Revista Crítica de Ciências Sociais, 124, Maio 2021: 157-178

JOANA S. MARQUES

Transformar o mundo pelo trabalho, pela estética e pela política: uma análise de coletivos teatrais como utopias reais

O presente artigo debruça-se sobre os coletivos de artistas a partir do enquadramento teórico da ciência social emancipatória de Erik Olin Wright. A análise comparativa de coletivos teatrais em Portugal e no Brasil evidencia o caráter precário do trabalho artístico, mas revela também múltiplas resistências através de diferentes dinâmicas de organização e ação coletiva. Através de dois estudos de caso procura-se demonstrar como alguns coletivos teatrais, tal como proposto por Wright, (1) elaboram um diagnóstico e crítica do mundo e do sistema capitalista, (2) imaginam e procuram colocar na prática alternativas "viáveis" e (3) debruçam-se sobre os obstáculos e as possibilidades de transformação. O argumento central é que estes coletivos constituem organizações emancipatórias que articulam a sua linguagem artística com novas formas de organização social e de produção.

Palavras-chave: Brasil; emancipação; Erik Olin Wright; estratificação social; Portugal; teatro.

Introdução

No atual contexto de mercantilização e precarização do trabalho, o presente artigo procura debruçar-se sobre formas contemporâneas de emancipação social a partir da análise dos coletivos de trabalhadores-artistas, com destaque para os coletivos teatrais.[1] Trata-se de um grupo de trabalhadores que é fortemente confrontado com vivências de precariedade, ao mesmo tempo que historicamente surge pouco representado pelas formas tradicionais de organização dos trabalhadores, mas onde são observáveis múltiplas

[1] Apresentam-se parte dos resultados da tese de Doutoramento em Sociologia da autora (Marques, 2016), desenvolvido na Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Ruy Braga e coorientação da Professora Luísa Veloso. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência SFRH/BD/75745/2011.

resistências e dinâmicas de organização e ação coletiva – um grupo, portanto, onde podemos simultaneamente observar as mutações em curso no mundo do trabalho e formas contemporâneas de emancipação.

Para compreender este objeto, desenvolvemos um estudo comparativo com base em dois contextos que conhecem, de forma aguda, os processos contemporâneos de mercantilização e precarização do trabalho e onde o fenómeno do coletivismo assume configurações distintas: Brasil e Portugal. Nos anos 2000, os coletivos de artistas no Brasil conquistaram várias vitórias (como as leis de fomento à atividade artística com a dotação de um orçamento próprio), num movimento de crescente formalização do trabalho artístico que acompanhou a tendência verificada na generalidade do mercado de trabalho brasileiro. Pelo contrário, em Portugal, os artistas e seus coletivos sofreram derrotas sucessivas, que se agravaram no contexto de austeridade (como a extinção do Ministério da Cultura entre 2011 e 2015) no sentido de uma crescente precarização. Mais recentemente, perante novas conjunturas económicas e políticas, verifica-se uma mudança nos sentidos desses processos, permitindo uma reflexão mais ampla sobre as transformações no mundo do trabalho nos dois países, em resultado das mutações do capitalismo a nível global.

Empiricamente, são analisados dois estudos de caso: um coletivo teatral da cidade de São Paulo (Brasil), na sua luta por relações sociais e de produção mais equitativas; e um coletivo teatral da cidade do Porto (Portugal), na sua resistência face ao contexto de crise e austeridade. A partir do enquadramento da ciência social emancipatória de Erik Olin Wright (2010), o artigo argumenta que estes coletivos teatrais constituem utopias reais, analisando-os à luz desse quadro teórico. Da precarização à orientação para a ação, na defesa do trabalho (artístico) e no questionamento do modelo económico e social dominante, estes coletivos de artistas procuram colocar em prática novas relações sociais e de produção não orientadas para o mercado, e têm sido parte de um movimento mais vasto de contestação das políticas de austeridade, contribuindo assim para a construção de utopias reais.

1. Sob o legado das utopias reais

O Projeto Utopias Reais, desenvolvido por Wright e pela sua equipa desde o início dos anos 1990 e que culminou com a publicação da sua obra seminal em 2010, condensa um aprofundado trabalho teórico e empírico sobre instituições e processos capazes de esboçar alternativas reais ao capitalismo e às estruturas de poder, privilégio e desigualdade que o caracterizam. Wright elabora o quadro teórico de uma ciência social emancipatória, a qual "procura gerar conhecimento científico relevante para o projeto coletivo de

mudar as várias formas de opressão humana" (Wright, 2010: 10; tradução da autora), comportando, portanto, um propósito coletivo e moral na produção de conhecimento no sentido da emancipação social.

Esse enquadramento é construído a partir de três tarefas fundamentais que guiaram o presente estudo: elaboração do *diagnóstico e crítica* sistemáticos do mundo; conceção de *alternativas* viáveis; e compreensão dos obstáculos, possibilidades e dilemas da *transformação social*. As utopias reais enquanto processos de "empoderamento social" podem ser ativamente construídas através de diferentes estratégias emancipatórias: desde as visões que entendem que qualquer trajetória para além do capitalismo envolve necessariamente uma *rutura* definitiva; as *estratégias intersticiais* que concebem uma trajetória de mudança sustentada sem qualquer momento de transformação abrupta, procurando criar alternativas fora do Estado e nas margens da sociedade capitalista; e, ainda, as *estratégias simbióticas*, que concebem o Estado como terreno de luta para a ampliação do poder social.

Muitos coletivos de artistas, e os coletivos teatrais em particular, resultam da associação voluntária de pessoas da "sociedade civil" e incorporam os princípios de poder social definidos por Wright, baseados na capacidade de organização para ação coletiva de vários tipos. Atuam no terreno das micro-utopias (Bourriaud, 2002), com potencial para tecer uma teia de resistência coletiva (ou rizoma, para utilizar um termo apropriado pelos coletivos artísticos, a partir de Deleuze e Guattari, 1995) e para abrir brechas no processo de reprodução social. A história evidencia múltiplos exemplos de artistas que se juntaram em coletivos para lutar por pautas relacionadas com trabalho, estética e política (ver Stimson e Sholette, 2007).

2. Trabalho artístico: precariedade, classe e organização coletiva

A história das artes pode ser descrita, como faz Menger (2005), como um processo de desmembramento das atividades artísticas num número crescente de profissões. Por um lado, observa-se um processo de especialização, de divisão horizontal do trabalho baseada em diferentes *expertises*, que é fonte de competição entre profissões; por outro lado, o processo de divisão vertical do trabalho comporta desigualdades e relações de autoridade-subordinação (ver também Becker, 2010).

