturais.

A sinalização positiva em relação aos projetos desenvolvidos pelos coletivos, durante o governo Tarso Genro, o longo tempo de permanência no local, e o *know how* adquirido pelos grupos nas negociações junto aos diferentes governos, nos últimos 15 anos, permitia aos coletivos certa tranquilidade e determinação na projeção do futuro idealizado.

5.4.2 Sonhos diurnos podem ser realizados

Michel Lallement (2015), em entrevista¹²⁶ afirma que o que ele chama de *faire* é o tempo do fazer por si, mas também de fazer com os outros. Ao ser interrogado por seu interlocutor sobre as razões que o levaram a escolher os *hackers* como objeto de análise, o autor responde que

em um livro anterior "*Le Travail de l'utopie*", trabalhei com a *familistère de Guise*¹²⁷, em Aisne, criada pelo industrial Jean-Baptiste André Godin. Portanto, o que me interessa são as "utopias concretas", ou seja, uma utopia cuja declinação leva na realidade a múltiplas práticas. E eu queria continuar este trabalho em um terreno mais contemporâneo, pois, mais de um século separa as duas experiências,

¹²⁶ Publicada em 13.02.2015: <https://www.usine-digitale.fr/article/les-hackers-veulent-transformer-le-travail-en-un-geste-artistique-decrypte-michel-lallement.N313241>

¹²⁷ Uma comunidade de trabalhadores idealizada por Jean- Baptiste Godin. Em 1846, Godin criou uma pequena fábrica de aquecedor de ferro fundido, na cidade de Guise, inicialmente com 30 trabalhadores. Pouco anos depois, já eram 1500 e a produção inicial de 700 dispositivos por ano aumentou para 50.000. Em 1853, temendo o exílio sob Napoleão III por suas ideias, o fabricante criou uma filial na Bélgica. Com o seu sucesso econômico, Godin foi capaz de alimentar seus ideais sociais. Ele mergulhou nas teses do teórico socialista Charles Fourier, que tentava imaginar uma alternativa aos horrores vividos pela classe trabalhadora e sintetizou suas idéias no *Phalanstere* – comunidades idealizadas por este pensador. Aos 40 anos, o próspero fabricante de fogões e objetos de ferro fundido decidiu realizar em Guise um modelo social inspirado no falantismo, "o familistère". De 1859 a 1882, Godin construiu o "palácio social". O *Familistère* incluiu 500 moradias alugadas aos trabalhadores, mas também uma escola mista e laica, um teatro, uma piscina, e lojas.

a francesa e a californiana. O ecossistema californiano rapidamente me interessou porque, na área de São Francisco, há duas histórias que se cruzam, a contracultura dos anos 60 e 70 e a do *Silicon Valley*. É o que aproxima os dois casos é a experiência coletiva. A *famillistère* é uma comunidade de famílias de trabalhadores reunidas que têm a ambição de transformar o trabalho, suas condições e suas relações. Eles inventaram a democracia industrial. No *hackerspace* de Noisebridge, onde eu passei um ano, eles inventaram o consenso, e ali encontramos a ideia de um grupo autônomo que pode se encarregar de seu próprio destino (LALLEMENT, 2015).

Desta forma, podemos inferir que para o autor, a utopia se concretiza por meio do desenvolvimento de novas relações de trabalho baseadas em princípios de solidariedade e de coletividade. Com isso o autor destaca que a comunidade *hacker*, ao experimentar uma *utopia concreta*, faz mais do que desenvolver outra maneira de trabalhar: trata-se da experiência de uma nova gramática de convivência que une trabalho e vida em comum.

Neste sentido, conforme discutido no capítulo II deste estudo, vimos que a metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo* se desenvolve com o objetivo, assim como o movimento *hacker*, de introduzir a colaboração como forma de contribuição para o resultado final do projeto coletivo.

Assim, amparados nas ideias deste autor, consideramos o trabalho colaborativo e a experiência de auto-gestão na administração coletiva do espaço ocupado - mantidos pelos cinco grupos da Ocupação Cênica - como uma *utopia concreta*, ou seja, uma utopia passível de ser realizada, na medida em que carrega projeções e antecipações do futuro elaboradas pelos desejos dos seres humanos (BLOCH, 2005). Conforme veremos a seguir.

Enfim, acho que dá pra multiplicar. Cada vez mais cedendo e mostrando que tem vários exemplos no país desse tipo de administração, que a partir de um grupo de teatro, de artistas, a gente pode multiplicar pra outros, trazendo outro grupo que vai vir aqui esporadicamente ensaiar, guardar seu material, sair. Então isso vai se multiplicar nas próximas... é isso, quinze anos que nós estamos aqui, só o Falos fez mais de dez espetáculos. (Memorial Giancarlo¹²⁸ - Fábio – entrevista acessada)

¹²⁸ Conforme descrito nos procedimentos metodológicos, as entrevistas realizadas por este pesquisador em um memorial “*Ocupação Condomínio Cênico HPSP – ocupação artística cultural em espaços públicos ociosos ou abandonados*” (2016) foram transcritas integralmente e disponibilizadas na internet

O período da ocupação permitiu aos grupos desenvolverem seus trabalhos com continuidade, possibilitando tanto a criação de repertório, quanto a manutenção do coletivo enquanto célula de criação. Representando desta forma, tanto a perenidade dos grupos, quanto dos projetos individuais (de cada coletivo) que, conforme vimos anteriormente, vem ao encontro da metodologia de criação e sua organização do trabalho em processos colaborativos.

