

# Capitalismo por projetos e crítica artística: incorporação, renovação e resistência no movimento Teatro de Grupo<sup>1</sup>

Luciene Andrade Lauda<sup>2</sup>

Thays Wolfarth Mossi<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo discute a capacidade de crítica e resistência da arte aos avanços da apropriação capitalista a partir do estudo do movimento Teatro de Grupo, que propõe o *processo colaborativo* como forma de organização do trabalho nas artes cênicas. Embora os grupos teatrais adotem estratégias diversas, observou-se que, por meio desse processo, reemergem alguns princípios norteadores da prática artística, como autonomia, expressividade e colaboração. Argumenta-se que esse *espírito colaborativo* detém um potencial de renovação da crítica artística, não percebido pela literatura predominante.

**Palavras-chave:** Crítica artística. Processo colaborativo. Resistência.

**Project capitalism and artistic criticism: incorporation, renewal and resistance in the Group Theater movement**

**Abstract:** *This article discusses the capacity of criticism and resistance of art in face of the advances of capitalist appropriation through the study of the Group Theater*

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – código de financiamento 001.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre – Brasil – lulauda09@gmail.com

<sup>3</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre – Brasil – thaysmossi@gmail.com

*movement, which proposes collaboration as a way of organizing work in the performing arts. Although theatrical groups adopt different strategies, through this process, some guiding principles of artistic practice were shown to re-emerge, such as autonomy, expressiveness and collaboration. We argue that this collaborative spirit holds a potential for renewal of artistic criticism, not perceived by the prevailing literature.*

**Keywords:** *Artistic criticism. Collaborative process. Resistance.*

## Introdução

Este artigo versa sobre a capacidade de crítica e resistência da arte aos processos de apropriação capitalista a partir do estudo da metodologia colaborativa proposta pelo movimento Teatro de Grupo. As análises sobre a relação entre arte e capitalismo, manifestas nas teses de Chiapello (1998), Boltanski e Chiapello (2009) e Menger (2002, 2009), apontam a incorporação da crítica artística ao sistema produtivo capitalista. De um lado, princípios como autonomia e autenticidade passam a ser mobilizados para justificar a flexibilização das relações de trabalho e do processo produtivo decorrente da crise do capitalismo nos anos 1970 (Boltanski; Chiapello, op. cit.). De outro, o capitalismo logra estender à arte sua lógica de flexibilização, intensificada pelos processos de privatização da cultura (Wu, 2006), que transformaram as formas de financiamento e implicaram mudanças na organização do trabalho artístico a partir dos anos 1990. Todavia, com base em pesquisa empírica sobre o movimento Teatro de Grupo, propõe-se que é possível identificar um terceiro momento da contraditória relação entre arte e capitalismo, que consiste na recuperação dos ideais artísticos de autenticidade, autonomia, expressividade e colaboração, ao menos no que diz respeito às artes cênicas.

Consolidado no final dos anos 1990, o Teatro de Grupo promove uma síntese de experiências artísticas consideradas opostas que foram realizadas nas duas décadas anteriores ao seu surgimento.<sup>4</sup> Ele se constitui em contraposição ao chamado “teatro comercial”, trazendo uma crítica ao teatro realizado como produto de mercado, bem como à fragmentação do trabalho artístico por meio de sua divisão em funções hierárquicas. O teatro comercial é aquele que visa a determinado produto e, para tanto, recorre a montagens que contratam artistas para uma função pré-determinada, mantendo a ordenação tradicional de produtor,

<sup>4</sup> De um lado, a década de 1970 viu a *Criação Coletiva* e o *Teatro Experimental* primarem pelo estímulo à criação em coletivo, com liberdade de proposições entre os envolvidos. De outro, na década de 1980, o *Teatro dos Encenadores* privilegiava a determinação de funções artísticas, com destaque para o trabalho do diretor, em contraposição aos movimentos anteriores.

diretor etc. (Ary, 2011: 16). Ao final do projeto a equipe se desfaz, e os profissionais buscam se encaixar em um novo projeto.

Por sua vez, o Teatro de Grupo é voltado à pesquisa continuada, que privilegia a organização do trabalho e os processos de criação em moldes colaborativos. Ao acentuar a coletividade como princípio metodológico para a criação teatral (Barquero, 2015: 9), esse movimento se caracteriza pela equiparação das responsabilidades criativas, o que significa que todos os envolvidos, ao mesmo tempo que respondem artisticamente por sua área, recebem e oferecem contribuições às outras (Nicolete, 2005: 11). Isso requer alargamento do tempo de produção e local próprio para experimentos artísticos e apresentação ao público, uma vez que a bilheteria não garante a manutenção desses coletivos. Trata-se de uma forma de fazer teatro que não se encaixa nos moldes do mercado.