A existência neste setor de um vasto "exército artístico de reserva" e o processo de diferenciação no mercado de trabalho artístico, com enormes desigualdades de sucesso e de remuneração, conduzem a uma apologia da concorrência interindividual e a uma grande instabilidade laboral, intermitência e ausência de proteções sociais. Estamos perante um conjunto

de processos de mercantilização e precarização do trabalho que têm sido alargados à generalidade dos trabalhadores, incluindo segmentos tradicionalmente mais estáveis (Castel, 1998). Neste sentido, Menger (2005) defende que o artista pode ser visto como precursor de modalidades de hiperflexibilidade no trabalho, como se a arte fosse um princípio de fermentação do capitalismo e o artista uma figura exemplar do novo trabalhador, funcional à economia global.

Neste contexto, os profissionais das artes, na sua multiplicidade de categorias profissionais e situações na profissão, ocupam um lugar de classe ambíguo. Por um lado, é possível falar de um processo de proletarização do artista, definido como o aumento do número de trabalhadores sem controlo sobre os meios de produção e que dependem da venda da sua força de trabalho para sobreviver (Tilly, 1979; Benjamin, 1987). Por outro lado, o facto de terem taxas de trabalho independente superiores às da generalidade da força de trabalho,[2] além de elevadas taxas de desemprego, subemprego e pluriatividade (Menger, 2005), configuram um precariado artístico (Gill e Pratt, 2008; Bain e McLean, 2013). Recorrendo à análise de classes de Wright (1985), podemos afirmar que os artistas assumem lugares contraditórios nas relações de classe, enquanto trabalhadores semiautónomos que não detêm os meios de produção e têm de vender a sua força de trabalho (sendo como tal explorados), mas possuem, contudo, um certo controlo sobre as suas atividades produtivas e vários indicadores de *status* social (como capital cultural e educacional).

Este contexto de flexibilidade e ausência de relações de trabalho estáveis, que caracteriza o trabalho artístico e crescentemente se estende à generalidade dos setores de atividade económica, desafia a forma de pensar o trabalho como lugar de desenvolvimento de solidariedades e de formação de sujeitos políticos (Castel, 2009), intensificando as dificuldades de sindicalização, de acesso ao coletivo enquanto lugar de luta pela emancipação, de tal forma que os artistas tradicionalmente não eram incluídos no movimento sindical. Contudo, trabalhos mais recentes desafiam esta visão, ao demonstrar que o atual precariado constitui uma força fundamental nas lutas sociais da atualidade (ver Braga, 2012; Soeiro, 2015; Atzeni e Ness, 2016). Assim, não obstante as relações problemáticas face ao movimento

[2] Os dados relativos aos dois contextos em análise vão ao encontro de trabalhos internacionais, revelando a existência, no seio da população ativa, de taxas de trabalho independente mais elevadas entre os artistas, assumindo no Brasil o valor de 31,9% nas atividades relacionadas com a cultura face a 20,7% do total das atividades produtivas (IBGE, 2013) e em Portugal 25,6% nas atividades relacionadas com a cultura e 6,6% do total das atividades produtivas (INE, 2011).

sindical tradicional[3] e em contraposição a abordagens como as de Menger (2005), focadas exclusivamente na precarização, o precariado artístico tem desenvolvido diferentes formas de auto-organização coletiva e de articulação com os movimentos de trabalhadores precários e com lutas sociais mais amplas. Veja-se, a título de exemplo, a expansão, em Portugal, do Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, do Audiovisual e dos Músicos (CENA-STE) e a sua articulação com os movimentos de trabalhadores precários portugueses, que pode ser analisado à luz da noção de "sindicalismo de movimento social" (Waterman, 1993), e o movimento Arte contra a Barbárie, no Brasil, que conquista a pioneira Lei Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, a qual reconhece a necessidade de sustentação de trabalhos artísticos não submetidos ao mercado (Costa e Carvalho, 2008).

Neste sentido, o precariado (artístico) contém em si o espetro de um duplo movimento, que integra, por um lado, todas as formas de trabalho (e vida) inseguras, instáveis, flexíveis, precárias e, por outro lado, novas formas de sociabilidade, luta política e solidariedade que ultrapassam os modelos tradicionais do partido político ou do sindicato (Gill e Pratt, 2008).

3. Estratégia metodológica

A metodologia da investigação integrou uma abordagem inicial mais extensiva com uma abordagem qualitativa e intensiva. Iniciamos a aproximação ao terreno empírico através da análise de fontes históricas, estatísticas e documentais para contextualização e análise preliminar do trabalho artístico no Brasil e em Portugal. Posteriormente, procedemos ao levantamento extensivo de grupos e coletivos de artistas nos dois países, aos quais solicitámos o preenchimento de um questionário para mapeamento e análise dos grupos na sua diversidade.[4]

Com base nesta análise, optou-se por selecionar os coletivos teatrais como um caso singular de trabalho artístico e de uma forma específica de organização do trabalho, assente na sua mutualização: um coletivo de trabalho. Nesta etapa, adotou-se uma abordagem qualitativa através da observação de diversos coletivos, em diferentes momentos e contextos (encontros, seminários, festivais, ensaios, apresentações públicas, formações) e do aprofundamento de dois estudos de caso (com base na realização de entrevistas

[3] O sindicato britânico de profissionais das artes performativas Equity, com origens em 1930, é um dos poucos exemplos históricos de um sindicato que tem como membros centrais trabalhadores contingentes (Dean, 2012).

[4] Responderam ao questionário 247 grupos (150 do Brasil e 97 de Portugal), num total de 924 questionários enviados.

semiestruturadas e análise documental)[5] que são o foco primordial da presente análise: o coletivo paulistano Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e o coletivo portuense Visões Úteis. Em termos temporais, o foco da análise situa-se entre o final dos anos 1990 e o ano 2015, período em que se assiste à eclosão do fenómeno dos coletivos contemporâneos (Stimson e Sholette, 2007), associado à consolidação de políticas públicas setoriais.