É possível observar também, por meio das falas dos entrevistados, a forma pela qual a ocupação se tornou um projeto coletivo, tanto na convivência, quanto na administração do local:

Então tem um momento que a gente não pode contar com todos, porque isso é utópico, não é todo mundo que vai fazer a mesma coisa. Isso não acontece em sociedade nenhuma e não vai ser num trabalho com artistas que têm mentes independentes que vai acontecer. Ainda mais artista. Mas ao mesmo tempo existe uma percepção de que sim, é para o benefício de todos. Às vezes a gente questiona: pô, mas eu tô puxando uma carroça. Tô cansado de puxar esse assunto. A Oigalê é um grupo que tá militando num processo estratégico e político desde o início do processo. Ela nunca se alijou, nunca se separou. Chega num determinado momento que eu vou fazer uma coisa pro meu grupo só. Então vou procurar um espaço pra mim. Mas aí na Oigalê tem um problema político. A Oigalê não quer fazer uma coisa que seja só pra Oigalê. Quer fazer algo que traga um benefício para os outros. Isso tá enraizado no processo. Porque senão já poderíamos ter dedicado toda nossa energia e juntar, buscar um mecenas, alguma coisa com todos os nossos argumentos e conseguir um espaço pra nós. Eu acho que isso é uma coisa que tem que ser colocada de uma maneira bem clara. Porque isso é evidente. (Memorial Carlomagno – Ilson - entrevista acessada)

E acrescentando,

Toda a energia que a gente aplica aqui poderia ser aplicado no individual, mas a gente aplica no coletivo, mesmo que às vezes o coletivo não se comporte de uma forma tão coletiva. Nem todo mundo faz o tema de casa e, no entanto, quem tá fazendo, tá fazendo pra todos. É isso o que eu vejo no condomínio. Quem quer que vá pra

por meio de um *blog*, sendo, desta forma, consideradas nesta pesquisa como fonte primária. Carlomagno é também ator e faz parte de um dos cinco coletivos integrantes da Ocupação. Acreditamos que o fato das entrevistas terem sido realizadas pelo pesquisador/ator, deu certo caráter de testemunho íntimo e compartilhado, sobre todos os processos vivenciados em comum durante os 15 anos da ocupação – como quem fala a um companheiro de estrada. Sendo esta a razão pela qual optamos em utilizar as entrevistas produzidas por este memorial, como exclusivas para as análises neste item do capítulo.

reunião, que seja um, que sejam três, ou dez, está fazendo pelo condomínio. Por todos. (Idem)

Ou ainda,

Essa coisa de ocupar um espaço coletivo, uma coisa é aqui, na nossa sala, do Falos, outra é o pátio que tem horas que tem um grupo que tá ensaiando, daqui a pouco é outro, daqui a pouco somos nós, tudo no mesmo dia. Então a gente conseguiu desenvolver toda uma metodologia que cada grupo tem a sua maneira de trabalhar mas conseguir sim viver em harmonia. Nem sempre foi assim, tem alguns grupos que a gente tem mais atritos, outros menos, mas a gente conseguiu mostrar uma maturidade dos grupos de poder conviver juntos. Não só no seu trabalho individual, mas nessa questão administrativa. (Memorial Carlomagno – Fábio - entrevista acessada)

E desde então estamos aqui, esses grupos, passando eu acho que por quatro ou cinco governos, lutando pra que realmente seja um espaço. A gente já trouxe modelos de vários lugares do mundo, do Brasil, de fora do Brasil. Esse espaço, ele é citado, como modelo de administração. Aqui são grupos, cada um tem a sua estética, a sua linguagem, sua maneira metodológica e administrativa, mas nós conseguimos mostrar que somos capazes de viver em comunidade e mais do que viver nessa comunidade, é administrar comumente, junto, no coletivo a gente consegue. A gente chama de síndico cada mês que passa um grupo é o síndico desse espaço. Então a gente consegue mostrar que somos capazes não só de administrar, mas de conviver harmonicamente, coletivamente e desenvolver vários trabalhos. (Idem)

Nas falas acima, os entrevistados demonstram que, apesar de “abraçar” o projeto coletivo, nem todos têm a mesma atitude, mas, no entanto, essa constatação não abala o ideal maior: o coletivo. Já o segundo, aponta a forma pela qual os coletivos aprenderem a conviver em suas rotinas, bem como destaca a administração do espaço em conjunto, como um aspecto que une o trabalho e vida em comum.

Vimos no item 5.2 deste capítulo que, embora de forma heterogênea, os grupos que fazem parte da ocupação mantêm a metodologia colaborativa como forma de organização do trabalho. No entanto, essa prática na dinâmica da ocupação assume novas possibilidades, ou seja, os “agregados” passam a colaborar para mais de um coletivo, conforme as falas das entrevistadas abaixo:

Pra mim, é parte... como eu me sinto como, ao mesmo tempo que eu sou do grupo, cada vez mais do grupo... Eu não estou nas peças, eu

não sou atriz do grupo, eu não tô em cena. Eu tô nesse entorno. E é interessante que dentro desses grupos, os cinco que fazem parte desse condomínio, eu já trabalhei com três. Seja formação continuada, na Oigalê, que foi o primeiro, e a partir da Oigalê parece que a coisa se espalhou. Daqui eu fui chamada pra trabalhar no Povo da Rua, pra fazer formação lá também pra uma peça de teatro especificamente. Fui chamada pra trabalhar com o pessoal do Falos, num projeto de formação mais curto. Mas é legal a gente ver como circulam as informações entre os grupos, e como esses profissionais que trabalham como satélites nos grupos podem estar em movimento entre os grupos. Eu sinto que é uma coisa bem legal. (Memorial Carlomagno - Simone, entrevista acessada)

Assim como a Simone, o Marasca também é dividido (risos) . E isso é legal. A gente ensaia e o cenógrafo tá lá em cima fazendo o cenário. Então tu sobe ali e tu olha. Ele não tá em outro lugar, não tem que contratar um caminhão pra trazer. Então tá tudo aqui, isso é um centro de criação. Um centro cenotécnico. (Memorial Carlomagno - Vera, entrevista acessada)

E a relação com os grupos aqui, nossa. Eu só tenho a agradecer, porque eu não quero ficar lembrando só da parte ruim, né. Tem muita coisa legal. Tem muitas reuniões que a gente sai dando risada, se diverte, muito. Então, eu aprendi muito. Aprendi e sigo aprendendo muito com os outros grupos. E trago essa experiência pra cá e acho que é bem importante. (Memorial Carlomagno – Alessandra - entrevista acessada)

Os artistas também construíram uma relação estreita com a realidade da instituição, pois não se trata de um local qualquer. Assim sendo, a associação entre a arte e a loucura perpassa as relações que se estabelecem entre os artistas e os projetos almejados para os pavilhões ocupados, o que pode ser observado nas falas dos entrevistados, cujo vínculo não pode ser desconsiderado:

Acho que a ideia é abrir, é transformar esse hospital psiquiátrico num grande centro cultural. Não é transformar o hospital num espaçozinho que tem cultura. É um espaço cultural que tem um espaçozinho que faz atendimento. E aí tu inverte a lógica das coisas. (Memorial Carlomagno - Vera – entrevista acessada)

