



## Os paradoxos do neoliberalismo no teatro de grupo

João Rodrigo Vedovato Martins<sup>1</sup>  

*Universidade Federal de Santa Catarina*

### Resumo

Neste texto desenvolvo brevemente algumas reflexões derivadas da minha tese de doutorado em andamento, que aborda a gestão dos núcleos artísticos de teatro de grupo na cidade de São Paulo, com foco nas formas de agenciamento das políticas culturais. No contexto das políticas culturais, observa-se o predomínio da racionalidade da gestão cultural, fortemente marcada por uma lógica neoliberal. Em contrapartida, os núcleos artísticos constroem práticas políticas e estéticas contra-hegemônicas em relação a essa racionalidade. Com base em dados etnográficos, analiso a relação da companhia A Próxima Companhia com a Lei de Fomento ao Teatro, especialmente no que diz respeito às formas de organização do trabalho e à produção artística em diálogo com o território.

### Palavras-chave

Antropologia do neoliberalismo. Antropologia do Estado. Teatro. Gestão cultural.

---

1. Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, vinculado ao grupo de pesquisa Núcleo de Antropologia do Contemporâneo. Gestor Cultural e docente na Associação dos Artistas Amigos da Praça. Educador popular. Realiza pesquisas nas áreas de neoliberalismo, trabalho, políticas culturais e formas de resistências.

### The paradoxes of neoliberalism in group theater

**Abstract:** In this text, I briefly develop some reflections derived from my ongoing doctoral research, which focuses on the management of artistic collectives within group theatre in the city of São Paulo, with particular attention to how cultural policies are negotiated. Within the context of cultural policy, there is a predominance of cultural management rationality, which is strongly shaped by neoliberal logic. In contrast, artistic collectives construct political and aesthetic practices that are counter-hegemonic to this rationality. Based on ethnographic data, I analyze the relationship between the group A Próxima Companhia and the Lei de Fomento ao Teatro, particularly regarding forms of labor organization and artistic production in dialogue with the territory.

**Keywords:** Anthropology of neoliberalism. Anthropology of the State. Theater. Cultural management.

### Las paradojas del neoliberalismo en el teatro de grupo

**Resumen:** En este texto desarrollo brevemente algunas reflexiones derivadas de mi tesis doctoral en curso, que aborda la gestión de los núcleos artísticos del teatro de grupo en la ciudad de São Paulo, con énfasis en las formas de agenciamiento de las políticas culturales. En el contexto de dichas políticas, se observa el predominio de la racionalidad de la gestión cultural, fuertemente marcada por una lógica neoliberal. En contraposición, los núcleos artísticos construyen prácticas políticas y estéticas contrahegemónicas frente a esa racionalidad. A partir de datos etnográficos, analizo la relación de la compañía A Próxima Companhia con la Lei de Fomento ao Teatro, especialmente en lo que se refiere a las formas de organización del trabajo y a la producción artística en diálogo con el territorio.

**Palabras clave:** Antropología del neoliberalismo. Antropología del Estado. Teatro. Gestión cultural.

## Introdução

As ongs vem pagando de filosofia, invade a favela falsa teoria, amenizando a luta a rebeldia, cumprindo o papel que o Estado queria [...] terceiro setor se alimenta do regime, miserabilidade é produto pra vender, o governo corrupto envolveu você. (Ba Kimbuta, “Reflexo Cru”)

Nas ciências humanas, principalmente ciência política e sociologia, há uma vasta produção teórica sobre o neoliberalismo, desde a perspectiva dos próprios teóricos neoliberais, como Theodore Schultz (1983), Friedrich August Von Hayek (1994), Milton Friedman (1962), passando pela visão marxista com David Harvey (2005), Ricardo Antunes (2020), Virgínia Fontes (2010), à abordagem de Michel Foucault (1979; 2008a; 2008b), de Pierre Bourdieu (1998), dentre outras que assimilam diversas contribuições, como Pierre Dardot e Christian Laval (2016) e Wendy Brown (2015; 2019). Quando se refere à antropologia, a produção não é tão extensa e em geral encontramos reflexões a partir de variações conceituais de base foucaultiana, como Aihwa Ong (2007), Akhil Gupta (2012) e James Ferguson (2006) ou bourdieusiana com Loic Wacquant (2012).

Para a etnografia, o uso descritivo da categoria neoliberalismo e a visão de tratá-lo unicamente como política econômica é um empecilho por uma dupla razão: pelo fato de tomá-la como um corpo doutrinário que se aplica a regimes políticos, ideologias e práticas econômicas; por considerar sua atuação tão somente no plano econômico e desconsiderar sua atuação simbólica e nas subjetividades. Em termos gerais, a epistemologia marxista, talvez o referencial teórico-epistemológico a partir do qual mais se produza sobre o neoliberalismo, caminha nesse rumo, apresentando quatro abordagens sempre com uma preocupação sistêmica e indissociáveis do imperialismo e globalização<sup>16</sup>, segundo Alfredo Saad Filho (2015). A primeira concepção parte da compreensão de que neoliberalismo é uma doutrina (Cahill, 2013) estruturada na Sociedade Mont Pelerin<sup>2</sup> e que as experiências concretas derivam desse campo das ideias. A segunda leitura entende que o neoliberalismo é uma política econômica que se sustenta nas teorias da Escola de Chicago (Saad; Johnston, 2005). A terceira perspectiva o concebe como uma ofensiva da burguesia internacional liderada pelo Estado com o escopo de reestabelecer a dominação de classe e se recuperar da queda tendencial das taxas de lucro a partir do imperialismo (Harvey, 2005). Enfim, encontra-se também, por fim, a interpretação de que o neoliberalismo é um sistema de acumulação baseado na financeirização da economia (Duménil; Lévy, 2004). Tais abordagens tem uma topologia macroestrutural, de cima para baixo (Gago, 2018), segundo a qual dificilmente se analisam as dimensões simbólicas e culturais do neoliberalismo, nem o processo de subjetivação e ação de sujeitos, exceto grandes atores como organizações transnacionais, instituições financeiras, Estados ou a reificada figura da burguesia internacional, vista como homogênea e coesa. Ainda, ao deter o neoliberalismo como um conjunto de ideias ou uma política econômica, não se compreendem os agenciamentos sociais e as dinâmicas culturais que vão ser fundamentais para interpretação, sentido e usos para e do neoliberalismo.

Aproximando-se esse debate da área cultural, a noção de gestão cultural se consolidou como uma ferramenta central do neoliberalismo no setor. Essa ideia ganha força nos anos 1990 (Olivieri, 2004), associada às políticas de isenção fiscal, em um contexto de redução dos investimentos públicos em cultura e de incentivo à adoção de modelos privados no setor, exemplificado, por exemplo, pela Lei Rouanet. Na virada do século, com o primeiro governo Lula e a nomeação de Gilberto Gil como ministro da Cultura, a gestão cultural passou a reconhecer a cultura também em seus aspectos simbólicos e sociais, para além de sua dimensão como ativo econômico, por meio do chamado conceito antropológico de cultura (Gil, 2003). Essa perspectiva foi sintetizada nos Pontos de

---

2. Sociedade Mont Pelerin é uma organização internacional fundada em 1947 por um grupo de intelectuais e economistas, incluindo o economista austríaco Friedrich Hayek, o economista e filósofo Milton Friedman, e outros pensadores liberais. O objetivo principal era refundar o liberalismo como força política.