Diferentemente da perspectiva da sociologia da arte dominante, que se apoia primordialmente sobre critérios estéticos, optamos por uma abordagem alternativa derivada da sociologia do trabalho e da ação coletiva proposta por Becker (2006). O autor propõe analisar o trabalho artístico a partir das formas de interação colocadas em jogo por aqueles que realizam as obras de arte, e não a partir das obras em si mesmas ou de seus criadores. Tendo em vista essa abordagem, a metodologia adotada para a análise do movimento Teatro de Grupo neste estudo foi a triangulação entre observação, entrevistas e etnografia. Ao longo de dois anos foram observados eventos, seminários, premiações, ensaios, manifestações políticas e espetáculos de teatro de grupo em Porto Alegre. Foram realizadas 30 entrevistas com atores e diretores do movimento, e também analisados os depoimentos de membros de 48 coletivos de teatro de grupo de todo o Brasil, publicados na íntegra no livro *Falas sobre o coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo* (Carreira *et al.*, 2016), produzido pelo Núcleo de Pesquisa sobre o Processo de Criação Artística (Áquis). Por fim, foi realizada uma etnografia na ocupação Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, a qual possibilitou observar as formas de colaboração desenvolvidas entre grupos, tanto no que concerne ao trabalho de criação, administração e manutenção do espaço, quanto em relação à luta pela permanência dos coletivos no local ocupado.<sup>5</sup>

Distinta e crítica do teatro comercial, a prática do teatro de grupo se dá por meio de um método de trabalho denominado “processo colaborativo”. Observou-se que, nesse processo, é formado um espírito colaborativo que recupera os ideais artísticos de autenticidade, autonomia, expressividade e colaboração, transformando-os não apenas em uma nova fonte de crítica ao sistema

<sup>5</sup> Trata-se da ocupação de um pavilhão do Hospital Psiquiátrico São Pedro, antigo manicômio, realizada por cinco coletivos de teatro, a qual se manteve por 17 anos no local. A etnografia ali realizada foi descrita na tese que deu origem a este artigo (Lauda, 2018) e, portanto, não será reproduzida aqui.

capitalista, mas também em uma forma coletiva e concreta de resistência a novos meios de apropriação do trabalho artístico pelo capitalismo.

Nesse sentido, argumenta-se que a relação entre arte e capitalismo se desenvolve a partir de um processo contraditório que engloba três momentos. Primeiramente, tem-se a apropriação e instrumentalização do modelo de trabalho artístico em prol da manutenção da acumulação capitalista; em um segundo momento, o capitalismo globalizado estende suas regras a todas as atividades laborais, repercutindo também nas artes cênicas, de forma a aproximar esta atividade das profissões liberais ou corporativas; e, por fim, recuperando seu potencial histórico de renovação de padrões estéticos, a arte, por meio do processo de trabalho desenvolvido pelo movimento Teatro de Grupo, apresenta novas formas de resistência e crítica à apropriação e dominação capitalistas.

A fim de demonstrar esse argumento, o artigo se organiza em três partes. Na primeira, será discutida a potencialidade da arte enquanto crítica ao capitalismo e sua apropriação por meio do trabalho por projetos. Na segunda, será apresentada a incorporação de aspectos desse paradigma pelo universo artístico, a partir da instauração da “pedagogia dos editais” (Arruda, 2013), propiciada pelas leis de incentivos fiscais. Na terceira parte, o Teatro de Grupo será apresentado como uma forma de resistência, e o processo colaborativo como fonte de renovação da crítica artística. Por fim, nas considerações finais refletimos sobre como se dá essa renovação por meio do espírito colaborativo.

## A potencialidade crítica da arte e sua incorporação sob a lógica do trabalho por projetos

A potencialidade crítica da arte consiste em sua constante renovação estética, que se dá por um processo crítico da arte sobre si mesma, garantido por sua autonomização enquanto campo em relação à economia e à política (Bourdieu, 1996; De Münk, 2015). Contudo, como será demonstrado, num primeiro momento esse potencial é limitado porque o conteúdo da crítica se mantém vinculado ao individualismo da sociedade burguesa (Chiapello, op. cit.). É nos anos 1960 que o potencial crítico da arte reemerge em oposição à organização do trabalho taylorista-fordista, ressignificando a crítica da sociedade burguesa. Mas também é justamente nesse momento que os valores de autonomia e expressividade são apropriados pelo capitalismo sob a forma do trabalho por projetos.

A arte passa a ser percebida como uma possibilidade de crítica que extrapola a esfera estética já no século XIX. Chiapello (ibid.: 31) aborda os fundamentos dessa capacidade crítica da arte por meio da categoria *crítica artística*, remetendo a gênese desse conceito aos movimentos artísticos do século XIX, que hoje conhecemos como concepção filosófica da arte moderna ou paradigma romântico. Esse novo paradigma 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 burguesa e industrial (Bourdieu, op. cit.; Chiapello, op. cit.; De Münk, op. cit.; Menger, 2002).

No mesmo sentido, em sua análise das relações entre o campo literário e o campo do poder, Bourdieu (op. cit.) avalia que, a partir de quase-heróis como Flaubert e Baudelaire, a arte passa a reivindicar para si o direito de definir os princípios de sua legitimação, vindo a configurar um campo autônomo perante as injunções da economia e da política. Seria a partir do isolamento da arte em sua própria esfera e da consolidação da figura do artista como um sujeito independente que nasceria a noção de vanguarda, constituída por uma série de rupturas estéticas e tema maior da arte moderna. Essa “fissura sísmica” da sociedade moderna (De Münk, op. cit.: 227) representada pela autonomização da arte e dos artistas é o germe que abre o potencial crítico da arte sobre si mesma e sobre a sociedade à qual é contemporânea.

Todavia, é preciso notar os limites desse potencial. Ao mesmo tempo que denuncia a inautenticidade da vida burguesa, a concepção moderna da arte não se preocupa em confrontar seu individualismo (Chiapello, op. cit.: 24). A figura de exceção do gênio leva ao extremo a busca da singularidade e da autonomia, germe do individualismo, e manifesta a primazia de certas atividades individuais em detrimento da coletividade.