Ou ainda,

E o fato de ser um hospital psiquiátrico, que isso é revolucionário. O que tá acontecendo aqui, se a gente conseguir manter, é um exemplo pro mundo, porque é muito difícil isso acontecer. A loucura e a arte junto e transitando entre um e outro. Quem é mais louco? Quem tá

dentro ou fora do hospício? Quem é o louco? É o artista? É louco ou não é? Então tu vai misturando as coisas. É lindo, quando tinha apresentações aqui, o pessoal fazia apresentações aqui dentro, a bilheteria era lá na frente. Lá nos guardinhas. Aí tu chegava lá tinha um bando de gente, aí tu não sabe quem tá esperando pra assistir ao espetáculo, quem tá esperando um atendimento psiquiátrico, quem tá esperando pra visitar um amigo ou um parente. Quer dizer, a vida se mistura, não tem mais essa separação. E é isso que tem que ser. Acabar com essa segregação. Se tu tem um hospital psiquiátrico para os loucos, aparentemente louco, daqui a pouco tem que ter um hospital psiquiátrico para os artistas, que também são loucos e que também são diferentes e assim tu vai tendo um hospital psiquiátrico para cada tipo de loucura. (Idem)

Os projetos futuros - unindo arte e loucura - fazem parte do cotidiano dos integrantes da ocupação: os sonhos diurnos.

Pelo menos esse é o nosso ideal. É transitar nesse universo da loucura e da arte. E também não necessariamente só a loucura e a arte, mas também no entorno, ou seja, trabalhar numa vila, trabalhar com os funcionários, trabalhar na Cachorro Sentado, na Conceição, na São José, na Murialdo, no Morro da Cruz. A ideia é ambiciosa e aí sim se tornar um centro cultural de referência dessa região. Porque na realidade Porto Alegre, é um outro fator também que é super importante, Porto Alegre não tem nada culturalmente descentralizado, a não ser escola de samba e CTG. Mas centro cultural não tem nenhum. O papel disso aqui virar um centro cultural com a loucura e ter um pequeno posto de atendimento. E se isso se transformar numa efervescência cultural, é extremamente importante. Só que existe um outro setor da sociedade que quer transformar isso aqui num elefante branco e depois, futuramente, privatizar...(Memorial Carlomagno – Hamilton – entrevista acessada)

Eu não sei como, assim, rearticular isso e reinventar isso também. Eu acho que o projeto do centro cultural vai ajudar bastante nisso, se ele for consolidado. De trazer mais gente que queira fazer mais. E não só ter o seu espaço. Porque eu acho que é extremamente diferente quem quer compartilhar os espaços e quem quer ter o seu espaço. Tá privatizando o público. É totalmente o contrário do que a gente tá conversando. Por isso que eu vejo a necessidade hoje de vir outros grupos e sermos a maioria de quem quer fazer teatro aqui. (Idem)

Assim, no ano de 2016, a ocupação completa 16 anos e, embora, os períodos de crise, durante as épocas de trégua¹²⁹ os grupos podem dar-se ao luxo de fazer um

¹²⁹ Os integrantes do Condomínio usavam a expressão “guerra fria” para se referirem à relação conflituosa entre os coletivos e os sucessivos governos do Estado.

balanço do que tinha sido construído até então, bem como pensar o futuro, conforme as entrevistas acima.

Este estudo, conforme já mencionado, teve o segundo período de pesquisa de campo restrito ao último semestre de 2015 e os dois semestres do ano de 2016, nos quais, mantivemos contato com os coletivos por meio das redes sociais e de grupos de *whatsApp*, de forma que foi possível estabelecer comunicação e, desta maneira, participar de atividades promovidas pelos coletivos ou artistas, quer seja de convite para espetáculos, ou para participação em eventos, seminários ou manifestações políticas. Estas últimas, principalmente, a partir do *impeachment* da então presidenta Dilma Rouseff, que coincidiu com a fase de pesquisa, e que mobilizou grande parte da categoria artística em diversos atos, manifestos e ocupações, em razão de suas implicações para a área da cultura. Manifestações estas que se estenderam no decorrer do ano de 2017¹³⁰.

No entanto, no final do ano de 2016, quando já havíamos dado por encerrado o trabalho de campo e as entrevistas com os artistas, surge novo conflito entre os coletivos da ocupação e o então secretário estadual da Cultura, Sr. Victor Hugo Alves da Silva. O grupo *Falos & Stercus*, em comemoração aos 25 anos de atividades do coletivo apresentaria o seu novo espetáculo *Mittos*, nas dependências externas da Instituição, tendo recebido, segundo os integrantes do grupo, autorização prévia da SEDAC, para esta apresentação e temporada no local. No entanto, alguns dias antes da estreia houve um desentendimento entre o então secretário e alguns integrantes do referido grupo nas dependências do HPSP.

Dois dias antes da data em que aconteceria a estreia do espetáculo, após uma vistoria surpresa do Corpo de Bombeiros, o local foi interditado, desta vez, sob alegação de que não havia um Plano de Prevenção e Combate a Incêndios (PPCI), para o local. Assim, os grupos foram proibidos de entrar no espaço, sendo permitido somente duas pessoas de cada vez para retirar material, em caso de necessidade. No dia que deveria acontecer o espetáculo, os grupos se reuniram na frente da instituição como forma de protesto à atitude considerada por parte desses coletivos como arbitrária, nas palavras do diretor do grupo *Falos & Stercus*, Marcelo Restori: “sem nenhum diálogo e de forma truculenta ele rompe o acordo que ele mesmo propôs e impede que muitos trabalhadores

¹³⁰ A partir de abril de 2017, não foi mais possível participar de tais atividades, pois me mudei para a cidade de Pelotas.

da cultura exerçam seu trabalho e possam viabilizar seu sustento, assim como impossibilita o acesso do cidadão a esse bem cultural” (JORNAL SUL 21, 18.11.2016).