Cultura e acompanhada por debates como o da cidadania cultural (Chauí, 2006), além de um conjunto de ações que compreenderam a cultura como uma esfera de participação política e afirmação da cidadania de populações historicamente subalternizadas.

Neste artigo, investigo as relações de gestão do teatro de grupo na cidade de São Paulo, entendido como a organização do trabalho e criação artística, e as políticas culturais com ênfase nos processos de subjetivação diante da governamentalidade neoliberal (Foucault, 2006). Tal racionalidade se expressa no campo da cultura pela propagação da ideia de gestão cultural. A antropologia, ao apreender o neoliberalismo como um fenômeno também de ordem simbólica e cultural, oferece ferramentas para analisar os efeitos da governança global (Dardot; Laval, 2016) e as formas de apropriação e ressignificação cotidiana dessa lógica no contexto do teatro de grupo.

## 1 Gestão cultural e Plataformização do trabalho cultural

Há décadas o poder público e o privado<sup>3</sup> vêm se empenhando em instrumentalizar produtores culturais e artistas no acesso aos editais, concentrando esforços na capacitação desses agentes para a gestão de recursos, prestação de contas e elaboração de projetos.

Nesse contexto, observou-se a proliferação de empresas e associações culturais, bem como o aumento do número de trabalhadores da cultura. Esse fato explicita que não há qualquer contradição entre políticas de Estado e estímulo ao empresariamento (Solé, 2008), como ressalta Taiguara Belo de Oliveira: “Como se vê, não há, nesse entendimento, qualquer contradição entre uma maior intervenção do Estado e o crescimento de mercados” (Oliveira, 2018, p. 184).

Nesse mesmo período, emerge, no âmbito dos projetos e das políticas sociais, a noção de afirmação da cidadania e participação política mediada pelo “mercado da cidadania” (Abílio, 2005). Esse modelo passa a incorporar preocupações com questões sociais e busca minimizá-las por meio de fomento de solução individuais de acessos pontuais a editais e projetos, redefinindo a relação entre Estado, sociedade e setor privado.

Assim, o chamado mercado da cidadania associado à noção de cidadania cultural integra um processo mais amplo de cidadania pelo consumo (Canclini, 1996), que foi gestado e implementado durante os governos Lula e teve continuidade até o governo Dilma, sendo interrompido pelo golpe jurídico-parlamentar de Michel Temer. Essa lógica passou a orientar a produção cultural, levando os sujeitos a conceberem-na

---

3. Refiro-me ao ministério da cultura em nível federal e às secretarias de cultura, no caso do estado e da cidade de São Paulo. Além disso diversas entidades privadas, como o Itaú, o SESC (Serviço Social do Comércio), também vêm realizando essas capacitações.

não apenas como um mecanismo de participação política e visibilização de pautas, mas também como uma estratégia trabalho, geração de renda e engajamento social.

A noção de assessoria sustenta a relação entre ONG's e seus públicos-alvo. O pressuposto central não era falar pelas populações, mas criar meios e condições para que elas falassem por si mesmas. Isso representava uma crítica direta à postura de vanguarda de alguns movimentos sociais e à busca por um universalismo, visto que essas entidades sempre operaram com a fragmentação social, definindo recortes específicos de público. Esse modelo alterou significativamente as concepções de organização política e sua gramática, como aponta Virginia Fontes (2006). A noção de autogestão, reivindicada pela tradição anarquista<sup>4</sup>, mas antes disso amplamente praticada por comunidades contra o Estado<sup>5</sup>, como indígenas e quilombolas, deixou de se referir a um modelo de organização social, econômica e política baseado na autonomia, na participação direta e na ausência de hierarquias coercitivas que pressupunha que trabalhadores e comunidades devem gerir suas próprias atividades, recursos e instituições de forma coletiva, horizontal sem a necessidade de um Estado ou de estruturas de poder centralizadas, passando a ser compreendida de forma atomizada e individualizada, centrada na gestão de si e na concorrência dentro do mercado social ou cultural, arrefecendo seu caráter coletivo e contra-hegemônico. Algo semelhante ocorre com a noção de autonomia, como destaca Taiguara Belo de Oliveira:

Alterou-se com isso a própria concepção de autonomia, que aos poucos deixou de se referir à capacidade da classe trabalhadora produzir uma contra-hegemonia por fora dos enquadramentos corporativos e institucionais para expressar a completa ausência de vínculos de uma grande variedade de grupos organizados com base em demandas específicas. Fato que se torna mais dramático na questão do financiamento. A priorização das demandas urgentes e imediatas, quase sempre impostas pela precariedade da situação, resultava na secundarização de um projeto político maior que ambicionasse formas de prover a existência das próprias organizações, comprometendo a independência financeira, que é pressuposto da autonomia política (2018, p. 81).

Nesse contexto, o lugar da militância também é ressignificado, passando a se vincular ao exercício profissional remunerado dentro dessas instituições. Assume, assim, a forma de assessoria e prestação de serviços voltados aos públicos-alvo, em vez de se estruturar em torno de programas, estratégias e práticas voltadas para a transformação social, articuladas por movimentos sociais, sindicatos ou organizações políticas.

---

4. Para mais informações, consultar Felipe Corrêa (2015).

5. Para mais informações, consultar Pierre Clastres (2003) e Antônio Bispo dos Santos (2023).

## 2 Teatro de grupo frente à plataformização do trabalho

O trabalho do teatro de grupo se caracteriza por seu caráter artesanal, baseado em processos de pesquisa longos, horizontais e coletivos. Por demandar tempo, vínculos e um acúmulo relacional e de práticas cênicas, ele se torna improdutivo dentro da lógica de mercado. Além disso, os temas abordados pelos grupos, na imensa maioria das vezes, estão à margem dos interesses do mercado cultural e de seus gestores. Tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, o teatro de grupo, de modo geral, trilha um caminho de resistência ao neoliberalismo.

Sob uma ótica marxista, na dimensão do trabalho, os grupos de teatro não estão necessariamente alienados de seus meios e objetos de produção, pois são eles próprios os detentores de suas técnicas e, em muitos casos, possuem seus próprios espaços teatrais. No entanto, não exercem controle sobre o modo de produção cultural, que é regulado pela lógica da gestão baseada em editais e projetos, subordinando sua autonomia política e econômica às dinâmicas do financiamento e às diretrizes estabelecidas por agentes externos.