Com isso, lembra Chiapello (ibid.), a liberdade que pretende o artista enquanto um ser de exceção não implica a extensão dessa liberdade ao conjunto da humanidade. Ao longo do século XX, enquanto a crítica artística se manteve restrita a pequenos círculos de artistas e intelectuais boêmios, a crítica social preencheu essa lacuna, denunciando a desigualdade, a miséria, a exploração e o egoísmo promovidos pelo individualismo. Para Chiapello (ibid.), é quando a crítica artística se abre à pauta da solidariedade, aportada pela crítica social, que alcança o potencial que almeja. Os proponentes de uma “arte social” desejam colocar sua arte a serviço do progresso social e da transformação ativa da sociedade (ibid.: 43).

Segundo a tese de Boltanski e Chiapello (op. cit.), a sustentação normativa do capitalismo repousa, em grande medida, em sua crítica, que pode obrigá-lo a reforçar seus dispositivos de justiça. Ao longo do século XX, o capitalismo teria se confrontado, por um lado, com as denúncias de miséria e desigualdade social que estão na base da crítica social e, por outro, com as de opressão, desencanto e inautenticidade dos objetos, pessoas e sentimentos que estão na origem da crítica artística, traduzindo-se na contestação radical da racionalização, da reificação e da mercantilização capitalistas.

Até os anos 1960, a crítica social teria sido capaz de impor restrições à tendência de desenvolvimento ilimitado do sistema capitalista e, com a crise do modelo fordista-taylorista de produção, passa a contar com a amplificação da

crítica artística na contracultura e na sociedade de consumo. Produz-se, assim, uma crítica artística das relações de produção que denuncia não apenas o modo de vida burguês, mas também todas as formas de alienação e sujeição – entre elas, a disciplina fabril. O Maio de 1968 francês<sup>6</sup> pode ser entendido como um ponto de inflexão da relação entre crítica e capitalismo (ibid.), na medida em que as questões da crítica social perdem força e ganham espaço múltiplas reivindicações conclamando o prazer, a criatividade, a espontaneidade e uma libertação que atinge todas as dimensões da vida. Essas manifestações de Maio de 1968 fazem eco às denúncias da crítica artística, exaltando as aspirações tanto à autonomia e à expressão de si quanto à criatividade no trabalho.

Ainda seguindo o argumento de Boltanski e Chiapello (ibid.), é preciso notar que, quando obrigado a responder efetivamente às questões levantadas pela crítica, e para procurar apaziguá-la, o capitalismo incorpora uma parte dos valores em nome dos quais foi criticado, fazendo essa oposição perder força. Dessa forma, demandas de criatividade, autonomia e autenticidade foram apropriadas pela economia neoliberal, favorecendo a readaptação do capitalismo no curso das últimas décadas. Assim, para responder à crítica artística, forjou-se um novo “espírito do capitalismo”<sup>7</sup> (ibid.), especialmente na forma de uma gestão empresarial que, denunciando as grandes organizações hierarquizadas, rígidas e planificadas, desenvolve uma nova lógica de engajamento no capitalismo: o trabalho por projetos.

Essa justificação se apoia na figura do *manager*, aquele que detém a capacidade de estabelecer conexões, em contraposição aos que carecem de habilidades interpessoais para se conectar às redes e multiplicar seus elos – sendo, portanto, condenados à exclusão desse mundo reticular. Conforme afirmam Boltanski e Chiapello (ibid.: 148), “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’”. O modo pelo qual a figura do *manager* assume 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 daqueles que se dedicam às artes e à cultura (ibid.: 330). Tal afirmação nos permite inferir que a diluição das fronteiras entre artistas, intelectuais e “homens de negócios” coloca novas questões no que concerne à relação entre a atividade artística e o sistema capitalista na sociedade contemporânea, entre elas

<sup>6</sup> O Maio de 1968 foi um movimento internacional com alto grau de heterogeneidade, assumindo características específicas em cada país. Limita-se a argumentação ao caso francês na medida em que este é a realidade empírica a partir da qual Boltanski e Chiapello (op. cit.) constroem suas análises. Para esses autores, o discurso crítico à organização capitalista e ao funcionamento das empresas foi acompanhado, na França, de jornadas de greve tão intensas que foram capazes de desorganizar a produção (ibid.: 199).

<sup>7</sup> Essa ideologia justifica o engajamento no capitalismo e o torna aceitável (ibid.).

a tendência de tornar inoperante a adoção de uma postura crítica. Após ganhar força, a crítica artística foi sendo desarmada à medida que seus ideais eram apropriados sob a forma do trabalho por projetos, servindo agora à renovação do engajamento e à legitimação do capitalismo.

### A arte incorpora: o artista se aproxima do *manager*

A aproximação entre as figuras do *manager* e do artista na sociedade capitalista contemporânea conduziu alguns autores a questionar se ainda podemos considerar a atividade artística como uma esfera atípica, cujos princípios seriam incomparáveis aos do mundo produtivo, ou, ao contrário, se as atividades de criação não obedeceriam, atualmente, às mesmas regras econômicas, com apenas alguns ajustes.

[...] o artista e até o intelectual ou pesquisador, acaso não será também, hoje, um homem de redes, em busca de produtores, homem cujos projetos, para serem realizados, exigem montagens caras, heterogêneas e complexas, capacidade de entender-se com atores distantes e diversos, ocupando posições muito distintas – do político local ao empresário, passando pelo adido do ministério –, pessoas que eles devem interessar, convencer e seduzir (ibid.: 331).