A realização do trabalho de campo foi confrontada com alguns constrangimentos no processo de inserção no terreno e com a dificuldade da sua operacionalização em dois campos distintos e dois países distantes, considerando as necessidades temporais de reconhecimento teórico e empírico, negociações e, sobretudo, o desafio de conseguir concretizar o trabalho de campo nos períodos planeados. Uma das estratégias utilizadas no Brasil foi frequentar um conjunto de cursos e encontros participados por diferentes coletivos de artistas, os quais constituíram momentos charneira para afinar a investigação e enquanto porta de entrada no campo. Outra estratégia foi, sempre que possível, antes de abordar os coletivos, assistir às suas práticas, em encontros, peças ou outras atividades.

Na fase de negociação para obter a aceitação do coletivo em participar na investigação, a ausência de respostas por parte de alguns grupos foi recorrente, exigindo várias tentativas, um vaivém que, muitas vezes, acabou por não se concretizar, obrigando a abandonar alguns dos casos selecionados. Muitos foram também os grupos e coletivos que reagiram positivamente, nomeadamente após responderem ao questionário de mapeamento, formulando o convite para os visitar e disponibilizando-se para colaborar na parte qualitativa da investigação, reafirmando a importância da mesma.

4. Coletivos teatrais como utopias reais

Com base na proposta de Wright (2010), os dois coletivos teatrais foram analisados considerando: (1) o seu diagnóstico e crítica do mundo no qual operam; (2) as alternativas que imaginam e procuram colocar na prática; (3) o seu entendimento dos obstáculos e possibilidades de transformação social. Estas três tarefas foram analisadas com base no discurso dos coletivos e seus representantes, na sua obra estética (Eagleton, 1976), nas suas opções organizativas e na sua mobilização social e política.

[5] Os documentos analisados incluíram documentação produzida pelos dois coletivos (publicações, *sites*, vídeos, folhas de sala das suas peças) e documentação produzida sobre os mesmos (reportagens jornalísticas, teses, etc.).

4.1. Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

O coletivo Dolores é integrante do movimento de "teatro de grupo" paulistano, marcado pela sua forte politização. Criado no ano 2000, surge como resultado da vontade de um grupo de quatro amigos, estudantes de jornalismo e teatro, que viviam na periferia (Zona Leste da cidade de São Paulo).

4.1.1. Diagnóstico e crítica

Desde a sua origem, os membros do Dolores sentiam as dificuldades de quem está na margem do centro de produção e não é detentor dos meios de produção. De acordo com um dos fundadores, o Dolores surge com uma característica de contra-hegemonia:

> [...] ousar fazer arte, teatro, na periferia, numa região afastada do centro. Mas não vem pela negação pura simples: "nós queremos ser diferentes do centro". Não! Vem pela incapacidade de entrar no circuito do centro, vem pela exclusão mesmo. A recusa não é teórica, a recusa é física, material. Para dar o salto de entender a recusa física, material, para dar o salto da práxis, para você começar a entender o que está acontecendo, aí que vem o Dolores. (D2, em entrevista)[6]

Refletindo sobre a sua situação de exclusão e a sua condição periférica, o coletivo decide atuar a partir da periferia paulistana, simultaneamente por opção política e por exclusão:

> O grupo surge com quatro pessoas escolhendo estar na periferia por posicionamento político e por impossibilidade de ir e estar no centro, ou seja, os tentáculos da hegemonia nos fisgaram, nos sugaram. A gente queria ir para o centro, a gente queria ir para o centro de poder, mas pela própria dinâmica do capital, pela própria dinâmica da exclusão, não cabia esse excedente, esse excedente de sonhos... (D2, em entrevista)

O coletivo desenvolve uma crítica incessante ao modo de produção capitalista tendo por base uma perspetiva materialista dialética, a qual é alicerçada no estudo e na discussão de diferentes autores, e na politização no âmbito de movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Por outro lado, esse diagnóstico do mundo no qual se inserem está também presente na obra estética do coletivo, como se pode constatar a partir da descrição de uma das suas peças:

---

[6] O nome das pessoas entrevistadas foi anonimizado, usando-se apenas a letra inicial do coletivo ("D" para Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e "V" para Visões Úteis) seguida de um número a representar cada uma delas.

> Sujeita e sujeito periférico, você está P.U.T.O.? Nós também! Habitamos a periferia das cidades, lugares da lei sem lei, gente excedente. Operamos na periferia do sistema, a periferia do trabalho, a periferia do conhecimento, a periferia do gozo, a periferia das políticas públicas, a periferia das artes, a periferia da economia planetária, a periferia do sistema solar! [...] Estamos submetidos à Prostituição Universal do Trabalho Organizado. Nosso discurso é Poesia Urgente Tocando o Osso. (Trecho do espetáculo P.U.T.O. do Coletivo Dolores, CDC Vento Leste, São Paulo, julho de 2015)

Trata-se de um diagnóstico que se reflete numa forte crítica às instituições do Estado, sindicatos e religião, enquanto instrumentos de dominação cultural, conformismo social e subordinação ao poder económico.

4.1.2. Alternativas viáveis

"Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, nome e sobre nome, somos nós. Nós numerosos, críticos, politizando-se. Nós trabalhadores da vida social e fazedores de arte na vida poética que nos constitui como ser social", assim se apresenta o coletivo no seu *site*.[7] "Nos reconhecemos como trabalhadoras organizadas. Nos organizamos no sentido de superar a sociedade de classes", lê-se noutra secção do *site*.[8] Estamos perante um coletivo de trabalhadores que se expressa por meio da arte, no sentido de fazer um teatro que exprima uma nova forma de produção, enquanto ferramenta não apenas estética, mas marcadamente política.

Na luta por um espaço próprio, que surge sempre como uma questão urgente para o desenvolvimento dos grupos teatrais, uma das alternativas postas em prática pelo coletivo Dolores foi a ocupação, em 2002, de um antigo Centro Desportivo Municipal (CDM), uma área pública abandonada, onde o grupo permanece até hoje. A ocupação do espaço representa a apropriação de um repertório dos movimentos sociais brasileiros que lutam por habitação ou por terra.

A partir da sua precariedade, mas também do seu posicionamento político, o coletivo construiu no terreno do CDM um teatro de árvores plantadas coletivamente, fazendo uma arquibancada, que seria a base de um dos conceitos desenvolvidos pelo coletivo – a arena arbórea – através do qual reflete sobre a sua interferência no espaço, atento à relação entre arte

---

[7] *Site* "Dolores Boca Aberta: arte e política", consultado a 15.01.2020, em https://www.dolores bocaaberta.org.br/15-anos-de-dolores.