As políticas públicas de cultura, majoritariamente executadas via a forma edital, oferecem, por meio de concurso concorrencial, os recursos financeiros necessários para remunerar um processo de trabalho, criação, aquisição de materiais, dentre outros. No entanto, esses processos não buscam a extração de mais valor econômico, ou seja, não têm como objetivo o lucro<sup>6</sup>. Contudo, enquanto alguns núcleos artísticos compreendem a política cultural como um fim em si mesma, outros a tomam como um meio de interlocução com a cidade e com a sociedade, conforme pude observar na pesquisa etnográfica. Em algumas coletividades, o modo de produção grupo é (re)estruturado apenas quando há acesso aos editais, evidenciando uma dependência à lógica de financiamento, outros por sua vez mantêm atividades, encontros e produções constantes independente de recursos financeiros dos editais.

O acesso a esses editais condiciona um conjunto de procedimentos, normas e exigências à dinâmica de gestão dos grupos, afetando desde as relações e organização do trabalho até as atividades administrativas e financeiras, incluindo a relação com o público/território e com a obra em si. Esse acesso ocorre por meio de projetos culturais elaborados pelos grupos, que geralmente seguem uma estrutura composta por: resumo, objetivos, público-alvo, orçamento, cronograma, plano de divulgação, contrapartidas sociais, avaliação e indicadores. No contexto de um processo de pesquisa e criação artística, essas previsões são difíceis de serem realizadas, dado que a natureza do trabalho

---

6. Pode-se discutir a extração de uma mais valia simbólica dos editais públicos, mas esse assunto não será abordado neste texto.

artístico fica enquadrada a um dispositivo administrativo e jurídico da forma edital, o que dificulta a realização de práticas políticas ou estéticas radicalmente contra-hegemônicas, como discorre Taiguara Belo de Oliveira:

Ainda que sempre haja espaço para exceções, a própria noção de projeto pressupõe, assim, um conjunto de expedientes constrangedores ao fazer cultural: a descrição antecipada dos resultados que as ações visam proporcionar, o que as limita em diversos aspectos; esquematização das condições do ato criativo; antecipação de conceitos, leituras, ante a necessidade de justificar as propostas; adequação das ideias e experiências que são por sua natureza inestimáveis, propositalmente imprecisas, em conformidade com a oferta de recursos e os objetivos do edital; delimitação prévia de lugares, sensações e linguagens que podem ser exploradas etc. É então de se supor que o espírito de contestação que eventualmente esteja contido em uma intenção cultural fique ajustado ao que está dado, a um princípio jurídico-formal que não admite improvisos (Oliveira, 2018, p. 134).

Esse modelo de trabalho por projeto não é exclusivo da cultura e nem é uma novidade. Conceituações como capitalismo de plataforma, *gig economy* e uberização surgem como tentativas de explicar as transformações e a nova morfologia do trabalho. Ricardo Antunes (2018; 2020) argumenta que o neoliberalismo impulsiona o capitalismo de plataforma, pois enfraquece a força dos sindicatos, a atuação do Estado e, conseqüentemente, as proteções sociais. Nessa nova configuração do trabalho, os trabalhadores não possuem vínculo empregatício nem direitos, sendo informais, prestadores de serviço, contratados por “bicos” ou de forma intermitente. A ideia transmitida é a de que esses trabalhadores são seus próprios patrões, mas estão, na prática, sempre subordinados aos algoritmos das plataformas, que exigem um trabalhador flexível, polivalente, capaz de se autogerenciar, autorresponsável e disciplinado, inserido em um contexto de insegurança, precariedade e instabilidade.

Essa característica se aproxima bastante do trabalho realizado pelos núcleos de teatro de grupo em torno dos editais e projetos. Contudo, acredito que há uma característica ainda mais acentuada nesse contexto, especialmente por se tratar de verba pública: as auditorias. A auditoria é um modelo e prática de gestão social que se baseia em métricas, avaliações e fiscalizações constantes das relações de trabalho e dos processos institucionais (Power, 1999). As auditorias são realizadas em nome da garantia de eficiência, produtividade, transparência nos processos e são propaladas como procedimentos técnicos, neutros e objetivos. O impacto dessa lógica, em termos de subjetividade e na dinâmica concreta das relações de trabalho, manifesta-se na autovigilância, na autorresponsabilização, na internalização do controle e na autocensura, com o objetivo de cumprir rigorosamente as metas estabelecidas. Esse processo cria uma estrutura em

que os trabalhadores se tornam, em grande parte, seus próprios vigilantes, gestores de si mesmo, ajustando constantemente seu comportamento e desempenho para atender às exigências externas, muitas vezes de maneira automática e internalizada.

Paradoxalmente, esse novo espírito do capitalismo (Boltanski; Chiapello, 2009) é resultado da apropriação de um conjunto de críticas a impessoalidade, burocratização e disciplinarização do trabalho fordista:

A exigência de autonomia, integrada aos novos dispositivos empresariais, possibilitou envolver novamente os trabalhadores nos processos produtivos e diminuir os custos de controle, substituindo-o pelo autocontrole, conjugando autonomia e senso de responsabilidade perante as demandas de clientes ou perante curtos prazos. A exigência de criatividade, feita sobretudo pelos assalariados portadores de diplomas de nível superior, engenheiros ou executivos, teve um reconhecimento inesperado trinta anos antes, quando ficou evidente que uma parte cada vez maior dos lucros provinha da exploração dos recursos de inventividade, imaginação e inovação, desenvolvidas nas novas tecnologias e sobretudo nos setores em plena expansão dos serviços e da produção cultural, o que provocou, entre outros efeitos, o enfraquecimento da oposição entre intelectuais e homens de negócio, entre artistas e burgueses [...] A exigência de autenticidade, cujo foco era a crítica ao mundo industrial, à produção de massa, à uniformização dos modos de vida e à padronização [...] Por fim a exigência de liberação (que, especialmente no campo dos costumes, se constituía na oposição à moral burguesa e podia apresentar-se como aliada à crítica ao capitalismo ao fazer referência a um estado já superado do espírito do capitalismo, centrado na poupança, nas virtudes familiares e no puritanismo) foi esvaziada da carga contestadora quando a suspensão dos antigos interditos se mostrou apta a abrir novos mercados [...] (Boltanski; Chiapello, 2009, p. 346-347).

Ao traçarmos um paralelo entre essa lógica e as políticas públicas de cultura, o formato de projeto cultural valoriza excessivamente a exequibilidade e os impactos alcançados, dentro de uma esquematização jurídico-administrativa que calcula aspectos financeiros, cronogramas e o alcance do público-alvo. Além disso, na Lei de Fomento ao Teatro<sup>7</sup>, por exemplo, existem relatórios de prestação de contas para o monitoramento do projeto, onde a liberação da verba está condicionada à aprovação dessa prestação, dividindo o financiamento do projeto em três parcelas de 40%, 40% e 20%. Isso cria uma situação de paralisia nos projetos culturais, onde as coletividades precisam se dedobrar em estratégias para garantir que o projeto não seja interrompido no meio, o que geraria prejuízos tanto na prestação de contas quanto no resultado estético. Isso é ainda

---

7. A Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002, é uma política pública de cultura da cidade de São Paulo. Adiante, apresentarei mais detalhes sobre ela, destacando sua origem, importância e particularidades. A partir deste ponto, vou me referir a ela apenas como Fomento, seguindo a forma como meus interlocutores costumam chamá-la.

mais complexo quando consideramos a natureza imprevisível de qualquer projeto criativo e de pesquisa, que, em certa medida, depende de sua flexibilidade e capacidade de adaptação constante.