Os grupos continuam lutando para que os pavilhões sejam devolvidos aos coletivos e pela continuidade dos projetos que envolviam a Ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro, por meio de ação que tramita junto ao Ministério Público Estadual, bem como por manifestações políticas que visam à sensibilização da comunidade e dos governantes locais. E ainda, conforme um dos entrevistados que encontramos, por acaso, na rua: “estamos aguardando o próximo governo estadual”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa fundamentou-se na investigação da relação entre trabalho e arte na sociedade contemporânea. Para tanto, dedicou-se à análise dos procedimentos de inovação desenvolvidos pela metodologia de criação e a correlata organização do trabalho em teatro contemporâneo, conhecido como *processo colaborativo*. O interesse inicial por esta temática surgiu a partir da constatação de que o trabalho artístico tem se apresentado como modelo fecundo, ou até mesmo, como um possível laboratório, para a compreensão das transformações que acompanham as sucessivas mutações na organização do trabalho na sociedade capitalista contemporânea (MENGER, 2002, 2009). Questão esta que norteou as discussões empreendidas nos dois primeiros capítulos desta tese, na medida em que - mantendo a ideia do trabalho artístico como referência para o mundo produtivo contemporâneo - buscamos demonstrar a forma pela qual o conjunto de inovações produzidas pelo *processo colaborativo*, ao buscar resgatar o que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo faz avançar o “ideal” do *trabalho por projetos* (BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009).

Para tanto, em acordo com nosso primeiro eixo de análise, foi discutido primeiramente a capacidade crítica da arte (BOURDIEU, 1996; CHIAPELLO, 1998, BOLTANKI e CHIAPELLO, 2009) e, em um segundo momento, a possibilidade de sua renovação (BOLTANSKI e CHIAPELLO; BOLTANSKI, 2015; MUNK, 2015). Essa segunda discussão foi conduzida por meio da exposição dos elementos constitutivos da metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, apresentado como um conjunto de valores que norteiam as práticas dos inúmeros grupos que aderem a ele. A este repertório de ideias e valores, que pode ser acessado de distintas maneiras, quer seja de grupo para grupo ou de projeto para projeto, dentro do mesmo grupo, denominamos de “espírito colaborativo”. De forma que esta noção foi tomada como o “ideal” do modelo colaborativo, possibilitando estabelecer a posterior relação com o “ideal” do trabalho *por projetos*.

Relação esta que só pode ser compreendida depois de termos discorrido sobre as mudanças na economia, na organização da produção e do trabalho, a partir da década de 1970, às quais Boltanski e Chiapello (2009) identificaram como a emergência de um “novo” espírito do capitalismo. Neste novo espírito do capitalismo, os autores detectaram a manifestação de uma nova forma de justificação do engajamento dos atores ao capitalismo, a *cité par projets*, que surge como resposta às críticas feitas ao

modelo fordista de organização do trabalho (prescrito, com hierarquias rígidas, marcado por falta de autonomia e de autenticidade).

Tal forma de justificação está apoiada na figura do *manager*, o “grande” da cidade *por projetos* - aquele que detém a capacidade de estabelecer conexões a fim de criar novos projetos. Inspirado no modelo do trabalho artístico - livre, autônomo, autêntico, criativo e adaptado ao risco - o *manager* passa a ser o representante do novo paradigma do trabalho. De forma que, para Boltanski e Chiapello (2009), o nascimento de um novo espírito do capitalismo ocorre, portanto, pela integração da *crítica artística* à retórica *managerial* contemporânea que exalta tanto a expressão de si, quanto à criatividade no trabalho, configurando o modelo de organização da produção contemporânea: o trabalho *por projetos*.

A consolidação deste novo espírito do capitalismo coincide com a as políticas globais de *privatização da cultura*, que repercutem igualmente no Brasil, principalmente a partir dos anos 1990. Situação esta que, para uma parcela do universo artístico, significou a incorporação deste processo por meio da adesão à lógica “projetista” deste setor, aproximando, desta forma, a figura do artista a do *manager*, cujo resultado, como tendência, foi tornar inoperante a adoção de uma postura crítica.

No entanto, é neste mesmo período e contexto e, de certa forma, em contraposição a essa lógica “projetista” que surge o movimento de vanguarda artística em teatro, que desenvolve uma nova metodologia de criação, cuja correlata organização do trabalho busca - por meio da colaboração - o resultado do projeto coletivo. Como todo movimento de vanguarda artística, conforme discutido, o *processo colaborativo* contém em si o germe da potencialidade crítica, e esta, por sua vez, permeia a relação entre arte e apropriação capitalista. É desta forma, portanto, que entendemos o engajamento crítico manifesto pela metodologia de criação e sua organização do trabalho em *processo colaborativo*, como uma possível resposta às promessas não realizadas pelo paradigma contemporâneo do trabalho *por projetos*.

Podemos afirmar que este último, se comparado ao modelo *taylorista-fordista*, apresenta de fato aumento de autonomia operacional e redução de hierarquias, no entanto, para o mundo do trabalho contemporâneo, isto não significou uma real autonomia e nem, tampouco, emancipação, conforme prometido. Além disso, a instrumentalização de conquistas gerou processos de individualização e novos constrangimentos no trabalho, se configurando, desta forma, em uma maneira renovada de exploração capitalista sobre o trabalho.

Em vista disso, entendemos que *processo colaborativo*, ao introduzir o “espírito” da colaboração como metodologia de criação e sua correlata organização do trabalho, faz avançar o “ideal” do paradigma *por projetos*, na medida em que busca resgatar o que foi apropriado e instrumentalizado pelo capitalismo; a saber, as dimensões daquilo que chamamos de “trabalho expressivo”, tais como, autonomia, engajamento, realização de si, identificação à atividade e à performance, características singulares ao trabalho artístico.

Contudo, nossa análise, amparada nas produções acadêmicas desenvolvidas pelos estudiosos das teorias de criação em teatro contemporâneo, aliada à investigação empreendida na observação de nosso objeto empírico, nos possibilitou inferir que este movimento de vanguarda artística, e sua capacidade crítica extrapolam as questões que dizem respeito à organização do trabalho na sociedade contemporânea. Tal capacidade subjaz, igualmente, à ação coletiva de resistência e de lutas por políticas públicas de fomento direto, organizadas por artistas e grupos de teatro, a partir do final dos anos 1990. Movimento este que surgiu no bojo das transformações, através das quais veríamos por meio da retração do Estado, o declínio de diversas políticas de intervenção social, dentre elas, o investimento direto à cultura. Situação esta que, em seu conjunto, vem ao encontro da teoria de Touraine (2007) - e em conformidade com o nosso próximo eixo de análise - segundo à qual estaríamos vivenciando o enfraquecimento, ou até mesmo, o desaparecimento das instituições sociais que dão suporte aos indivíduos, condição esta que sinaliza o que o autor entende ser a passagem de um paradigma a outro, em nossa interpretação da realidade social. É desta maneira, portanto, que entendemos o movimento de resistência empreendido por artistas e grupos de teatro, alijados dos mecanismos de patrocínio empresarial via incentivo fiscal, como emblemáticas das ações do *sujeito* que emerge do centro do *novo paradigma cultural* - aquele que não querendo se submeter à lógica do mercado e do consumo, busca definir seu próprio destino, articulando direito pessoal e organização social.