[8] *Site* "Dolores Boca Aberta: arte e política", consultado a 15.01.2020, em https://www.dolores bocaaberta.org.br/o-coletivo.

e natureza e às possibilidades de atuação "fora dos eixos centrais e materiais proposto[s] pela sociedade capitalista".[9]

As várias etapas de recuperação, limpeza, arrumação, plantações e intervenção no CDM foram feitas com a colaboração de amigos e parceiros do coletivo, através de mutirão – conceito que vem das práticas das periferias brasileiras e está no cerne da organização e identidade do coletivo, o qual remete para um processo de produção coletiva e para uma vivência a partir da periferia, em que as pessoas se organizam para um objetivo comum. A partir da centralidade atribuída ao trabalho coletivo, o Dolores desenvolve o conceito de *teatro mutirão*:

> A gente tem que levar isso para a cena também, então levar o que gente chama dessa pesquisa no "teatro mutirão": que é como a gente constrói um espetáculo em cima do trabalho coletivo? Então como é que a gente está trazendo isso para mostrar cada vez mais essa nossa tentativa. Porque às vezes você vê uma peça linda, nossa! Politicamente isso dialoga muito comigo, mas aí quando você vai ver o processo de construção, também você encontra um monte de autoritarismo, de microfascismo. A gente não quer isso, mesmo que no resultado final às vezes não chegue como a gente gostaria, a gente acredita que é assim [...]. (D1, em entrevista)

Nesta proposta de um trabalho não alienado e de relações sociais equitativas, o coletivo Dolores visa romper com a tradicional relação patrão-empregado e com a divisão social, intelectual e sexual do trabalho, com base em princípios de autogestão. Na prática, isso traduz-se no esforço de se organizar coletivamente e de forma horizontal e não hierarquizada, no que se refere não apenas às relações entre os seus integrantes, mas também às relações com a comunidade e com os seus diferentes parceiros: "Todo o esforço que a gente faz é de tirar a hierarquia da gente, porque a gente carrega, não é? Se a gente não pensa muito, já está sendo autoritário" (D1, em entrevista).

Cada projeto do coletivo tem uma organização específica em que é feita uma divisão das funções necessárias, artísticas e não artísticas, e estas são distribuídas democraticamente entre os integrantes do coletivo (de acordo com as habilidades, conhecimentos e vontades de cada um), geralmente organizados em equipas autónomas de trabalho, ou alternadas entre todos, no caso das funções que ninguém quer fazer. A preocupação de não alienar o trabalho implica não explorar o trabalho dos outros, portanto "lavando o

[9] *Site* "Dolores Boca Aberta: arte e política", consultado a 15.01.2020, em https://www.doresbocaaberta.org.br/cdc-vento-leste.

seu próprio banheiro" e "cuidando do seu próprio espaço" (D1, em entrevista). A todas as funções é atribuído igual valor económico e importância política, sendo organizadas em módulos-trabalho aos quais correspondem iguais salários.

A partir da reflexão coletiva sobre a classe trabalhadora e sobre o artista enquanto trabalhador, o Dolores desenvolve o conceito de "trabalhador-artista", unindo fazer artístico com sua a condição de classe trabalhadora, fazendo "uma arte de e para os trabalhadores", que determina o envolvimento efetivo na luta da classe trabalhadora. Assim, para além da apropriação dos meios de produção e distribuição do seu teatro, da sua forma de organização coletiva e autogestionária e do teor das suas peças, o horizonte de emancipação social do Dolores pauta-se pelas relações com a comunidade e os movimentos sociais. Para o coletivo, o diálogo com a comunidade e sociedade em que se insere é considerado fundamental no sentido de expandir essa consciência crítica, quer por meio das suas ações teatrais e culturais, quer pela articulação com outros grupos e movimentos sociais, do MST ao Movimento Passe Livre, passando pelo movimento indígena e pela própria articulação entre movimentos periféricos.

> De acordo com o que vai acontecendo, a gente vai se mobilizando também. Agora a gente fez um ato contra o massacre dos índios Gurani-Kaiowá. Ocuparam a Paulista, fez uma ação lá para representar essa morte dos índios. Então vai muito nessa relação que envolve os movimentos sociais e os próprios grupos de teatro já são um movimento social de alguma maneira. (D1, em entrevista)

Relativamente às pautas específicas dos trabalhadores-artistas, o Dolores integra a Cooperativa Paulista de Teatro e a Rede Brasileira de Teatro de Rua, que são espaços importantes de articulação entre os coletivos teatrais. Trata-se, assim, de uma ação política pautada por múltiplas filiações em movimentos e organizações, a qual contribui para estabelecer pontes entre movimentos e, consequentemente, para a sua organização e expansão.

4.1.3. Dilemas da transformação

No discurso dos integrantes do Dolores está presente uma reflexão sobre as brechas do sistema capitalista no qual atuam e que abrem margem para que o seu projeto emancipatório tire partido dessas contradições. Por exemplo, perante a necessidade de resistir no espaço ocupado pelo coletivo, o Dolores iniciou a construção de um parque de esculturas ao ar livre como forma de marcar presença no espaço e ser reconhecido como relevante, no que concetualizou como "teatro perene", em contraposição com a

essência efémera do ato teatral: "Demarcar o espaço com arte significa um constante recado de presença poética no terreno que sofre toda sorte de assédios por parte de interesses económicos e políticos".[10] Este tipo de intervenção, que perpassa a generalidade da atuação do Dolores, radica na opção por se instalar na contradição e trabalhar a reprodução a partir do seu interior, na medida em que "é mais fácil despejar uma favela do que derrubar uma escultura, o que é uma loucura, e isso também faz parte da contradição e da astúcia de uma organização estético-política: 'se funciona assim, então vou surfar nessa onda'" (D2, em entrevista).

Por outro lado, os obstáculos à transformação são sentidos e reconhecidos no quotidiano de colocar em prática a mutualização do trabalho e a autogestão, surgindo por vezes questionamentos e conflitos no interior do grupo, nomeadamente quando integram novos membros. Como os recursos do coletivo são escassos e os apoios financeiros intermitentes, o compromisso destes trabalhadores-artistas é variável, na medida em que têm que conciliar o trabalho no coletivo com outros trabalhos e projetos pessoais. Para aqueles que colaboram de forma mais pontual, "a dedicação a processos que na maioria das vezes não têm compensações pontuais (não só financeiras, mas estéticas) e se anunciam antes como projetos de vida, mais que projetos 'profissionais'" nem sempre é sustentável (Abreu, 2011: 143). A dificuldade em manter as pessoas empenhadas nesse campo comum de atuação, em que o coletivo se sobrepõe ao individual, gera conflitos e, por vezes, a saída de elementos do grupo.