O que se observa é que as atividades artísticas e as obras são pensadas a partir de um cálculo complexo entre os desejos dos núcleos, as possibilidades de aprovação e as exigências jurídico-administrativas dos editais. Ao apresentarem um projeto, os grupos precisam considerar esses aspectos, e ao escrevê-lo, os desejos estéticos e políticos muitas vezes são minimizados em relação às necessidades materiais, ao cumprimento das métricas e metas estabelecidas em edital e a operacionalização da execução e prestação de contas.

A relação jurídica com a forma edital se torna uma preocupação constante dos grupos, a ponto de influenciar drasticamente os processos artísticos, impactando as buscas por formas alternativas de criação artística e de gestão de grupo. Um caso patente é o de *A Próxima Companhia*<sup>8</sup>, em que a produtora Catarina destaca: “A verba, o tempo, as autorizações definem os caminhos, né?” (Entrevista em 29 de janeiro de 2025). Ela enfatiza os desafios de conciliar questões orçamentárias com os desejos estéticos do núcleo ao mencionar o último pagamento da parcela do Fomento, correspondente a 20% do projeto todo:

Se eu tenho essa economia lá no final, isso é pensando em dinheiro mesmo, né? Eu tenho uma economia pra fazer lá no final que eu só vou receber quando eu entregar o projeto. Então, a entrega do projeto depende das coisas acontecerem no prazo. As coisas acontecerem no prazo depende de muitas coisas, né? Da dinâmica das pessoas e tal. (Entrevista concedida ao pesquisador, 29 de janeiro de 2025).

Os núcleos artísticos do teatro de grupo enfrentam desafios significativos ao tentar conciliar princípios éticos, estéticos e políticos no trabalho com editais. Como afirmou Rafaela Carneiro, atriz do grupo *Madeirite Rosa*, “os editais possibilitam, mas também limitam” (Caderno de Campo, 17 de janeiro de 2024). Ao longo da execução de um edital, os grupos lidam com dilemas que emergem dessas dimensões, especialmente diante da complexidade burocrática, jurídica e administrativa desse modelo de financiamento. A forma edital, ao responsabilizar e potencialmente penalizar o proponente e sua representação jurídica por eventuais problemas, tende a favorecer uma postura pragmática. Com isso, muitas vezes, as posições políticas e estéticas, que demandam tempo para amadurecimento coletivo, acabam sendo colocadas em segundo plano diante dos desafios cotidianos das políticas culturais.

---

8. Mais informações sobre o grupo: <https://www.aproximacompanhia.com.br>.

Essa postura pragmática está alinhada à lógica da gestão, que se pauta na tecnicidade, objetividade e pretensa neutralidade. O próprio formato do edital exige essa pragmática, pois opera como um dispositivo de governamentalidade (Foucault, 2006). Dessa forma, os esforços e direcionamentos contra-hegemônicos dos grupos acabam sendo enfraquecidos e, muitas vezes, absorvidos por dentro desse mecanismo.

As proposições de um projeto cultural, assim como um projeto de pesquisa acadêmica, transformam-se ao longo de seu desenvolvimento, podendo até contrariar ou reconfigurar o que foi originalmente proposto. Essa é a natureza de um processo de pesquisa – seja artística, seja acadêmica – questionar seus próprios pressupostos e hipóteses à luz da realidade. Quando um projeto se mantém inalterado do início ao fim, ele deixa de ser um processo investigativo para se tornar uma mera execução protocolar. Os editais, com sua rigidez jurídico-administrativa, têm justamente incentivado essa lógica, limitando experimentações radicais e dissidentes, tanto em termos de forma quanto de conteúdo.

### 3 A Próxima Companhia: teatro como o lugar do comum

A sociedade contra o Estado seria uma das várias encarnações conceituais da perene tese de esquerda de que um outro mundo é possível (Eduardo Viveiros de Castro).

A Próxima Companhia é um núcleo artístico de teatro de grupo formado por cinco integrantes que permanecem juntos desde sua fundação, em 2014. As atividades do grupo começaram em um galpão alugado no bairro da Água Branca, na zona oeste de São Paulo. No entanto, dois anos depois, o coletivo foi desabrigado devido às desapropriações realizadas na região para a construção de uma linha do metrô. Desde então, a Companhia estabeleceu-se no bairro Campos Elísios, na região central da cidade, onde permanece até hoje.

A principal pesquisa artística do grupo é sobre teatro popular e linguagem de máscaras, isto é, uma técnica que intensifica a expressividade do corpo, elaborando personagens e narrativas por meio da amplificação do gesto e da presença em cena. Em vez de esconder, a máscara desvela camadas arquetípicas e simbólicas, instaurando uma forma de comunicação que frequentemente ultrapassa o domínio da palavra. O grupo utiliza recursos épicos e cômicos e se debruça nas criações artísticas sobre investigações e temas como gentrificação, especulação imobiliária, desigualdades raciais, de classe, de gênero, sexualidade, lutas e conflitos sociais e urbanos, entre outros.

O grupo pensa o teatro com um lugar do comum, ou seja, compreende que o teatro, e a arte em geral, tem possibilidade de criar outro regime do sensível e coletivizá-lo através do princípio político do comum (Dardot; Laval, 2017), baseando-se na gestão coletiva, horizontal, em democracia direta, no compartilhamento de recurso e na negação da propriedade privada, na cooperação e solidariedade. Tendo isso como horizonte o grupo pensa sua forma de organização, a relação com o território em que está situado e lida com as políticas culturais.

No que tange às relações de gestão do grupo, nota-se uma valorização do trabalho coletivo, colaborativo e horizontal. Essa perspectiva se manifesta nas reuniões em que são definidas as inscrições em editais, a administração da sede, os cronogramas de trabalho e os ensaios, entre outras tarefas. Tais encontros funcionam como espaços assembleísticos, nos quais todas as decisões são amplamente debatidas até se alcançar um consenso – o que não implica necessariamente unanimidade. Durante a etnografia, acompanhei diversas dessas reuniões, como a que tratou da inscrição de um projeto na 41ª edição do edital da Lei de Fomento ao Teatro, posteriormente aprovado.

A inscrição do projeto cultural foi realizada de maneira profundamente coletiva, envolvendo intensos e prolongados debates que, por vezes, se estendiam madrugada adentro. Meses antes, o grupo já havia iniciado reflexões sobre um tema de pesquisa que dialogasse com as inquietações do núcleo e com as especificidades do território. Foi nesse contexto que surgiu a proposta de trabalhar com a Revolta Esquecida de 1924<sup>9</sup>.