Neste mesmo contexto de resistência aos processos de privatização da cultura, e de lutas por políticas culturais de fomento direto ao teatro, no ano de 2000, inicia a ocupação Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro. As observações realizadas junto aos cinco coletivos de teatro que dela fazem parte, tais como, a organização do trabalho e os processos de criação de cada coletivo, a administração comum do espaço e convivência dos grupos, os problemas encontrados e as soluções desenvolvidas, a luta dos coletivos para a permanência no local, bem como os objetivos

almeçados para o futuro do local ocupado, nos possibilitaram vislumbrar novos contornos para a análise do trabalho que se organiza em moldes colaborativos, na medida em que une trabalho e projeto de vida em comum. Conformação esta que se apresenta em acordo com o que a perspectiva sociológica chama de *utopia concreta* (LALLEMENT, 2015).

Durante dezesseis anos de administração coletiva e de auto-gestão de um espaço público ocupado, os cinco coletivos realizaram muitas ações e desenvolveram inúmeros projetos, tais como: a) local de ensaios, apresentações, reuniões, seminários, cursos; b) projeto piloto “Porta Aberta” para trazer a comunidade de forma gratuita até o espaço, e participar das atividades artísticas; c) contribuição para a ressignificação da imagem que o hospital mantinha até então; d) transformação do espaço ocupado em um centro cenotécnico – profissionais e técnicos mantinham ali seus ateliês e contribuía para mais de um grupo; e) empréstimo do local para ensaios e depósito de material para outros grupos que não possuíam sede própria; f) projeto arquitetônico desenvolvido em parceria com o departamento de Arquitetura da UFRGS, para a obra que transformaria o local em um centro cultural de referência nacional – unindo arte e loucura - e que possibilitaria, dentre outras ações, trazer novos grupos para compor a Ocupação CCHPSP. Discussão esta que, em conformidade com nosso terceiro eixo de análise, foi abordada no quinto e último capítulo deste estudo.

Podemos afirmar, portanto, a partir de investigação que se amparou nestes três eixos de análise, que as teorias mobilizadas para a compreensão do fenômeno investigado neste estudo, qual seja - o trabalho que se realiza em moldes colaborativos - dizem respeito a uma única questão: a capacidade de ação dos sujeitos no contexto das recentes transformações que configuram a sociedade capitalista contemporânea. De forma que, para Boltanski e Chiapello (2009), estaríamos vivendo sob a égide de um “novo” espírito do capitalismo; para Touraine (1998, 2007), a passagem do paradigma social para o cultural; e para Lallement (2015), *l'âge du faire*, a era do fazer por si, mas também com os outros.

Boltanski e Chiapello (2009) se utilizam da noção das *cités*, formulada anteriormente pelo primeiro, em conjunto com Thévenot (1991), cujo objetivo busca, resumidamente, conceder aos atores em situação de disputa a possibilidade de mobilizar justificações e críticas para que possam chegar a um acordo. Assim, os dois autores, ao elaborarem um contraponto às teorias vigentes nos anos 1960 e 1970 - que

privilegiavam as relações de força - permitem que os atores, ao lançarem mão de seus valores, façam uso de suas competências críticas.

Touraine (1998, 2007), o sociólogo da ação, constrói a noção do *sujeito* que emerge no centro do *novo paradigma cultural*, como um ator recente da historicidade moderna, e cuja ação é definida como luta que se estabelece contra os imperativos do sistema social que ameaçam a liberdade individual e criadora. Ação produzida pelo processo de subjetivação e manifesta por meio da individuação, entendida pelo autor, como a afirmação da identidade e da individualidade. Fenômeno este apontado por este estudo através dos elementos constitutivos do *processo colaborativo* que, ao trazer os “desejos” de cada um para a construção do projeto coletivo, reafirma as identidades e subjetividades. Condição que, em conformidade com Touraine (2007) é o que permite ao ator resistir à dominação do mercado e do consumo no contexto da desmodernização, ou de crise do social. Sendo a subjetivação a capacidade que anima o *sujeito*, em nosso entendimento, é este o processo (crítico) que subjaz à organização dos movimentos empreendidos por artistas e grupos de teatro, aliados das políticas culturais via incentivos fiscais.

Lallement (2015) aborda, por meio da categoria *homo faber* - tendo como modelo os valores compartilhados pelas comunidades *hackers* - os representantes de *l'âge du faire* - como aquele que decide em que condições quer realizar seu trabalho, e cujas condições se estabelecem em torno de princípios de coletividade e de colaboração. A construção teórica desenvolvida pelo autor, ao entender a organização do trabalho dessas comunidades como a configuração de uma relação social mais abrangente, possibilitou a este estudo - tendo com objeto a Ocupação CHPSP – concluir que as ações desenvolvidas por esses indivíduos reais, que decidem construir por si e para si, por intermédio do trabalho e de ação coletiva, o mundo em que acreditam, podem ser compreendidas como a realização de uma *utopia concreta*. Assim, conforme demonstrado no último capítulo deste estudo, por meio das realizações e dos projetos antecipados pelos coletivos para o espaço ocupado, as *utopias concretas* podem ser gestadas em “sonhos diurnos”, na medida em que encontram no futuro em aberto uma possibilidade para sua realização. Ou ainda, a ação desses coletivos, assim como o exemplo das comunidades analisadas por Lallement (2015) pode ser entendida como um convite para as pessoas recuperarem o controle de suas vidas , através de projetos - à primeira vista, muito modestos - mas, em outro extremo, concernir ao conjunto da sociedade. Ideia esta que servirá de guia para nossos próximos estudos.