O envolvimento da comunidade também tem sido uma conquista gradual e com várias resistências. Atualmente, o espaço que foi ocupado pelo Dolores é utilizado por vários grupos e pela comunidade, procurando expandir para esses outros ocupantes a vivência da autogestão, o que encontra, contudo, a resistência de quem tem por referência a heteronomia e hierarquia nas várias esferas da vida:

> É muito difícil porque já não é fácil entre nós discutir a autogestão e aí quando você vai discutir autogestão com as senhoras da terceira idade, com o pessoal da capoeira, ou com gente da comunidade que estão muito acostumados com a hierarquia, fica muito difícil. Então se cobra muito da gente uma autoridade que a gente fala "não, não é isso". Então foi um esforço muito grande conseguir fazer reuniões [...]. (D1, em entrevista)

[10] Documento "Dolores 15 anos: Trilogia da Necessidade", p. 9. Consultado pela última vez a 20.03.2021, em https://drive.google.com/file/d/0B0vkLVjiluIOT0Uxcnk4N2JNY1U/view.

Apesar da resiliência do coletivo perante a falta de meios financeiros, o apoio de programas como o Fomento ao Teatro de São Paulo contribui muito para o aprofundamento do seu trabalho, para um processo de pesquisa e criação não submetido ao mercado e para a maior visibilidade e reconhecimento do coletivo. Os apoios de origem empresarial são por vezes aceites (caso do SESC – Serviço Social do Comércio, Banco Itaú, Prémio Shell de Teatro), mas, segundo os próprios, apenas como forma de restituição de uma ínfima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora e utilizado em prol da mesma, sem que isso represente uma conciliação com esses agentes. Apesar de recorrer a financiamentos públicos e privados, o coletivo desenvolve uma perspetiva crítica face aos mesmos, tendo como horizonte uma sociedade equitativa que não precise de artistas nem de políticas de fomento, porque todos trabalham e podem ser criadores (Curado, 2012).

Assim, a experiência do coletivo Dolores tem por base uma estratégia intersticial de crescente retirada do Estado. O coletivo atua a partir das margens do sistema capitalista em que se insere, colocando na prática um modo de organização igualitário que recusa reproduzir internamente as hierarquias tanto do mundo empresarial, como do poder estatal ou mesmo de partidos e sindicatos. A junção entre precariedade, consciência política e a potência da estética teatral torna estes trabalhadores-artistas muito permeáveis à possibilidade efetiva de uma nova organização social, mobilizando um poder social que procuram expandir nas suas múltiplas relações e filiações.

4.2. Visões Úteis

O coletivo Visões Úteis, sediado no Porto, foi criado em 1994 por um grupo de estudantes da Universidade de Coimbra, vindos de várias partes do país para aí estudar em diferentes áreas e que se encontraram num curso de teatro universitário.

> [...] um grupo de pessoas que começou a fazer teatro nas horas vagas e rapidamente percebeu que as horas vagas eram mais importantes do que as horas do estudo e que aquilo era de facto o que nós queríamos fazer. [...] A ideia da companhia teatral era a nosso ver muito restritiva em Portugal, portanto a ideia dessa hierarquia do diretor, do ator e do produtor, etc. que pega no texto já escrito e encena uma peca escrita, isso para nós era extremamente limitativo e as nossas experiências começaram com pessoas que tinham outro tipo de visões de como é que a criação podia acontecer. (V1, em entrevista)

4.2.1. Diagnóstico e crítica

O Visões Úteis desenvolve uma reflexão e crítica da sociedade contemporânea e da produção artística em Portugal, patente na sua obra e no seu envolvimento ativo com os movimentos de trabalhadores-artistas e de trabalhadores precários portugueses.

A sua reflexão passa pela precariedade do trabalho artístico. O coletivo conseguiu o seu primeiro apoio público quadrienal, atribuído pela Direção-Geral das Artes, no período de 2009 a 2012, que permitiria pela primeira vez efetuar um planeamento a médio prazo e contratar uma pequena equipa permanente. Contudo, essa conquista coincidiu com a entrada de Portugal no período de recessão económica e implementação da política de austeridade, que resultou em avultados cortes, mesmo de verbas previamente atribuídas. Se até então o grupo vivia na incerteza de ver ou não os seus projetos aprovados, a partir desse momento deixou de poder considerar os apoios conquistados como garantidos. O grupo percebeu que a situação continuaria a piorar, pelo que se viu obrigado a despedir parte da sua equipa e a retomar a condição de artistas independentes em regime de recibos verdes, sempre no limiar da subsistência do grupo. As sucessivas experiências vivenciadas pelo Visões Úteis ilustram como a precarização é processual, associada a uma trajetória de incerteza, risco, intermitência de financiamentos e flexibilidade no trabalho.

Na reflexão crítica do grupo está ainda patente a contradição inerente à forma como a precariedade e a apologia à flexibilidade e criatividade no setor artístico são enaltecidos como modelo paradigmático (ideológico) para a generalidade dos trabalhadores:

> Os trabalhadores das artes nunca foram valorizados e sempre viveram na precariedade e sempre tiveram que ser muito criativos para dar a volta à sua vida e, neste momento, todo o resto da população está a viver dessa maneira e os poderes políticos dizem aos trabalhadores que "têm que ser flexíveis, que têm que ser capazes de ser criativos na maneira como trabalham, têm que ser capazes de fazer várias coisas e não aquela coisinha, temos que mudar a mentalidade dos trabalhadores" [...] Mas nós temos trabalhado assim e nunca fomos valorizados, pelo contrário. (V1, em entrevista)

A reflexão sobre os mecanismos de poder e as dificuldades de organização coletiva está também presente na obra do coletivo. A peça *A comissão* de 2010 reflete acerca dos mecanismos de decisão política e económica em Portugal e na Europa, como exercício de domínio e poder. Simulando uma comissão de tomada de decisão coletiva, integrada pelo próprio público, o ritual da assembleia decisória revela como o ator (social) se torna numa marioneta manipulável.