A proposta do grupo é traçar um paralelo entre a revolta, ocorrida no território onde se localiza sua sede, e os conflitos urbanos e sociais contemporâneos que afetam a região, investigando continuidades e rupturas nas formas de violência e resistência vividas pelas camadas populares e pela classe trabalhadora, bem como as disputas pela cidade ontem e hoje.

Para a escrita da proposta de projeto, uma série de conversas foi realizada, somando-se às pesquisas anteriores desenvolvidas em outros editais e temas que, de alguma forma, se entrecruzavam com essa nova investigação. O grupo discutiu coletivamente todos os tópicos exigidos pelo edital e, no núcleo do projeto, propuseram uma pesquisa que busca explorar a relação entre guerra e festa, articulando memórias de luta, resistência e conflito ao longo dos cem anos que separam a Revolta Esquecida de 1924 das revoltas contemporâneas vividas no território. Além disso, o grupo propôs a realização de 23 intervenções artísticas ao longo do projeto, uma menção aos 23 dias de combates durante a Revolta de 1924, gerando na apresentação de um espetáculo de rua ao final do processo, em uma temporada que contabilizou também 23 apresentações.

---

9. Foi um levante militar ocorrido em São Paulo, liderado por jovens oficiais do Exército, os tenentes, que se opunham à República Oligárquica. Levou esse nome pois caiu no esquecimento histórico e na memória oficial. O grupo se interessou por ela, a princípio, porque aconteceu na mesma região onde a sede do grupo está localizada.

Paralelamente às discussões de caráter criativo e investigativo, havia também a preocupação com as dimensões administrativa, financeira e jurídica do projeto. Essas instâncias acabavam por frear diversas ações e ideias desde o início, em razão do conhecimento prévio que o grupo possuía sobre o funcionamento do edital. Ou seja, já sabiam o que poderia ser viabilizado e o que seria inviável dentro do modelo de financiamento conformado pelo dispositivo do edital.

Em função da experiência acumulada pelo coletivo, muitas ações foram redesenhadas para se adequarem ao formato exigido pelo edital, como, por exemplo, os orçamentos, os cronogramas de trabalho e as contrapartidas sociais. Sabendo que, na prática, um projeto sempre acaba demandando mais recursos do que o previsto, o grupo procurou antecipar ajustes: eliminar algumas despesas e reconfigurar a proposta à realidade financeira do edital. Isso porque é comum que as comissões avaliadoras aprovem projetos com cortes significativos de 20%, 30% ou até 40%, exigindo, no entanto, que tudo seja executado conforme o plano original, sem possibilidade de adaptação posterior. Com isso em mente, o grupo optou por retirar previamente atividades que poderiam onerar o projeto ou que apresentavam riscos financeiros, ainda que fossem potentes do ponto de vista estético e poético. Catarina Milani, artista-produtora do núcleo, ressalta:

E eu acho que meu papel como produtora dentro disso é conseguir dar realidade, mas sem esmagar ela também dentro dos desejos e das vontades. [...] No ano passado eu sentei e falei, nós precisamos estreitar tal dia, a conta é essa. Porque se a gente estreia depois, tem isso, tem aquilo, aquilo outro, e a gente vai receber sei lá quando, e tá todo mundo precisando receber. E se a gente prorrogar, a gente vai ferrar com muita gente. E a gente não vai prorrogar (Entrevista concedida ao pesquisador, 29 de janeiro de 2025).

Em relação ao cronograma, o grupo organizou suas atividades considerando a forma como o edital do Fomento ao Teatro libera os recursos: em três parcelas – 20%, 40% e 40%. Essa dinâmica exige que as ações sejam planejadas de acordo com o fluxo do orçamento, sobretudo porque os últimos 40% só são liberados após a finalização do projeto e a aprovação de um extenso relatório de prestação de contas pela Secretaria Municipal de Cultura. Essa estrutura cria um entrave significativo para a execução dos projetos, funcionando como uma espécie de paralisia orçamentária que dificulta, senão inviabiliza, sua realização plena. A solução encontrada foi concentrar os cachês do núcleo artístico na última parcela, por ser a única rubrica sobre a qual o grupo tinha margem para negociação interna. Com isso, os integrantes concordaram em receber parte da remuneração apenas após o encerramento do projeto. Outras despesas, por sua vez, não poderiam ser adiadas, já que envolviam pagamentos imediatos e compromissos formais.

Em termos de organização do trabalho, o grupo caminha em busca da horizontalidade e cooperação como meios de evitação da materialização de figuras de autoridade que “já estão lá e atuam, presentes na aparente ausência”, como salienta Gustavo Barbosa (2004, p. 533). Em outras palavras, há um deslocamento da ideia de ausência de autoridade à concepção de oposição de autoridade, que coloca dilemas constantes ao grupo, diferente dos modelos gerenciais da cultura que para funcionar exigem a presença de figuras hierárquicas como o gestor, o diretor, o CEO, a diretoria executiva, entre outros. Sob essa ótica, Pierre Clastres (1978) nos alerta que o Estado não pode ser visto como “os ministérios, o Eliseu, a Casa Branca, o Kremlin. [...] O Estado é o exercício do poder político” (p. 166, tradução nossa). Clastres (2003), então, ao falar de Estado, refere-se à centralização do poder coercitivo que o separa do tecido social, elevando-o acima da sociedade. É contra essa lógica que A Próxima Companhia busca conjurar em suas relações de gestão.

A prática cooperativa e horizontal é sustentada por mecanismos coletivizadores: como as reuniões frequentes, remunerações e cachês idênticos quando feita a mesma tarefa, e, quando necessário, o grupo usa artifícios político-morais de constrangimento do indivíduo frente ao coletivo. Um exemplo disso é explicitar em um ambiente de reunião que tal tarefa é pertinente ao coletivo. Caso haja concentração de funções e o próprio artista perceba isso, o recurso é apontar a falta de solidariedade e colaboração entre as tarefas e, por conseguinte, a sobrecarga gerada. A conjuração do poder coercitivo (Barbosa, 2004) ocorre no teatro de grupo por meio de mecanismos políticos, econômicos e morais, pelo menos até se depararem com as urgências materiais e os expedientes normativos da forma edital.

Embora a companhia conte com produtoras executiva e financeira contratadas durante a execução de projetos fomentados por recursos públicos, em períodos sem acesso a essas políticas culturais ou em outras frentes de atuação, é o próprio grupo que assume coletivamente a gestão dessas tarefas. Nesses contextos, algumas pessoas se responsabilizam pela condução das questões administrativas e financeiras, sempre a partir de deliberações coletivas do grupo. Em outras palavras, essa forma de trabalho onde a delegação ou coordenação de uma área ocorre com base em decisões coletivas e consensualmente pactuadas, contrapõem-se à lógica em que as lideranças impõem sua posição. Essa prática tem paralelos com um princípio central do movimento zapatista condensado no oxímoro “mandar obedecendo” (Ezln, 2005), expresso na Sexta Declaração da Selva Lacandoná<sup>10</sup>. Esse oxímoro põe em xeque as funções políticas do mandar e do obedecer que fundam a política moderna burguesa na separação rígida entre go-

---

10. Mais informações: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-es>.

vernantes e governados, propondo, em contrapartida, uma nova forma de conceber de cada função e a relação entre elas. No núcleo artístico, o “mandar obedecendo” (Ezln, 2005) presente nas relações de gestão, orienta, assim como os zapatistas, a prática “dos assuntos coletivos, da administração dos recursos comuns de uma coletividade qualquer, e das formas de assunção, exercício e relacionamento” (Rojas, 2019, p. 36). Dessa forma, decisões mais amplas e com impactos significativos são sempre levadas ao coletivo e discutidas em reuniões de gestão e criação.