Para Menger (2009: 25), os artistas, ao se submeterem às novas regras do mercado das artes, acabam desenvolvendo habilidades de supervisão e administração de projetos e equipes como forma de consolidar sua situação profissional nesse mercado e, ao fazê-lo, “borram as fronteiras entre o trabalho artístico e o de gestão”. À semelhança dos trabalhadores independentes ou do trabalho por conta própria, os rendimentos dos artistas passam a depender não apenas das suas habilidades de criação e de seu talento, mas também da maneira como desempenham seus deveres organizacionais e empresariais.

O embaralhamento entre a figura do *manager* e do artista pode ser associado às recentes mudanças que acompanharam as transformações do sistema capitalista e afetaram também o mundo da produção cultural. Ao mesmo tempo que o modelo do trabalho artístico é instrumentalizado e apropriado pelo mundo do trabalho produtivo, o universo artístico também incorpora em suas práticas aspectos da produção. A esse processo Wu (op. cit.) dá o nome de “privatização da cultura”. Trata-se do projeto neoliberal para as artes, no qual a cultura deveria se tornar um setor que tem de se sustentar como outro qualquer. Implementado no Brasil a partir da década de 1990, esse processo pode ser identificado pela redução do controle e dos investimentos públicos diretos do Estado nas artes, pelo crescimento dos incentivos fiscais, das fundações privadas e do *marketing* cultural.

Esse fato pode ser observado, no caso brasileiro, na implementação das leis de incentivos fiscais como prática de financiamento cultural, tendo como principal mecanismo a Lei Rouanet,<sup>8</sup> cuja vigência provocou importantes transformações na organização e nas relações de trabalho das artes cênicas. Esse mecanismo atribuiu à iniciativa privada a responsabilidade de decidir quais espetáculos artísticos serão patrocinados. Os critérios de seleção estão atrelados, portanto, à possibilidade de retorno comercial para as empresas patrocinadoras. De acordo com Arruda (op. cit.), a partir desse período se instaura no mercado artístico uma espécie de pedagogia de editais. Ou seja, tendo se tornado a principal e mais vantajosa maneira de acesso aos recursos públicos, essa prática induziu a mudanças tanto nos tipos de projetos culturais desenvolvidos quanto no seu conteúdo. Segundo Carvalho (2009), essas situações muitas vezes obrigavam os artistas a abandonar suas inovações e adaptar-se ao mercado dos editais.

Sabemos que a sistematização de um trabalho descontínuo e intermitente nunca foi estranha à atividade artística; pelo contrário, de maneira geral foi esse o principal formato que constituiu a organização da profissão. No entanto, a entrada de grande volume de capital no campo das artes e a adaptação à lógica que comportava o modelo de renúncia fiscal provocaram importantes transformações na organização e nas relações de trabalho nas artes cênicas. Com o conjunto de procedimentos atrelados à aprovação de um projeto, a busca por financiamento no setor privado e a adaptação às regras dos editais, os artistas foram pouco a pouco introduzidos no universo corporativo. Esse cenário propiciou certo embaralhamento entre a profissão de artista e a figura do *manager*. Trata-se do segundo momento da relação entre arte e capitalismo, no qual a literatura costuma encerrar suas análises.

Contudo, a consolidação do modelo de política cultural neoliberal para as artes no Brasil e a introdução de parte desse universo no mundo corporativo coincidem com o surgimento de um movimento artístico de vanguarda que vinha crescendo no país: o Teatro de Grupo. Esse movimento buscava retomar a forma “grupo” como unidade de criação, tendo como princípio a realização de um trabalho colaborativo, no qual predominava a pesquisa continuada e a exploração de novas linguagens teatrais, cujo formato se contrapunha abertamente ao modelo dos editais que predominava nas artes cênicas. Esses grupos e artistas, buscando resistir à comercialização de suas produções, passaram a pautar um movimento por políticas de fomento direto<sup>9</sup> que visava garantir a continuidade do amplo projeto criativo que se consolidava na cena teatral

<sup>8</sup> Lei nº 8.313/1991, que instituiu políticas culturais via leis de incentivos fiscais, possibilitando que empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) apliquem parte do Imposto de Renda devido em ações culturais.

<sup>9</sup> Financiamento público da cultura com fundo fixo, em que a concorrência se dá entre os grupos inscritos em um edital.

contemporânea – o Teatro de Grupo –, cuja dinâmica é incompatível com o modelo projetista da arte.<sup>10</sup>

Esse movimento político-cultural iluminou e deu a real dimensão da nova maneira de organizar o trabalho e os processos de criação que vinham se configurando nas artes cênicas. Portanto, o que hoje se entende por processo colaborativo – metodologia de criação subjacente à organização do trabalho do Teatro de Grupo – “responde ao momento histórico e social ao qual [esse processo] pertence e materializa um conceito que já estava sendo posto em prática mesmo sem um nome específico que o categorizasse” (Ary, op. cit.: 14). Argumentamos que, ao mesmo tempo que a arte foi incorporada ao capitalismo sob a lógica projetista e assimilou essa lógica ao seu funcionamento interno, as inovações produzidas pelo Teatro de Grupo no processo de criação permitem afirmar que houve, também, renovação da crítica artística.