4.2.2. Alternativas viáveis

Perante o contexto de crise económica e financeira vivenciado em Portugal, o Visões Úteis procura assumir uma atitude combativa, no sentido de gerar espaços de cidadania e energia coletiva, na contramão dos valores materialistas e individualistas dominantes.

Desde logo, a opção de se sediar no Porto foi o resultado de uma opção consciente do grupo, opondo-se à tendência de centralização da cultura em Lisboa. Por outro lado, quando este projeto de investigação se iniciou em 2012, o Visões Úteis era um dos poucos grupos teatrais portugueses que se afirmava como coletivo, embora desde então seja observável uma expansão do número de autodenominados coletivos. Para o Visões Úteis, a ideia de coletivo corresponde a um agrupamento permanente de artistas e outros profissionais cujo processo produtivo e obra artística é a expressão do grupo e não dos indivíduos que o compõem:

> O coletivo não é – como era um bocadinho nessas gerações que vieram antes de nós – uma questão de vamos viver todos juntos harmoniosamente, porque cabem aqui as ideias de todos e ninguém manda em ninguém e ninguém se sobrepõe. Não é isso, isso é a tal ideia um bocadinho utópica que vinha de antes e que os grupos de artistas até viviam em comunidade, todos juntos, etc., que correram de facto mal. Coletivo é outra coisa: é nós descobrirmos o que é que nos une e essa ideia é mais forte do que a ideia individual de cada um de nós. (V1, em entrevista)

Em decorrência desse fazer coletivo é que se configura o fazer político do grupo, na medida em que privilegiam temas que dizem respeito ao ser social, à comunidade, em detrimento do enfoque no indivíduo e nas suas subjetividades. É nesse sentido que o Visões Úteis afirma o seu projeto artístico como sendo fortemente político e ético, por privilegiar temas que dizem respeito ao cidadão e não ao indivíduo e por refletir o seu posicionamento moral – pautado por princípios de igualdade, liberdade, combate à opressão humana – nos espetáculos, no funcionamento quotidiano do grupo e na responsabilidade social e política para com as comunidades envolventes. Está, assim, também presente uma noção de poder social (Wright, 2010), que inspira fortemente o posicionamento político do coletivo, a sua ética de trabalho e as suas relações com o público ou com as comunidades:

> O nosso trabalho tem um cariz político, mas não no sentido partidário, é político no sentido original do termo, ou seja, tendemos a abordar assuntos que dizem respeito à "pólis" – à cidade, à nossa pertença a coletivos. O que partilhamos entre

> nós são de facto questões e preocupações que nos são comuns enquanto membros de comunidades, enquanto membros de uma geração, de uma cidade, de um país, de uma Europa, etc. [...] Também o nosso modo de trabalhar – recusando a noção de um líder, de uma visão única, corresponsabilizando todos os elementos no resultado artístico final, mas também aberto às contribuições particulares que cada elemento pode trazer ao processo criativo. (V1, em entrevista)

Deste modo, o Visões Úteis propõe um teatro como espaço de manifestação e de cidadania:

> Neste momento [2014], sente-se este fervor do povo que quer mudar as coisas e quer fazer alguma coisa, fala-se muito que é preciso outra revolução, que isto está a chegar ao limite, e as pessoas não percebem que há um espaço onde as ideias circulam, onde a energia é partilhada em tempo real com pessoas que estão a pensar dessas coisas, que é de facto o teatro e as artes em geral [...] É um espaço de energia coletiva absolutamente fantástico. Eu acho que as pessoas ainda não têm a noção plena disso, pensam muito em entretenimento, em ir ali dar umas gargalhadas, esquecer as coisas por um momento, e não pensam no outro lado, nessa congregação das energias que há nas manifestações e vê-se que o português, se houver uma manifestação, salta para a rua e grita e leva cartazes e acha maravilhoso tudo aquilo. Isso é o que acontece em pequena escala todos os dias nas salas de espetáculos, que é uma manifestação de pessoas que estão juntas, congregadas à volta de ideias e sentimentos, umas a concordarem, outras a discordarem, outras a ficarem chocadas, a rirem-se, seja o que for. (V1, em entrevista)

O Visões Úteis participa ainda de diferentes estruturas onde se discute e se promove uma ação coletiva na área da política cultural e do trabalho artístico. Neste âmbito, o coletivo é membro fundador da Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas, na qual alguns dos seus membros têm ocupado cargos de direção, e tem colaborado também em iniciativas do CENA-STE e da Associação de Combate à Precariedade – Precários Inflexíveis.

4.2.3. Dilemas da transformação

Um dos dilemas destacado pelo Visões Úteis na sua experiência de coletivo diz respeito à vivência prática e ao compromisso com o ideal de coletivo:

> Não foi sempre fácil integrar outros artistas na maneira como nós achávamos que devíamos trabalhar, porque é curioso que as pessoas se aproximaram de nós porque queriam ter essa liberdade criativa, de poder participar num coletivo que

> decide os espetáculos e não só ilustrar a ideia de um diretor, que é responder à encomenda, digamos assim, com menos liberdade... As pessoas acabavam por se aproximar porque queriam essa liberdade, mas depois na verdade não tinham a maturidade para aceitar a liberdade, porque com a liberdade vem a responsabilidade, ou corresponsabilização, e a capacidade de discutir ideias, lutando pelas tuas, mas discutindo e aceitando a ideia final que move o todo. (V1, em entrevista)

Sobre a temática do trabalho coletivo, o Visões Úteis criou o espetáculo *Trans/missão* (2015), que explora as dificuldades de se organizar e agir coletivamente.