Tais práticas políticas são atravessadas pelo dissenso – elemento constitutivo da própria ação política –, como destaca Juliana Oliveira, atriz da Companhia:

A gente busca ter essa horizontalidade, que é, às vezes, difícil de lidar. Porque tudo tem que estar em comum acordo, é um pouco complexo. Mas acho que traz uma autenticidade. Vou falar por mim. Tudo que é feito ali dentro da Próxima, eu sinto que faço parte, eu me sinto encaixada. Mas não é só de criação que a gente fala de teatro de grupo, a gente fala de gestão também, porque todos também somos gestores daquele espaço. A gente tem uma sede. Então, a gente tem que gerir tanto o grupo quanto o espaço. Então, tem que arrumar um encanador, tem que comprar uma porta nova, tem que mudar a empresa de alarme, tem que pagar a conta. São muitas demandas da sede, mas a gente também tem que gerir o grupo, tem que escrever projetos, tem que vender espetáculo, tem que fazer propaganda, tem que chamar uma pessoa para fazer nossas redes sociais. Então, são muitas camadas e a gente não tem uma divisão muito clara e específica de funções (Entrevista concedida ao pesquisador, 01 de fevereiro de 2025).

Neste trecho, a atriz salienta que a construção da horizontalidade é o princípio norteador do grupo – um processo complexo, que exige tempo, vínculos, senso de pertencimento e autonomia. Durante a etnografia, Caio Franzolin, ator do núcleo, comentou em uma conversa sobre como o grupo lida com hierarquias, relações de poder e autoridade. Ele explicou que A Próxima Companhia optou por não ter figuras fixas de direção e dramaturgia entre seus integrantes. Todos os membros são atores que decidiram construir um núcleo a partir da afinidade e do desejo de experimentar diferentes direções. Essa escolha busca justamente diluir as relações de autoridade que essas funções costumam concentrar. Por isso, o grupo convida profissionais externos para projetos específicos, estabelecendo previamente, em diálogo com essas figuras, os desejos estéticos, éticos e políticos do grupo.

Sobre os agenciamentos das políticas culturais, A Próxima Companhia tem relativa autonomia dos editais, ou seja, realizam suas produções artística independente do acesso à política pública de cultura. Um exemplo recente é o espetáculo “Conjugado”, estreado em 2023, que aborda o cotidiano de sete mulheres trabalhadoras, atravessa-

das por distintos marcadores sociais e experiências de vida, que vivem em condições habitacionais precárias. A peça acompanha o dia a dia dessas mulheres, revelando suas dores, frustrações, alegrias e prazeres. A construção cênica teve como base a pesquisa realizada pela atriz Paula Praia com mulheres moradoras dos arredores da sede da companhia. O espetáculo foi apresentado no próprio espaço do grupo, com ingressos a preços populares – até R\$ 30,00 – e sem qualquer aporte financeiro, seja por meio de políticas públicas de cultura, seja de financiamento privado.

A bilheteira, no contexto do teatro de grupo, geralmente não cobre as despesas com a produção do espetáculo, ao contrário dos grandes teatros comerciais, que contam com atores e atrizes famosos e são, muitas vezes, realizados em shopping centers. Para levar o espetáculo à cena sem aporte financeiro, o grupo, na maior parte das vezes, contrai dívidas para viabilizá-lo, para aquisição de materiais, divulgação, contratos de produção financeira e executiva, entre outros custos. Além disso, busca estabelecer relações que não envolvam a troca monetária direta, como trocas de serviços e parcerias com colegas. Os artistas também não recebem cachês pelos ensaios nem pelas apresentações. O objetivo do grupo não é gerar um valor de troca a partir do espetáculo, mas sim estabelecer um diálogo com a sociedade e o território, além de realizar investigações e criações artísticas de interesse coletivo, que futuramente podem vir a ser subsidiadas.

Outro exemplo é a festa junina Arraiá Palha Assada, organizada pelo grupo com as pessoas do território, com o objetivo de “unir forças, interagir ainda mais com a nossa comunidade, fechar a rua e promover uma festa que fique na memória” (Instagram da Companhia, 9 de julho de 2024). O evento já acontece há oito anos e nunca contou com aporte financeiro, contando apenas com o apoio do comércio local, o que significa ajuda de custo ou promoções de alimentação para o público e os organizadores, além da solidariedade da comunidade na organização. O grupo promove o evento com o intuito de aprofundar sua pesquisa cênica com comicidade e teatro popular, mas também busca ocupar os espaços públicos – a festa é realizada na rua – e criar um espaço artístico e político comum (Dardot, Laval, 2017). Ao conversar com Juliana Oliveira, atriz do núcleo, ela me relatou:

Então eles [os moradores e vizinhos] se engajam porque eles vão ganhar o dinheiro deles. Mas tem uma diferença muito grande da primeira edição que a gente fez na rua, dessa última. A primeira era mais gente, mais palhaços [...] E a gente precisava comer, precisava parar e descansar. A gente fez algumas atrações. Eles torciam a cara para dar um pacote um saquinho de pipoca pra gente [...] E agora, nessa última vez, já tinha gente falando: “mas tem que dar comida pros palhaços, eles ficam lá o dia inteiro animando a gente, entretendo a gente, a gente tem que fazer. O que é que você vai dar pra eles? Os meninos vão precisar comer, beber e tal.” Então, eles já estão sabendo do nosso papel

ali, que o que a gente está fazendo também é um trabalho e que também merece ser reconhecido como tal. Isso foi mudando ao longo do tempo e agora, dessa última vez, eu vi, eles estão empolgados em separar uma mesa, em separar um pouquinho de cada um (Entrevista, 01 de fevereiro de 2025).

A atriz ressalta o compromisso com o bairro e como foi necessário tempo e construção de vínculo para que a vizinhança entendesse o intuito da festa, desprendendo-se da concepção de que a festa seria um espaço para ganhar dinheiro, passando a vê-la como um espaço comunitário, autogerido, de apoio mútuo e solidariedade.

Este exemplo, entre outros, é pertinente para confrontarmos a ideia de autonomia política e econômica do grupo diante das políticas culturais via editais. A Próxima Companhia é um grupo que tem acesso relativo a editais, tendo sido contemplados duas vezes pela Lei de Fomento, além de acessar outros editais como ProAC<sup>11</sup>, Prêmio Zé Renato<sup>12</sup>. O grupo também vende espetáculos ao Sesc e participa de programas da prefeitura da cidade de São Paulo. No entanto, é visível a diferença entre o momento em que o grupo tem acesso aos editais e quando realiza as ações “na militância”, ou seja, sem aporte financeiro.