Trata-se do terceiro momento da contraditória relação entre arte e capitalismo: a recuperação dos ideais artísticos de autenticidade, autonomia e expressividade por meio do processo colaborativo de criação, protagonizado pelo movimento Teatro de Grupo. Essa relação não se encerra, portanto, no desarmamento da crítica artística pelo capitalismo por projetos. Há, em resposta a isso, a construção de novos espaços e lógicas que permitem à arte desvencilhar-se das amarras capitalistas, renovar sua crítica e reapropriar-se daquilo que é seu.

### Processo colaborativo: a arte resiste e recupera as características apropriadas pelo capitalismo por projetos

Embora criar em coletivo seja um procedimento intrínseco ao fazer teatral, novos modos de organização do teatro contemporâneo “têm acentuado o valor da coletividade como princípio metodológico para a criação cênica” (Barquero, op. cit.: 9). 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

<sup>10</sup> O primeiro dos movimentos a surgir foi o Arte contra a Barbárie, em 1999, na cidade de São Paulo, organizado por coletivos e artistas independentes. Em 2004, surge a articulação de coletivos em nível nacional através do Redemoinho: Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, por iniciativa do grupo Galpão Cine Horto de Belo Horizonte. A diferença entre os dois movimentos é o 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. O Arte contra a Barbárie foi bem-sucedido em suas principais reivindicações e teve – após quatro anos de lutas – seus objetivos alcançados. No ano de 2002, finalmente, entra em vigor a Lei nº 13.279, que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, contando com orçamento anual de valor nunca inferior a R\$ 6 milhões. Dez anos depois, em 2009, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo contava com mais de 500 grupos inscritos para ter acesso a esses recursos (Carvalho, op. cit.). Já o segundo movimento não obteve sucesso na consolidação de uma lei federal dentro dos moldes de fomento direto e de fundo fixo.

se caracteriza, à primeira vista, pela equiparação das responsabilidades criativas. Optamos por adotar o termo “processo colaborativo” por este ter sido cunhado como conceito teórico que define tais práticas teatrais. A expressão, 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 (ibid.: 15).

Mais do que um único modo de criar, parece existir uma espécie de “espírito” colaborativo, no sentido de haver uma dinâmica que comporta valores comuns a todos os coletivos identificados com o Teatro de Grupo, mas que é móvel e sujeita a adaptações e modificações de acordo com as trajetórias dos grupos e de seus respectivos projetos.

*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 (E8,<sup>11</sup> atriz e diretora, 36 anos).*

Esse processo aglutinador de práticas de criação é considerado por diversos pesquisadores da área como resultado de diferentes concepções e práticas que se constituíram ao longo da história do teatro brasileiro (Araújo, 2008; Ary, op. cit.; Barquero, op. cit.; Fischer, 2003). Assim, amparadas na literatura sobre o tema, nas entrevistas e nas observações participantes realizadas durante a pesquisa, elegemos alguns procedimentos de organização do trabalho e da criação que compõem a gramática do processo colaborativo, quais sejam: 1) a adoção de hierarquias flutuantes; 2) a definição prévia das funções; 3) a noção de ampliação do campo de atuação do ator; 4) a dramaturgia em processo – a partir das

<sup>11</sup> A nomenclatura dos entrevistados seguiu a ordem de participação na pesquisa. A primeira pessoa entrevistada foi codificada como E1 (entrevista 1), e assim sucessivamente.

improvisações e experiências dos atores durante o curso da criação; e 5) o sentido de grupalidade e longevidade dos coletivos.

A noção de *hierarquias flutuantes* ou momentâneas começa a ganhar corpo e se assimila de maneira definitiva ao método colaborativo a partir do esforço de teorização desse conceito, realizado inicialmente por integrantes do Grupo Vertigem como forma de definir sua própria prática (Fischer, op. cit.). Tal empenho tem como objetivo buscar uma nova solução em relação à estrutura de poder.

*Artista na função de figurinista, na função de diretor, de encenador, cenógrafo. Eu tenho lá a função de diretor e ator. É que o trabalho em grupo te propicia isso, essa troca de função. Diferente de elenco contratado. [Em produções] de elenco eu chego lá só para atuar, não me preocupo com nada, e eu vou lá, chego, atuo e vou embora* (E3, ator e diretor, 48 anos).

Acreditamos que esse processo diferencia e contamina as nossas criações. Não tem “O” ator, “O” diretor, têm funções, mas sem 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 (Pires, 2007 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 294).

Essa nova possibilidade denota uma forma de comando indeterminada e conectada à ideia de um movimento circular, em que cada um exerce sua função, mas o momento da ação individual é ditado pelo próprio movimento. O processo é resultado do conjunto da colaboração de cada um para o todo, e é também o que determina o momento em que uma ou outra função deve predominar. Ou seja, a hierarquia não é abolida, mas fluida e momentânea – diferentemente de uma organização por projetos, na qual a simetria entre o “grande” e os outros “colaboradores” se mantém durante todo o processo.

Para que a prática das hierarquias flutuantes vigore, é necessária a adoção do segundo elemento do método colaborativo, a *definição prévia das funções*, que corresponde à divisão do trabalho na organização teatral. Embora em um primeiro momento isso pareça contraditório, ela se estabelece para que “certa parcelização das tarefas não esvazie o sentido do trabalho” (Fischer, op. cit.: 65). A adoção dessa estratégia se dá 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, sendo “geralmente precedida pelo reconhecimento das especificidades, habilidades, formação e níveis de compromisso de cada uma das pessoas envolvidas no projeto cênico” (Barquero, op. cit.: 31).

O processo colaborativo pressupõe assegurar as funções, não é que todo mundo dirija, todo mundo atue, cada um vai preservar a sua função. 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 (Vianna, 2006 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 131).