No entanto, antes de concluirmos, se faz necessário enfatizar um último aspecto, citado brevemente no decorrer deste estudo, qual seja, as nuances na relação entre a capacidade de ação dos atores na sociedade contemporânea e a cultura democrática. Esta última, entendida como condição para o reconhecimento de que indivíduos e coletividades possuem o direito de serem atores da sua própria história.

Dentre as teorias mobilizadas para a análise da capacidade crítica e de ação dos atores na sociedade contemporânea que, em linhas gerais, norteou este estudo, o pensamento desenvolvido por Touraine, por meio da noção de *sujeito*, é o que mais nos propicia pistas sobre esta relação. Na visão deste autor, o princípio da cultura democrática estaria no respeito à diversidade de valores, e na consideração das singularidades representadas pela figura do *sujeito* individual ou coletivo.

Esta última questão foi introduzida, na medida em que entendemos que esta relação – entre liberdade de ação e cultura democrática - se faz necessária para concluirmos em acordo com a realidade empírica observada; ou seja, devido aos recentes acontecimentos políticos ocorridos em nosso país, os quais não podem ser desconsiderados, e cujas implicações puderam ser constatadas no decorrer desta pesquisa.

Trazendo para a nossa realidade empírica podemos citar, como exemplo, a forma pela qual os coletivos da Ocupação CCHPSP foram arbitrariamente expulsos do local, mesmo tendo obtido termo de cessão de uso legal concedido pelo governo anterior e ratificado pelo atual. Esta ação não corresponde a um fato isolado, mas, sim, a uma política de governo que se situa em oposição à noção de cultura da diversidade e de valores universais.

Apesar deste cenário, para concluirmos e justificando nossa filiação às ideias de Touraine (1998, 2007), nos mantemos em acordo com a aposta deste pensador, segundo a qual, como toda cultura, a democracia se mantém pela ação do *sujeito* que transmite o conjunto de valores da cultura democrática, ultrapassando sua dimensão institucional. Nesta relação - *sujeito* e cultura democrática - um favorece o outro. Veremos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. Dramaturgia em processo colaborativo e sua relação com a criação coletiva e o dramaturgismo. In: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 2003.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDER-EGG, Ezequiel. **Introducción a las técnicas de Investigación Social**. Buenos Aires: Humanistas, 1998.

ARAÚJO, Fernando Marcial Ricci. Entre a benemerência e o investimento em si: a *citê par projet* e o trabalho voluntário na AIESEC em Porto Alegre. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Sociologia – UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

_____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Revista Sala Preta. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, v. 6, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. Tempo Social. Revista Sociologia. USP, São Paulo: 177-193, novembro de 2003.

ARY, Rafael Luiz Marques. A função dramaturgia no processo colaborativo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes. Campinas, SP: UNICAMP, 2011.

_____. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ASSMANN, Carolina; SILVA, Mozard Linhares. A Reforma Psiquiátrica no Rio Grande do Sul e as Políticas de Saúde Mental (1970/2000). Revista Jovens Pesquisadores, Santa Cruz do Sul, v. 5, n. 1, p. 83-93, 2015

AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro – RJ, 2009.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In: RUBIM, Linda (org.) **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Edufba, 2008.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARQUERO, Lidieth Yorleni Alpízar. O ator e o Diretor no Processo colaborativo: experiência de criação nas artes cênicas na Costa Rica (2012-2013). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes. Campinas, SP: UNICAMP, 2015.

BECKER, Howard S. **Les Mondes de l'art**. Paris: Adagp, 2006

BLOCH, Ernest. **O homem como possibilidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs). **Dicionário de Política – Volume 1**. Brasília- DF. Editora da Universidade de Brasília, 1983.

BOLTANSKI, Luc; THEVENOT, Laurent. **De la justification**. Les économies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Eve. **O Novo Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOLTANSKI, Luc. « Situation de la critique ». In: FRÈRE, Bruno (org.). **Le tournant de la théorie critique**. Paris: Desclée de Brouwer, 2015, p.189-217.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARLOMAGNO, Giancarlo. Memorial Descritivo: Ocupação Condomínio Cênico HPSP – ocupação artística cultural em espaços públicos ociosos ou abandonados. Porto Alegre, 2016. Disponível em <http://condominiocenicosaopedro.blogspot.com.br/2016/01/memorial-descritivo-resultado-final-da.html>

CARREIRA, André; VARGAS, Antônio et al. **Falas sobre o coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo**. ÁQUIS – Núcleo de Pesquisas sobre Processos de Criação Artística. DAC- Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

_____. **O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil**. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2010.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar e FIGUEIREDO, Rubens (Orgs.) **A Era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura, 2002, p. 627–656.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CARVALHO, Sérgio (Org). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo. Expressão Popular, 2009.

CHIAPPELLO, Ève. **Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artistique**. Paris. Editions Métailié, 1998.

COLBARI, Antônia de L. **A retórica do empreendedorismo e a formação para o trabalho na sociedade brasileira**. In: SINAIS - Revista Eletrônica - Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição Especial de Lançamento, n.01, v.1, Abril. 2007. p.75-111.

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.

CRUZ, Iván Martín. *Intermitentes Del Espectáculo em Francia*. Madri, 2009. Disponível em <https://www.atae.org/wp-content/uploads/2013/05/Intermitentes-del-Espectaculo-en-Francia.pdf> - Acesso em 12.10.2017.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2000

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho. *A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da escola de Belas Artes. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.

FISCHER, S. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2003.

HARVEY, David. **O Novo Imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.

KAVATAN, Sônia. **Elaboração de Projetos Culturais**. São Paulo: SP Leituras, 2012.

LALLEMENT, Michel. **L'âge du Faire: hacking, travail, anarchie**. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

_____. **Le Travail, une sociologie contemporaine**. Paris: Gallimard, 2007.

_____. Entrevista realizada com Michel Lallemente - 20^o édition du prix littéraire de la Fondation Manpower Group et HEC Paris – 2015. Disponível em <http://www.manpowergroup.fr/michel-lallement-age-du-faire-seuil/>

LIMA, Francisco Andre de Sousa. *Pedagogia do teatro de grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficinão Finos Trapos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2014.