Durante a pesquisa de campo, a Companhia foi contemplada pela Lei de Fomento, e ao acompanhar as atividades do grupo, pude perceber uma mudança significativa no espaço, com possibilidades de reformas no galpão, aquisição de materiais e maior disponibilidade do elenco para ensaios e para estar na sede. O edital do Fomento, ao oferecer uma remuneração mensal aos artistas, possibilita maior dedicação ao grupo, a realização de melhorias no espaço e a compra de materiais que seriam impossíveis sem esse recurso. Além disso, observa-se o desenvolvimento de uma pesquisa mais aprofundada, de longo prazo, com mais tempo para estudo, experimentação e formação. O espaço da sede se torna mais pulsante, sendo ocupado por mais pessoas e com uma programação mais diversificada e intensa.

Porém, acessar os editais também traz dilemas, especialmente no que diz respeito à autonomia política, econômica e à autogestão. Compreende-se que a autonomia econômica é um pressuposto para a autonomia política, ou seja, não há autonomia política se houver dependência econômica. Nessa ótica, James Scott (1990) chama de

---

11. O Programa de Ação Cultural (ProAC) é um conjunto de mecanismos de fomento do governo do Estado de São Paulo para a área cultural. O ProAC Expresso Direto é um concurso, aberto por meio de edital, no qual os grupos se inscrevem em uma determinada linguagem e, quando contemplados, recebem o recurso público diretamente em conta. Dessa forma, não há a necessidade de captação junto a empresas. Recentemente, em 2024, a Secretaria de Cultura, Economia e Indústrias Criativas alterou o nome do programa para Editais Fomento CultSP.

12. O Prêmio Zé Renato, instituído pela Lei Municipal nº 15.951/2014 e vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa de São Paulo, tem como objetivo apoiar a produção e o desenvolvimento da atividade teatral na cidade. Por ano são abertos dois editais, onde associações informais, compreendidas como coletivos, pequenos e médios produtores podem concorrer.

discurso oculto as práticas dos subalternos que permanecem distantes dos olhos da elite dominante, sendo nesse espaço que se desenvolvem ações com relativa autonomia, em contraste com o discurso público, vigiado e controlado pelos dominantes:

A ação coletiva anônima desse tipo depende inteiramente da existência de um espaço social para o discurso oculto, um espaço onde laços sociais e tradições possam se desenvolver com certo grau de autonomia em relação às elites dominantes. Na ausência desse espaço, nada disso seria possível (Scott, 1990, p. 152, tradução nossa).

O edital é, por excelência, o espaço do discurso público (Scott, 1990), vigiado pela Secretaria de Cultura por meio dos relatórios de prestação de contas e dos inúmeros instrumentos de medição. No entanto, para a companhia, existem espaços que não são controlados por esse dispositivo tecnocrático, como aqueles que ficam fora das prestações de contas, e é nesse espaço que a companhia busca inserir, sem constrangimentos, seus desejos estéticos, éticos e políticos contra-hegemônicos.

Um exemplo disso é o espetáculo “Cidade Soterrada”, resultado de um projeto da Lei de Fomento, no qual o grupo mantém contato com os moradores da última favela do centro da cidade, a Favela do Moinho, que assistem ao espetáculo. Nesse mesmo período, a favela está sendo alvo de investigações por parte do governo estadual de Tarcísio de Freitas e da polícia militar, com o objetivo de desalojar os moradores para entregar a área à especulação imobiliária e aos projetos estaduais de militarização da região. Diante dessa realidade, o grupo tem buscado participar e dar visibilidade ao acontecimento, usando a linguagem teatral como meio, para atingir camadas sociais que, embora próximas ao núcleo artístico, não acessariam a favela. O edital, por sua natureza, não comportaria tal ação; no entanto, o grupo utiliza a política cultural para além de seus limites formais, ao visibilizar a luta dos moradores da Favela do Moinho através do espetáculo. Como isso não é avaliado pelas métricas do dispositivo do edital, existe um espaço para autonomia na construção de agendas de luta. Ainda nesse espetáculo, é possível perceber que a busca por um trabalho coletivo e horizontal, envolvendo muitos artistas na criação, acabou por gerar dificuldades na condensação das múltiplas perspectivas e vontades estéticas e poéticas em uma obra que se apresentasse como um todo coeso e organicamente articulado. A peça revelou distintas interpretações cênicas e construções estéticas, explicitando seu caráter experimental diante do público.

Nesse sentido, “Cidade Soterrada” tornou visíveis a complexidade e os conflitos do processo criativo e organizativo do grupo, marcados por dificuldades em alcançar consensos artísticos. O tempo limitado imposto pelo edital e a necessidade de seguir um cronograma rígido agravaram esse cenário, sobretudo porque a pesquisa levou o grupo, por exemplo, a interpretações divergentes sobre o significado e o caráter da Re-

volta Esquecida. Essas diferenças também se manifestaram na cena, gerando uma percepção de obra fragmentada ou inacabada. Tal incompletude poderia ter sido atenuada caso o dispositivo do Fomento permitisse maior flexibilidade temporal e abertura a mudanças no processo. Isso possibilitaria ao núcleo amadurecer o debate em torno da revolta e outros elementos fundamentais, o que contribuiria para a coesão da peça, que, por exigência do cronograma, precisava estreitar em março de 2025. Um trabalho tão horizontal, colaborativo e coletivo exige mais tempo de convivência, de encontros e de construção de vínculos entre os integrantes e convidados – algo que a rigidez e os engessamentos do modelo de edital acabam por inviabilizar.

### Considerações finais

A arte, como vimos, acaba sendo instrumentalizada como uma ferramenta de gestão culturalizada dos conflitos sociais (Oliveira, 2018), desviando-se de sua potência autônoma e crítica para atender a demandas que deveriam ser resolvidas por outras esferas do poder público.

A Próxima Companhia reconhece essa dinâmica e decide enfrentá-la. Propõe-se a ressignificar a política pública, indo além de seus limites e contra eles, transformando-a também em um espaço de discurso oculto (Scott, 1990), embora a própria racionalidade política que permeia a política pública de cultura seja parte do problema. Ao reduzir o projeto, em seus diversos aspectos, a uma questão de técnica de adequação formal, jurídica e administrativa, subjugando a dimensão artística, o edital despolitiza o processo de seleção dos projetos a serem financiados, em nome da relevância para a cidade de São Paulo. Além disso, o dispositivo do edital, enquanto expressão da governamentalidade neoliberal, apresenta-se como se promovesse a continuidade dos grupos e a disseminação de cultura para a sociedade, quando na verdade fomenta uma subjetivação neoliberal nas companhias teatrais.