A definição prévia das funções encaminha 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, op. cit.: 31). Assim, a adoção de hierarquias flutuantes e a definição prévia das funções possibilitam a horizontalidade do trabalho colaborativo, no sentido de que as funções são empregadas de acordo com a dinâmica do processo de criação. Foi possível observar, entretanto, que essa prática que alia a definição prévia das funções às hierarquias flutuantes só é evocada na ausência de consenso coletivo e após serem esgotadas todas as discussões em torno de determinado impasse. Tal dinâmica é responsável pelo alargamento do tempo de produção do espetáculo e pela incerteza sobre seu prazo de finalização.

Hoje em dia se você vive de bilheteria, provavelmente é porque é regido por leis de mercado, ou seja, você tem sempre que estar fazendo um produto que agrada. [...] geralmente são coisas fáceis, faz rapidinho. Em seis meses você apronta e já coloca para vender. Assim cai o nível, eu acredito. O nosso processo demora anos, um ano, dois, pesquisando, produzindo. Porque às vezes a gente parte da estaca zero, sem texto, sem nada e vai construindo uma ideia. E isso leva tempo até amadurecer, até as ideias chegarem (Porto, 2007 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 100).

Enquanto o trabalho por projetos opera com prazos que atendem às demandas do cliente, e o teatro comercial obedece às determinações temporais dos editais,<sup>12</sup> o teatro de grupo opera com foco no processo, de forma que é a dinâmica do trabalho coletivo que dita a duração da produção de cada espetáculo.

Para que o “espírito” colaborativo se estabeleça como princípio norteador, será preciso que uma das mais importantes mudanças propostas por essa metodologia seja praticada: a *ampliação do campo de atuação do ator*. Esse princípio se apresenta de duas maneiras: a primeira possibilita que os atores – se esta

<sup>12</sup> Para ser aprovado, o projeto deverá contemplar inúmeros requisitos, entre eles a estratégia de ação, que explica como ele será feito, detalhando suas etapas e o cronograma, que situa no tempo as ações ou os procedimentos necessários para realizá-lo. Tais exigências implicam um prazo pré-determinado para finalização e circulação do espetáculo patrocinado por leis de incentivo.

for sua vontade e se detiverem as habilidades necessárias (ou estiverem dispostos a desenvolvê-las) – assumam outras funções dentro do projeto; a segunda, considerada a mais inovadora, se estende ao conjunto do processo criativo, tornando o ator coautor da obra artística. Alguns autores se referem a esse processo como uma espécie de “revitalização” do trabalho do ator (Barquero, op. cit.; Fischer, 2003; Rinaldi, 2006). Isso significa que há uma retomada do espaço criativo antes ocupado pela dramaturgia e pela direção, traduzindo-se “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, op. cit.: 80). Esse esforço vislumbra aproximar o ator de um artista autônomo e que participa da obra como um todo. Desta forma, seu trabalho ganha outra dimensão dentro da obra teatral, abandonando a construção tradicional do personagem: aquele que outrora dava vida ao texto do autor hoje participa da criação e do sentido do espetáculo. Essa mudança tomou corpo e se tornou prática de construção dos espetáculos, conforme atestam os entrevistados a seguir.

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. 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 (Dias, 2006 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 28).

Procuramos criar espaços nos quais o ator compartilhe, ofereça, sugere algo e não determine. 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? (Mesquita *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 173).

A partir da adoção desse procedimento, o ator já não retém sua criação original, pois recebe de volta dos outros envolvidos aquele primeiro esboço, agora com outra carga de significados, o que confere à dinâmica um movimento circular, e à autoria uma assinatura coletiva. Essa perspectiva coloca o ator como criador, como coautor da obra e, por conseguinte, também alarga os sentidos e os procedimentos da encenação (Araújo, op. cit.), enfatizando, desta forma, o caráter processual da criação. Tal dinâmica extrapola as noções de flexibilidade e polivalência do trabalho por projetos, pois, além de inserir os sujeitos no projeto como um todo, no que concerne à subjetividade e à possibilidade

de incorporar outras funções, logra eliminar o protagonismo e personalismo do “grande”. Trata-se de um contraponto tanto à figura da “estrela”, nas produções ditas comerciais, quanto à do *manager*, no trabalho por projetos.

A *dramaturgia em processo* é o quarto elemento que compõe a metodologia colaborativa. A orientação de que tudo seja compartilhado nas produções dessa natureza inclui também a autoria da obra cênica. Isso significa dizer que, mesmo mantendo a função do encenador, o projeto da encenação não precisa estar definido ou programado *a priori*. Ele se inicia no momento 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. [...] Além disso, a ideia de “alguém que conduza a um determinado lugar” sofre um abalo, pois este “lugar” será construído coletivamente, ao longo dos ensaios (ibid.: 1).

Embora haja, em geral, a assinatura de um dramaturgo ou de um encenador – conforme a definição prévia de funções –, a ideia central é de uma autoria compartilhada, na qual todos são igualmente autores, conforme descreve esta fala:

Os melhores parceiros de trabalho na história da companhia costumaram ser sempre aqueles dispostos ao risco, a trabalhar no escuro, interessados na pesquisa, no processo, mais do que no próprio resultado. É uma potência que depende de um tipo de envolvimento no trabalho (Carvalho, 2007 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 299).