No mesmo sentido, outro obstáculo sentido pelo coletivo prende-se com o envolvimento da população nas suas propostas. A partir do momento em que conquistou uma sede fixa, no bairro da Fontinha, no Porto, o Visões Úteis procurou desenvolver uma relação de proximidade com a comunidade envolvente através de diferentes ações e esforços, que, no entanto, se deparavam com a falta de adesão da população. Esses esforços passaram pela aproximação, em 2011, ao projeto Es.Col.A – Espaço Coletivo Autogestionado do Alto da Fontinha, que ocupou uma antiga escola do bairro e constituiu uma experiência emblemática de autogestão na cidade do Porto, num período em que proliferavam movimentos de democracia direta um pouco por todo o país. O projeto Es.Col.A e as suas várias atividades tiveram uma intensa adesão da comunidade local, de crianças aos mais idosos. A tentativa de aproximação dos dois projetos foi, contudo, travada por adiamentos sucessivos, bloqueios nas assembleias da Es.Col.A e, finalmente, pelo despejo do edifício ocupado. Este processo, descrito em detalhe por um dos integrantes do Visões Úteis na sua tese de doutoramento (Costa, 2013), ilustra as contradições com que os projetos autogestionários muitas vezes se confrontam na sua implementação prática, entre o entusiasmo inicial e a falta de compromisso, entre os objetivos coletivos e as motivações individuais, entre as intenções e a sua operacionalidade concreta. No final, foi por via institucional, através da junta de freguesia, que o Visões Úteis conquistou a comunidade, implementando com sucesso o seu curso de Performance em Comunidade, realizado anualmente desde 2012:

> Irónico que tivesse sido o Estado a providenciar, de forma rápida e eficiente, a mediação que não tinha sido possível, com o projeto que se justificava a si próprio como um *bypass* ao Estado. Ainda assim, isto é só metade da história. Porque também é verdade que o Visões Úteis só avançou, de forma decisiva, para os processos de mediação, com a população local, quando foi confrontado como o sucesso (aparente e inicial) da mediação da Es.Col.A. Foi a utopia – ali mais abaixo na rua – que nos

> fez acreditar que tinha de ser possível, caramba! [...] como vizinho, que também fui, é para mim impossível não partilhar um fascínio estético e político pela comunidade pirata que ali esteve instalada e pela sua capacidade para efetivamente apontar novos modos de participação política, nomeadamente através de práticas sociais e artísticas. Mas este fascínio estético, com o exemplo, andou, para mim e durante algum tempo, de mãos dadas com uma sensação de vazio e inutilidade, como se os piratas se perdessem numa celebração de si próprios e abandonassem as populações em nome das quais o projeto se queria afirmar. (Costa, 2013: 229-230)

A questão do financiamento da sua atividade constitui um outro dilema que inevitavelmente confronta a vivência do coletivo. O apoio público por via da Direção-Geral das Artes é o que possibilita que o grupo se desenvolva, até certa medida, sem o constrangimento da lógica do mercado, democratizando o acesso à sua produção artística e permitindo uma postura crítica no seu fazer artístico. Mas o coletivo recorre também a outras fontes para prosseguir os seus múltiplos projetos, tais como: coprodução de projetos com outras entidades públicas ou privadas; programas europeus; de forma muito limitada, receitas decorrentes da prestação de serviços (bilheteira, cursos e formações) ou venda pontual de determinados bens (como publicações); e, ainda, mecenato, de forma pontual e muito pouco significativa.

Como estamos perante um grupo de trabalhadores-artistas que vive maioritariamente da sua arte, é observável uma maior necessidade de conformação aos respetivos sistemas de circulação e comercialização, sobretudo quando trabalham expressamente para dar resposta à encomenda de um "cliente". Nesse sentido, ao contrário da radicalidade do Dolores, o Visões Úteis é um grupo perfeitamente integrado no mundo das artes português. A sua atuação baseia-se, sobretudo, numa estratégia simbiótica de envolvimento em lutas sociais a partir de dentro do sistema, sendo críticos em relação a esse mundo, imaginando outras possibilidades, desenvolvendo uma produção artística como fator de crítica, cidadania e resistência cultural, nomeadamente ao opor-se às noções de arte como mercadoria e mobilizando-se ativamente na defesa dos direitos dos trabalhadores-artistas.

Considerações finais

Este trabalho argumentou que os coletivos teatrais podem constituir utopias reais, que articulam a sua linguagem artística com novas formas de organização social e de produção ao mesmo tempo que se inserem num campo de forças antagónicas, atuando simultaneamente nas margens e no interior do sistema hegemónico. Por um lado, o coletivo Dolores ativa uma "estratégia intersticial" na procura estética e política por alternativas ao modo

de produção capitalista, através de uma maior retirada das instituições, a partir das margens do capitalismo, articulando a sua linguagem artística com novas formas de organização social e de produção, pautando-se pelo ideal da autogestão como resistência à alienação do trabalho e visando a construção de outro modo de produção. Por outro lado, o coletivo Visões Úteis ativa uma "estratégia simbiótica" de envolvimento na luta contra-hegemónica dentro do terreno do Estado, procurando um "compromisso positivo" (Wright, 2010) entre as várias forças em jogo. Neste sentido, apesar de assumir uma perspetiva crítica face ao mercado, não deixa de se articular com este, muitas vezes numa lógica de sobrevivência. Pauta-se por práticas democráticas e pela articulação com sujeitos coletivos, como associações e movimentos sociais, no sentido de alcançar melhores relações de redistribuição através do Estado. Portanto, existe aqui um nível de organização e uma construção coletiva que visa outros objetivos comuns, contra o domínio da lógica mercantil, pelo avanço dos direitos sociolaborais e da cidadania em geral, considerando que a luta contra-hegemónica não se faz abandonando o terreno institucional, mas envolvendo-se nele, na multiplicidade de lugares onde a hegemonia é construída: económicos, legislativos, políticos, culturais (Mouffe, 2014).

Ambos os coletivos se articulam fortemente em torno de uma lógica de *poder social*, baseado na capacidade de mobilização voluntária de pessoas para ações coletivas de vários tipos. A sua procura estético-política por alternativas ao modo de produção hegemónico, alicerçada em vivências e processos concretos, torna as suas utopias reais. A sua concretização é, contudo, atravessada por múltiplos desafios: a necessidade de divisão do trabalho; os dispositivos interiorizados de hierarquização social e mercantilização; a necessidade de sobrevivência que eventualmente conduz ao afastamento do horizonte inicial; as tensões que se colocam entre o individual e o coletivo; a reação do poder económico contra a ampliação do poder social.

Neste sentido, Wright defendia a combinação de uma pluralidade de estratégias (de tipo intersticial e simbiótico), numa conceção ampla de emancipação que não se limita ao empoderamento da classe trabalhadora, mas onde é possível incluir uma vasta gama de atores coletivos (vinculados a questões raciais, relações de género, segregação urbana, trabalhadores precários, etc.).