Isso gera situações paradigmáticas que elucidam esses paradoxos e as dificuldades encontradas pelos núcleos ao lidarem com as demandas do território ou do público, diante do contexto de estruturas de mercado e regulação de conduta. Ou seja, há um conflito entre as práticas contra-hegemônicas dos grupos e a estrutura tecnocrática da política cultural, que não resolve a questão de forma harmoniosa, mas gera efeitos paradoxais: como autonomia e heteronomia, autogestão e heterogestão, liberdade e restrição, entre outros. Trata-se, portanto, de um campo complexo, atravessado por agenciamentos plurais e distintos, onde os sujeitos, ao mesmo tempo em que podem alterar o significado da política, também veem suas práticas conformadas, os limites de reprodução definidos e o horizonte que vislumbram determinado pelo edital.

## Referências

ABÍLIO, L. C. **Dos traços da desigualdade ao desenho da gestão**: trajetórias de vida e programas sociais na periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. *In*: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais públicas no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho intermitente e uberização do trabalho no limiar da Indústria 4.0. *In*: ANTUNES, R. (Org.). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0**. São Paulo: Boitempo, 2020.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p 37- 60.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**, v.2, n. 15, p. 73-83, 2001.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. *In*: ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 46-81.

BOURDIEU, Pierre. A mão direita e a mão esquerda do Estado; O neoliberalismo: Utopia (em vias de realização) de uma exploração sem limite. *In*: **Contrafogos**: Táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: George Zahar, 1998. p. 7-19; 138- 152.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. São Paulo: Politeia, 2019.

BROWN, Wendy. **Undoing the Demos**: Neoliberalism's Stealth Revolution. New York: Zone Books, 2015.

CAHILL, Damien. Ideas-centred explanations of the rise of neoliberalism: A critique. **Australian Journal of Political Science**, v. 48, n. 1, p. 71-84, 2013.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. *In*: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais públicas no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107.

CANCLINI, Nestor Garcia. Definiciones en transición. *In*: MATO, D. (Org.). **Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, 2001.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de grupo: um território Multifacético. *In*: ARAÚJO, A; AZEVEDO, J; TENDLAU, M (Org.). **Próximo Ato: Teatro de grupo**. São Paulo-SP: Itáu Cultural, 2011. p. 42-47.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria De. Teatro de grupo-modelo de organização e geração de poéticas. **Revista O Teatro Transcende**, Departamento de Artes – CCEAL da FURB, Blumenau, v. 12, n. 11, p. 95-98, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural** – O direito à cultura. 1. ed. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: discurso competente e outras falas. São Paulo, Cortez, 2008.

CHAUÍ, Marilena; CÂNDIDO, A.; ABRAMO, L.; MOSTACO, E. **Política cultural**. Porto Alegre-RS: Mercado aberto, 1984.

CLASTRES, P. A. **Arqueologia da violência**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLASTRES, P. **Les Marxistes et leur anthropologie**. Libre 3. Paris: (RAP), 1978.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Doberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DARDOT, P. ; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo, Boitempo, 2017.

DUMÉNIL, G.; LÉVY, D. **Capital Resurgent**: Roots of the Neoliberal Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

EZLN. EXÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL. **Sexta Declaração da Selva Lacandona**. 2005. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-pt>.

FERGUSON, James. The Anti-Politics Machine. In: SHARMA, Aradhana; GUPTA, Akhil (Ed.). **The Anthropology of the State**: a reader. Blackwell Publishing Ltd, 2006.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FONTES, Virgínia. **O Brasil e o capital-imperialismo**: teoria e história. 2. ed. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010. 388 p.

FOUCAULT, Michel. A Governamentalidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos – Estratégias poder-saber**. v. 4. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FRIEDMAN, Milton. **Capitalismo e Liberdade**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

HAYEK, Friedrich. **The constitution of liberty**: the definitive edition. Chicago: The University Of Chicago Press, 2011[1960]. 596 p.

GAGO, Verónica. **A razão neoliberal**: economias barrocas e pragmática popular. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

GIL, G. Apresentação. In: UNESCO Brasil. **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma base de dados para a cultura. UNESCO Brasil, 2003.

GUPTA, Akhil. **Red Tape**: Bureaucracy, Structural Violence and Poverty in India. Durham and London: Duke University Press, 2012.

- LENIN, V. I. **Imperialism**: the highest stage of capitalism. London: Penguin, [1916] 2010.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, [1859] 2008.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio (Org.). **Teatro de grupo em tempos de resignificação**: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo. São Paulo: Associação dos Artistas Amigos da Praça, Selo Lúcias, 2023.
- MATE, Alexandre. Apontamentos fundantes das práxis do sujeito histórico teatro de grupo e às do teatro épico: intensos processos de disputa de narrativas. *In*: LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio (Org.). **Teatro de grupo em tempos de resignificação**: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo. São Paulo: Associação dos Artistas Amigos da Praça, Selo Lúcias, 2023. 875 p.
- MATE, Alexandre. **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo**: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias. *In*: MATE Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio; GAMA, Joaquim. (Org.) 1. ed. São Paulo: Lúcias, 2020.
- MICHETTI, Miqueli; BURGOS, Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais: precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Políticas culturais em revista**, Salvador, v. 9, n. 2, jun-dez, 2016.
- MITCHELL, Timothy. Society, Economy and the State Effect. *In*: STEINMETZ, G.(Ed.). **State/Culture**. State-formation after the cultural turn. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999. p. 76-97.
- OLIVEIRA, Taiguara Belo de. **O novo engajamento cultural**: militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-20072018-112445/> Acesso em: 11 jan. 2025.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. **O patrocínio cultural na cidade de São Paulo**: usos da Lei Mendonça. Monografia de conclusão de curso de pós-graduação lato sensu. São Paulo: Escola de comunicação e artes, USP, 1996.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura neoliberal**: leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras, 2004. 206 p.

ONG, Aihwa. Neoliberalism as a mobile technology. *In: Boundary crossings Journal compilation*. [s.l.]: Royal Geographical Society, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4639996>. Acesso em: 12 ago. 2022.

POWER, Michael. **The Audit Society**. Rituals of verification. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ROMEO, Simone do Prado. **Teatro e políticas públicas**: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento, 2002 - 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI 10.11606/T.27.2022.tde-02102023-145709.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Mandar obedecendo**: as lições políticas do neozapatismo mexicano. São Paulo. Editora Entre Mares, 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

SAAD, A.; MORAIS, L. **Brasil**: Neoliberalismo versus Democracia. São Paulo: Boitempo, 2018.

SCHULTZ, T. W. **O Capital Humano**: investimentos em educação e pesquisa. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SCOTT, James C. **Seeing like a state**: how certain schemes to improve the human condition have failed. New Haven: Yale University Press, 1999.

SCOTT, James C. **Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990.

WACQUANT, Löic. Três etapas para uma antropologia histórica do neoliberalismo realmente existente. **Caderno CRH**, Salvador, v. 25, n. 66, p. 505-18, set/dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/ZkxxQjDk5XZHxxtVdHWvtym/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 ago. 2022.

ZHANG, Li; ONG, Aihwa (Ed.) **Privatizing China**: Socialism from Afar. 1. ed. [s.l.]: Cornell University Press, 2008.