Desta forma, atores, diretor e dramaturgo trabalham conjuntamente na elaboração textual e cênica, e 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 (op. cit.), não busca a fusão ou a união de todas as contribuições artísticas, mas, ao contrário, estimula e garante a independência das partes ao mesmo tempo que coloca múltiplas e divergentes intensidades em combate. Assim, complementa o autor (ibid.: 2), a dramaturgia em processo vive “o paradoxo de querer controlar esse sistema dinâmico e, ao mesmo tempo, de ter pouco controle sobre ele”.

Essa afirmação traz à tona a noção de que a prática do processo colaborativo não é um campo pacífico e organizado, mas, ao contrário, é marcada por assimetrias, confrontos, conflitos e instabilidades. O esforço de buscar convergência e consenso é responsável por “muitas tensões [que] podem ser geradas para que

desta relação entre individualidade e alteridade resultem produtos cênicos bem articulados ideológica e poeticamente, traduzindo as inquietações dos artistas-idealizadores” (Lima, 2014: 121). Diferentemente das produções comerciais, nas quais o embate é minimizado em prol da eficiência e do resultado final, no processo colaborativo o conflito se estabelece como provocador de um diálogo que se quer autêntico, em que o processo se torna tão ou mais importante do que o produto final. Para lidar com esses conflitos e possibilitar que a dinâmica de criação avance, não existem regras pré-determinadas, mas sim entendimentos compartilhados, o que justifica a importância dada à convivência prolongada entre os integrantes dos coletivos.

O *sentido de grupalidade* é, portanto, o quinto e último aspecto elencado como relevante para compreensão das dinâmicas colaborativas do teatro de grupo. A metodologia colaborativa mantém a aposta em um projeto de produções contínuas e de acúmulo de experiências que envolvem tanto o núcleo principal<sup>13</sup> do grupo quanto os agregados, em acordo com as necessidades de cada projeto, como atestam os seguintes depoimentos:

Teatro de grupo é ter um projeto em avanço. 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 você precisa ter um grupo de pessoas que partilhe desse acúmulo de experiência. Se aquele projeto está vivo, mesmo que uma pessoa saia e volte, que entrem novos, você tem uma noção de grupo sendo configurada ali, de um trabalho que não se encerra nele próprio, é essa ideia que eu acho fundamental (Carvalho, 2007 *apud* Carreira *et al.*, op. cit.: 304).

*Tu tens que fazer com que as coisas não sejam descartáveis. [...] o Deus e o Diabo [na Terra de Miséria], por exemplo, 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 (E3, ator e diretor, 48 anos).*

<sup>13</sup> O núcleo principal ou “núcleo duro”, como os artistas costumam chamá-lo, é composto por aqueles integrantes que se mantêm no grupo desde sua fundação. Os “agregados”, por seu turno, são aqueles que se incorporam ao grupo no decorrer do tempo, conforme novos projetos são desenvolvidos. Essa diferenciação entre os integrantes mostra o caráter dinâmico dos grupos que, ao mesmo tempo que trabalham por projetos, se mantêm para além deles.

Tal dinâmica possibilita que os grupos mantenham repertórios de espetáculos com diferentes configurações, ao contrário das produções que aderem à lógica projetista e comercial, que têm um caráter transitório, o que resulta, muitas vezes, em uma única temporada ou em poucas apresentações. O teatro de grupo aposta na durabilidade do grupo enquanto célula permanente de trabalho e de criação e, de maneira geral, na manutenção de um repertório que possibilite conservar os projetos vivos pelo maior tempo possível. Os coletivos que faziam parte da ocupação Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, por exemplo, tinham um tempo de atividade que variava de 12 a 26 anos, sendo o núcleo duro mantido por pelo menos dois a quatro integrantes desde a criação do grupo.

O conjunto das inovações desenvolvido pela metodologia colaborativa em teatro de grupo pode ser visto como um movimento de vanguarda, ou seja, um procedimento de renovação estética da arte sobre ela mesma. No entanto, entendemos essa experiência como um fenômeno que extrapola as fronteiras estéticas e se apresenta também como uma possibilidade de renovação crítica e de resistência aos novos processos de apropriação capitalista. Crítica pois se manifesta abertamente contra as regras e o funcionamento do modelo de trabalho projetista adotado pelo teatro comercial; e de resistência no sentido em que o sistema desenvolvido pela metodologia de teatro de grupo, cuja normatividade é a colaboração, rompe com as antigas relações laborais, dando lugar a uma nova representação do trabalho nas artes, cujo objetivo pode ser interpretado como o de dificultar os processos de apropriação capitalista sobre essas representações. Nesse sentido, cabe destacar que a “colaboração” praticada pelo movimento Teatro de Grupo é de natureza distinta daquela promovida nos discursos da reestruturação produtiva. No toyotismo, por exemplo, o trabalho em equipes é uma imposição da estrutura produtiva sobre os trabalhadores, um modo de funcionamento ao qual é preciso adaptar-se, e não uma construção conjunta. A colaboração nesse sistema é outorgada e heterônoma. Já no Teatro de Grupo, a colaboração é de fato uma construção coletiva genuína – conforme demonstrado pelo conjunto de procedimentos adotados na metodologia colaborativa, apresentados anteriormente –, e não um simples eufemismo para novas formas de exploração capitalista do trabalho.