MATTOS, Carmem Lucia; CASTRO, Paula Almeida (orgs.) **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Disponível em <https://static.scielo.org/scielobooks/8f CFR/pdf/mattos-9788578791902.pdf> . Acessado em 21.10.2017

MENGER, Pierre-Michel. **La profession de comédien: formations, activités et carrières dans la demultiplication de soi**. Paris: Ministère de la Culture e de la Communication, 1997.

_____. **Portrait de l'artiste em travailleur: metamorphoses du capitalisme**. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

_____. **Le Travail Créateur s'accomplir dans l'incertain**. Paris: Gallimard Le Seuil, 2009.

_____. **L'art analysé comme un travail**. *Idées économiques et sociales*, 2009/4 N 158, p. 23-29. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-4-page-23.htm>

MIRANDA, Danilo Santos. Prefácio. In: WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro e outros. *Cultura e democracia*. Volume i. Rio de Janeiro: Edições Fundação Nacional de Cultura, 2001, p.13–55.

MOSSI, Thays W. A Falácia da Aventura: A relação dos quadros superiores de TI com a dimensão moral do seu trabalho. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em Sociologia- UFRGS. Porto Alegre, 2012.

MUNK, Jean De. « Qu'est-ce que la critique artistique ». In: FRÈRE, Bruno (org.). **Le tournant de la théorie critique**. Paris: Desclée de Brouwer, 2015, p.219-293.

NASCIMENTO, Alberto Freire. Política Cultural e Financiamento do Setor Cultural. IV ENECULT - 2008, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14368.pdf> - Acesso em 01.10.17.

NICOLETE, Adélia. Da Cena ao Texto: Dramaturgia em processo colaborativo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, SP: USP, 2005.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo, Escrituras - Instituto Pensarte, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Respectiva, 2008.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. A função criação no trabalho coletivo teatral: um estudo com a Usina do Trabalho do Ator. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Educação em Educação – UFRGS. Porto Alegre, 2014.

RINALDI, Miriam. O Ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. In: Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 135-143.

ROMEO, Simone do Prado. O movimento Arte contra a Barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios das práticas Teatrais em São Paulo (1998-2002). Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.** In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFA, 2007.

_____. **Políticas Culturais no Brasil: itinerários e atualidade.** In: BOLAÑO, Cesar; GOLIN, Cida; BRTTOS, Valério (org). Economia da Arte e da Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Políticas Culturais no governo Lula. Revista Lusófona de Estudos Culturais. Lusophone Journal of Cultural Studies Vol. 1, n.1, pp. 224-242, 2013

SANTOS, Fábio Cordeiro dos. O coral e o colaborativo no teatro brasileiro. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

TROTTA, R. Autoria coletiva no processo de criação Teatral. Tese de Doutorado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TOURAINÉ, **Poderemos Viver Juntos? Iguais e Diferentes.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** São Paulo: Boitempo, 2006.

ANEXO 1

ENTREVISTAS REALIZADAS: fase exploratória (2014), e segunda fase (2015-2016)

Exploratória FTB – Profissão (2014)	Tempo de profissão	Idade
Ator	11	30
Ator	12	35
Atriz e diretora	18	38
Ator	11	25
Ator	15	32
Ator	28	43
Atriz	19	39
Ator	22	41
Atriz	15	34
Ator	17	36
Ator	11	29
Ator	10	29
Ator	8	19
Curadora empresa patrocinadora FTB		44
Curador FTB		54

Segunda fase – Porto Alegre – Profissão (2015-2016)	Tempo de profissão	Idade
Ator e diretor	40	62
Ator e diretor	31	50
Atriz	16	38
Ator e diretor	38	57
Ator e diretor	15	36
Atriz	18	36
Atriz	14	30
Jornalista – Artes cênicas	30	57
Coordenador Artes Cênicas - PMPA	8	54
Jornalista – Artes Cênicas	10	35
Curadora Festival SESC	8	40
Ator e diretor	30	48
Ator e diretor	25	43
Ator e diretor	25	41
Atriz	19	36
Atriz	12	32
Ator e diretor	30	55
Ator e diretor	28	51
Atriz e diretora	13	33
Ator e diretor	30	55

ENTREVISTAS ACESSADAS

FALAS SOBRE O COLETIVO: entrevistas sobre teatro de grupo (2016) - ÁQUIS (CEART-UDESC) -

Nome	Grupo	Página Publicação	Página Tese
Ulisses	Giramundo - BH	69	59
Pedro	Companhia do Feijão - SP	249	59-60
Tiche	Barracão Teatro - Campinas	131	60
Tiche	Barracão Teatro- Campinas	131	61
Luiz	Grupo XIX - SP	342	62
Cláudio	Cia Lua Lunera - BH	27	63
Abreu	Cia Brasileira de Teatro - SP	142	63
Hugo	Teatro Exercício - GO	196	64
Grupo	Dionísios Teatro - Joinville	212	64
Sérgio	Cia do Latão - SP	299	66
Carlos	Grupo Trama - BH	41	67
Paula	Traço Cia de Teatro	170- 171	68
Sérgio	Cia do Latão - SP	304	70
Clayton	Tablado de Arruar - SP	334	118
Pedro	Cia do Feijão - SP	293	119
Cíbele	Cia Livre - SP	280	120
Clayton	Tablado de Arruar - SP	335	120

OCUPAÇÃO CONDOMÍNIO CÊNICO HPSP: ocupação artística cultural em espaços públicos ociosos ou abandonados – Giancarlo Carlomagno - Memorial descritivo (2016)

Nome	Grupo ¹³¹	Página Publicação ¹³²	Página Tese
Evelise	Povo da Rua		153
Karine	Oigalê		153
Simone	Atriz e musicista ¹³³		154
Karine	Oigalê		154
Marcelo	Falus & Stercus		158
Alessandra	Povo da Rua		160
Fábio	Falus & Stercus		163
Ilson	Oigalê		163-164
Fábio	Falus & Stercus		164
Simone	Atriz e musicista		165

¹³¹ O Grupo *Caixa Preta* não participou desta pesquisa – segundo seu autor, embora tenha feito inúmeras tentativas, não obteve resposta.

¹³² Este material, disponível em <http://condominiocenicosaopedro.blogspot.com.br/2016/?m=0>, não está paginado.

¹³³ Trabalha para mais de um coletivo da OCCHPSP.