Ao testarem e expandirem os limites de possibilidades através da sua arte, ao produzirem o seu trabalho fora de uma lógica estritamente mercantil, simultaneamente garantindo a sua sobrevivência material, ainda que de forma precária, e ainda ao promoverem a articulação com outros

trabalhadores, com a comunidade e com lutas sociais mais amplas, os coletivos de trabalhadores-artistas contribuem para o projeto coletivo de eliminar as várias formas de opressão humana e explorar "visões igualitárias democráticas radicais" de um mundo social alternativo.[11]

Revisto por Sofia Silva

Referências bibliográficas

Abreu, Kil (2011), "Da retomada ao dissenso: notas sobre experiência e forma no teatro brasileiro contemporâneo", *in* Antônio Araújo; José Fernando Peixoto de Azevedo; Maria Tendlau (orgs.), *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 140-147.

Atzeni, Maurizio; Ness, Immanuel (2016), "Precarious Work and Workers Resistance: Reframing Labor for the 21st Century", *Working USA: The Journal of Labor and Society*, 19(1), 5-7. DOI: 10.1111/wusa.12223

Bain, Alison; McLean, Heather (2013), "The Artistic Precariat", *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6(1), 93-111. DOI: 10.1093/cjres/rss020

Becker, Howard (2010), *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte. Tradução de Luís San Payo.

Benjamin, Walter (1987), "O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934", *in Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 120-136. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet [3.ª ed.; orig. 1985].

Bourriaud, Nicolas (2002), *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.

Braga, Ruy (2012), *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo.

Castel, Robert (1998), *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes. Tradução de Iraci D. Poleti.

Castel, Robert (2009), *La montée des incertitudes: travail, protection, statut des individus*. Paris: Éditions du Seuil.

Costa, Carlos Manuel de Matos Moura da (2013), "Vens ver ou vens viver? Estética e política da participação". Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Departamento de História, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

[11] No momento da revisão deste artigo, a pandemia da COVID-19 revela a precariedade crónica do setor das artes, mas também a sua capacidade de organização coletiva na reivindicação de uma política pública para o setor, na criação de sistemas de apoio mútuo, na partilha de recursos e no compromisso de "cuidado" entre organizações e profissionais do setor. O legado de Erik Olin Wright constitui um contributo fundamental para pensar e construir o mundo pós-COVID e o espetro de um trabalho digno, criador e emancipado para todos.

Costa, Iná Camargo; Carvalho, Dorberto (2008), *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro.

Curado, Gustavo (2012), *Pólen, pólis, política: encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Dean, Deborah (2012), "The Relevance of Ideas in a Union's Organization of Contingent Workers: 'Here Come the Fairy People!'", *Work, Employment and Society*, 26(6), 918-934. DOI: 10.1177/0950017012458025

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1995), *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

Eagleton, Terry (1976), *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento. Tradução de António Sousa Ribeiro.

Gill, Rosalind; Pratt, Andy (2008), "In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness, and Cultural Work", *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30. DOI: 10.1177/0263276408097794

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2013), *Sistema de informações e indicadores culturais*. Rio de Janeiro: IBGE.

INE – Instituto Nacional de Estatística (2011), "Censos 2011". Consultado a 22.07.2017, em http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=censos2011_apresentacao&xpid=CENSOS.

Marques, Joana Soares (2016), "Trabalhadores-artistas: cenas de trabalho, organização e ação coletiva no Brasil e Portugal". Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Menger, Pierre-Michel (2005), *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora. Tradução de Vera Borges, Danielle Place e Isabel Gomes.

Mouffe, Chantal (2014), "Estratégias de política radical e resistência estética", *Esquerda.net*, 6 de setembro. Tradução de Rui Matoso. Consultado a 12.03.2017, em https://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990#sdendnote1sym.

Soeiro, José Borges de Araújo de Moura (2015), "A formação do precariado: transformações no trabalho e mobilizações de precários em Portugal". Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Stimson, Blake; Sholette, Gregory (2007), "Introduction: Periodizing Collectivism", *in Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1-16.

Tilly, Charles (1979), "Proletarianization: Theory and Research", *CRSO Working paper*, 202. Consultado a 15.01.2020, em https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/50976/202.pdf.

Waterman, Peter (1993), "Social-Movement Unionism: A New Model for a New World Order", *Review*, 16(3), 245-278. Consultado a 15.01.2020, em http://www.jstor.org/stable/40241259.
Wright, Erik Olin (1985), *Classes*. London: Verso.
Wright, Erik Olin (2010), *Envisioning Real Utopias*. London: Verso.

Artigo recebido a 16.11.2020
Aprovado para publicação a 03.02.2021

Joana S. Marques
Associação A3S | Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa
Rua da Vilarinha, 876, 1.º Dto, 4100-512 Porto, Portugal
Contacto: joanamar@live.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6803-1650

Transforming the World Through Work, Aesthetics and Politics: An Analysis of Theatre Collectives as Real Utopias

This article focuses on artists' collectives based on the theoretical framework of Erik Olin Wright's emancipatory social science. The comparative analysis of theatre collectives in Portugal and Brazil highlights the precarious nature of artistic work, but it also reveals multiple resistances, through different dynamics of collective organization and action. Through two case studies, we demonstrate how some theatre collectives, as proposed by Wright, (1) elaborate a diagnosis and critique of the world and the capitalist system, (2) imagine and try to put "viable" alternatives into practice and (3) address the obstacles and possibilities for transformation. The central argument is that these collectives are emancipatory organizations that articulate their artistic

Transformer le monde à travers le travail, l'esthétique et la politique : une analyse des collectifs de théâtre comme utopies réelles

Dans cet article, on examine les collectifs d'artistes à partir du cadre théorique des sciences sociales émancipatrices d'Erik Olin Wright. L'analyse comparative des collectifs de théâtre au Portugal et au Brésil met en évidence la nature précaire du travail artistique, mais révèle également des résistances multiples, à travers différentes dynamiques d'organisation et d'action collective. À travers deux études de cas, on essaye de démontrer comment certains collectifs de théâtre, comme proposé par Wright, (1) élaborent un diagnostic et une critique du monde et du système capitaliste, (2) imaginent et cherchent à mettre en pratique des alternatives « viables », et (3) se concentrent sur les obstacles et les possibilités de transformation. L'argument

language with new forms of social and production organization.
Keywords: Brazil; emancipation; Erik Olin Wright; Portugal; social stratification; theater.

central est que ces collectifs constituent des organisations émancipatrices qui articulent leur langage artistique avec de nouvelles formes d'organisation et de production sociales.
Mots-clés: Brésil; émancipation; Erik Olin Wright; Portugal; stratification sociale; théâtre.