## Considerações finais

O processo colaborativo se manifesta e se organiza de distintas maneiras e pode apresentar variações entre grupos, ou entre projetos de um mesmo grupo. Diante disso, mais do que uma metodologia rígida e operacional, o que temos é um conjunto de valores compartilhados que sustentam determinada prática profissional. O espírito colaborativo, enquanto repertório de ideias, valores e

práticas, transcende a organização do trabalho artístico na medida em que se constitui, também, como uma gramática de convivência entre indivíduos que buscam construir relações diferentes entre si (mais duradouras e menos instrumentais) e com seu trabalho. Ele é uma forma de resistência à incorporação da arte pelos novos processos de acumulação capitalista, porque não se presta à comercialização e ao consumo apressado e não se submete ao tempo do mercado. Nesse sentido, o espírito colaborativo pode ser pensado como uma negação do engajamento no novo espírito do capitalismo, em que impera a lógica dos projetos.

Enquanto o trabalho por projetos se organiza em torno do *maganer*, o “grande” do novo espírito do capitalismo (Boltanski; Chiapello, op. cit.), o espírito colaborativo dilui as hierarquias, não apenas porque elas são flutuantes, mas sobretudo porque, por meio do processo de colaboração, a autoria é diluída. Os momentos de impasse não são resolvidos por um autor, diretor, produtor ou idealizador, mas pela pessoa previamente definida como responsável pela área em questão. É a dinâmica do processo que produz a necessidade de competência, e não a competência que estabelece uma hierarquia. Na medida em que a construção se dá coletivamente, as reivindicações de autoridade e as decisões individuais acontecem apenas se e quando o processo de criação demandar. A figura de apoio do espírito colaborativo é, portanto, o coletivo de teatro, e não o *manager* – associado à figura do artista como ser de exceção. Ao passo que o trabalho por projetos forma vínculos temporários e de prazo pré-definido, no teatro de grupo constituem-se parcerias de longa duração. Mesmo que nem todos os integrantes se mantenham permanentemente no coletivo, há um núcleo duro que se adapta, chamando novos ou antigos integrantes para atenderem às necessidades do projeto teatral em curso. Embora conservem a lógica dos projetos, esses grupos a amparam com uma célula longeva, opondo-se à fragmentação das relações promovida pelo trabalho por projetos.

Enquanto nesse sistema a sensação de segurança – que permite aos indivíduos viverem a instabilidade inerente à sua inserção profissional – reside em competências individuais e na aptidão de construir redes, no espírito colaborativo ela reside na própria coletividade, ou seja, na soma de um conjunto de habilidades que só ganham sentido quando agregadas. Boltanski e Chiapello (ibid.) já apontavam os limites de uma concepção de sociedade em rede que, por sua volatilidade, tende a excluir os mais fracos. O teatro de grupo se contrapõe à efemeridade das relações sociais por meio da aposta na manutenção de laços.

Se no trabalho por projetos a segurança dos pequenos depende da benevolência do *manager*, no espírito colaborativo não há hierarquia entre pequenos e grandes, mas a experiência de uma construção artística coletiva que permite que todos desenvolvam suas habilidades e incorporem outras. O objetivo do

encontro não é a conexão efêmera e instrumental, mas a experiência coletiva que alimenta a subjetividade, que, por sua vez, alimenta o processo colaborativo.

Tendo em vista essas contraposições entre o espírito colaborativo e o novo espírito do capitalismo, entendemos que o movimento Teatro de Grupo promove uma renovação da crítica artística, que passa a transcender a individualidade do artista excepcional. A ideia do gênio é suplantada pela colaboração como princípio metodológico e pela coletividade como valor. Nesse sentido, a crítica artística do movimento Teatro de Grupo extrapola aspectos meramente estéticos, remetendo a questões que instigam a pensar a possibilidade de uma nova gramática de convivência que, por sua vez, guardaria o potencial de fermentar laços sociais mais perenes e solidários do que aqueles encontrados na lógica projetista do novo espírito do capitalismo. Temos, portanto, a crítica social incorporada ao projeto artístico, de modo que o movimento Teatro de Grupo recupera e renova o potencial crítico da arte em relação ao capitalismo.

## Referências

- ARAÚJO, Antônio. A encenação-em-processo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Abrace, 2008. p. 1-4.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. *Tempo Social*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 177-193, 2003.
- ARY, Rafael Luiz Marques. *A função dramaturgia no processo colaborativo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BARQUERO, Lidieth Yorleni Alpízar. *O ator e o diretor no processo colaborativo: experiência de criação nas artes cênicas na Costa Rica (2012-2013)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Adagp, 2006.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CARREIRA, André *et al.* *Falas sobre o coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo*. Florianópolis: Udesc, 2016.
- CHIAPELLO, Ève. *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Editions Métailié, 1998.
- DE MÜNK, Jean De. Qu'est-ce que la critique artistique. In: FRÈRE, Bruno (org.). *Le tour-nant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015. p. 219-293.

- FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- LAUDA, Luciene Andrade. *O trabalho artístico em moldes colaborativos, e a utopia concreta dos teatros da Ocupação Cênica Hospital Psiquiátrico São Pedro*. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- LIMA, Francisco. *Pedagogia do teatro de grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficínio Finos Trapos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.
- MENGER, Pierre-Michel. *Le travail createur: s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard Le Seuil, 2009.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, São Paulo, n. 6, p. 135-143, 2006.
- WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Recebido em: 16/03/2020

Aceito em: 01/08/2020

### **Como citar este artigo:**

- LAUDA, Luciene Andrade e MOSSI, Thays Wolfarth. Capitalismo por projetos e crítica artística: incorporação, renovação e resistência no movimento Teatro de Grupo. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 2, maio – agosto, 2020, pp. 753-771.