Vera	Oigalê		165
Alessandra	Povo da Rua		165
Vera	Oigalê		166
Hamilton	Oigalê		166

ANEXO 2

Roteiro entrevistas realizadas - primeira fase (exploratória)

- Idade:
- Tempo de profissão:
- Formação:
- Trajetória do grupo:
- Como se organiza:
- Juridicamente:
- Estruturalmente:
- Acessa financiamentos? Quais?
- Como é esta relação com a burocracia dos editais?
- Teatro de grupo? Por quê?
- Processo de criação:
- Como é o processo de criação em grupo?
- Qual o papel do ator para o grupo?
- Qual a(s) particularidade(s) da profissão de ator?
- Quais são as principais características?

Roteiro de entrevistas realizadas - segunda fase

- Nome:
- Idade:
- Formação:
- Tempo de profissão:
- Trajetória do grupo:
- Tipo de fomento acessado:
- Como se organizam na produção:
- Como é o processo de criação:
- Como dividem as funções:
- Como é a relação e distribuição de tarefas no CCHSP?
- Como é a relação entre os grupos?
- Os integrantes têm outros trabalhos ou se dedicam exclusivamente ao grupo?
- Qual é a proposta do grupo, enquanto atuação ou intervenção?
- Conceito geral (grupo):
- Porque a arte coletiva e colaborativa?
- Atitude política e ideológica:
- Sobre a estética do grupo:

ROTEIRO ENTREVISTAS ACESSADAS

Roteiro entrevistas Memorial Giancarlo Carlomagno – principais questões

- Trajetória do grupo:
- Como se organizam na produção?
- Ações que vocês executam lá dentro, tendo o espaço (Ocupação CCHPSP)?
- Tu acha que esse espaço influencia na criação de vocês?
- Tu acha que tem alguma influência direta na montagem dos espetáculos ou não?
- Como é que isso funciona pra vocês?
- Fala um pouco da relação que eu estou chamando de “guerra fria” com os governos:
- Tu acha que em algum momento vocês identificaram bah, esse lugar é nosso?
- Esse lugar, se apropriaram dele e entenderam que aquele lugar era de vocês? Tu acha que isso já aconteceu ou não aconteceu ainda?
- Tu consegue identificar quando isso aconteceu?
- Ações futuras que tu imaginas, que vocês planejam, que vocês pensam. Tem alguma coisa nesse sentido já pensada, imaginada?
- Vocês estão num espaço público, que até então estava ocioso. Como é que isso bate no grupo?
- Agora tem a possibilidade de a gente conseguir o comodato, um tempo de segurança maior, digamos assim pra desenvolver o trabalho aqui dentro e poder investir no local. Como é que tu vê isso?
- Eu quero que tu fale um pouco sobre isso mesmo, a ocupação, a importância da ocupação para o grupo. Mais do que o trabalho do grupo em si, e sim o quanto isso reflete no trabalho de vocês, na dinâmica, na sobrevivência do grupo
- Tu achas que este espaço acaba influenciando na criação de vocês ou isso não chega a afetar diretamente?
- Como é a relação entre os grupos?
- O que poderia melhorar?

Roteiro entrevista ÁQUIS – principais questões

- Trajetória do grupo:
- Patrocínios acessados pelo grupo:

- De onde surge a criação dos espetáculos? De textos? De ideias do grupo?
- Vocês (atores) interferem diretamente na criação dos espetáculos?
- Quais as características que definem a identidade do grupo?
- Como é processo de produção para o grupo?
- Vocês podem comentar sobre a pesquisa do grupo?
- Vocês fazem parte do Movimento Teatro de Grupo?
- Gostaríamos que você falasse um pouco a respeito do processo criativo do grupo. Como vocês costumam começar a criação de um espetáculo? A partir de texto ou de improvisações sobre um tema?
- Como é a interferência o ator no processo de criação?
- O grupo continua com a mesma formação desde o início?
- E a bilheteria?
- Vocês criam o texto juntos?
- E como vocês mantêm os projetos do grupo? É através de leis de incentivo?
- Dentro do processo colaborativo como é que vocês trabalhavam em relação à direção, o texto, a criação do espetáculo?

ANEXO 3



Fachada Hospital Psiquiátrico São Pedro – Foto: Bernardo Jardim – Sul 21



Pátio interno Hospital Psiquiátrico São Pedro – Foto: Bernardo Jardim – Sul 21



Apresentação grupo Povo da Rua – pátio Hospital Psiquiátrico São Pedro – Projeto “Porta Aberta” – assinatura do termo de cessão aos grupos – 2014 – Foto: Bernardo Jardim – Sul 21



Entrada pavilhões ocupados pelos cinco coletivos – Foto: Luciene Lauda



Vista aérea e fachada HPSP - Fotos retiradas da internet – sem crédito a fotógrafo



Espaço Povo da Rua – Foto: Giancarlo Carlomagno



Espaço Povo da Rua – Foto Giancarlo Carlomagno



Espaço Povo da Rua – Foto: Luciene Lauda



Espaço Cooperativa de Artistas Oigalê – Foto: Giancarlo Carlomagno



Espaço Cooperativa de Artistas Oigalê – Foto: Giancarlo Carlomagno



Espaço Cooperativa teatral Oigalê – Foto: Luciene Lauda



Comemoração aniversário Cooperativa de artistas teatrais Oigalê – Foto: Luciene Lauda



Espaço NEELIC – Foto: Giancarlo Carlomagno



Espaço NEELIC – Foto: Giancarlo Carlomagno



Espaço Falos & Stercus – Atelier artista plástico e cenógrafo – Foto: Giancarlo Carlomagno



Apresentação *Falos & Stercus* – Pátio interno dos pavilhões cinco e seis – retirada do Memorial Carlomagno (2016) - sem crédito a fotógrafo



Integrantes Povo da Rua e Cooperativa Teatral Oigalê, em audiência pública. Grupos acionam o Ministério Público Estadual. Fotos: Guilherme Santos – Sul 21



- 1- Foto reunião deputado Pedro Ruas com os representantes dos grupos - Daniel Blasius – Sul 21
- 2- Foto de reunião dos integrantes dos grupos com o secretário de Cultura Victor Hugo – Caroline Ferraz – Sul 21



Integrantes dos coletivos impedidos de entrar no local – Foto: Guilherme Santos – Sul 21