

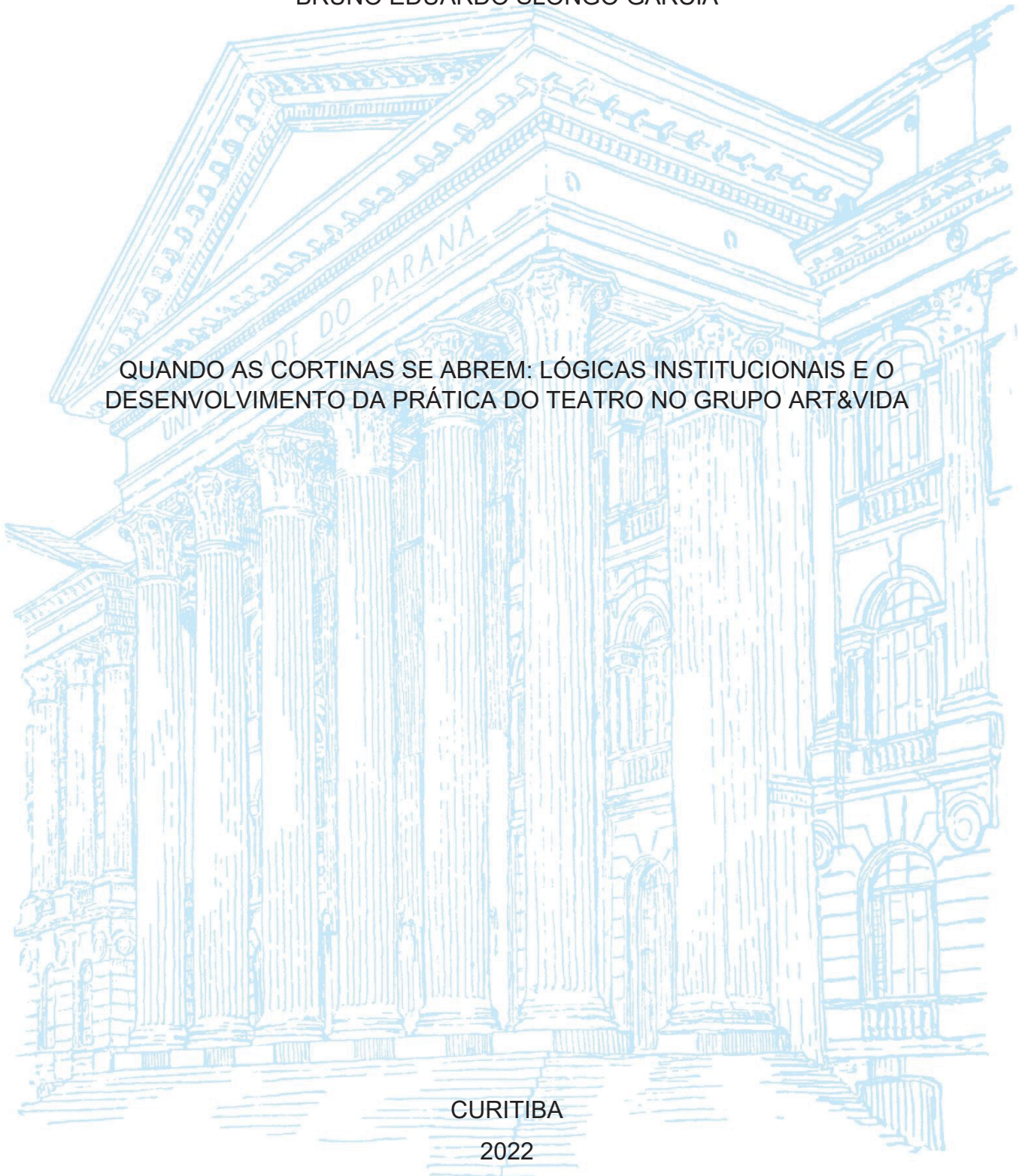
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNO EDUARDO SLOGO GARCIA

QUANDO AS CORTINAS SE ABREM: LÓGICAS INSTITUCIONAIS E O
DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DO TEATRO NO GRUPO ART&VIDA

CURITIBA

2022



BRUNO EDUARDO SLONGO GARCIA

QUANDO AS CORTINAS SE ABREM: LÓGICAS INSTITUCIONAIS E O
DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DO TEATRO NO GRUPO ART&VIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Administração, área de Concentração Estratégia e Organizações, do Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: prof.^a Dra. Queila Regina Souza Matiz

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

Garcia, Bruno Eduardo Slongo

Quando as cortinas se abrem: lógicas institucionais e o desenvolvimento da prática do teatro no grupo Art&Vida / Bruno Eduardo Slongo Garcia.- 2023.

1 recurso on-line: PDF.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Administração.

Orientadora: Queila Regina Souza Matitz.

1. Administração. 2. Teatro. 3. Enculturação. I. Matitz, Queila Regina Souza. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Administração. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ADMINISTRAÇÃO -
40001016025P6

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação ADMINISTRAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **BRUNO EDUARDO SLONGO GARCIA** intitulada: **QUANDO AS CORTINAS SE ABREM: LÓGICAS INSTITUCIONAIS E O DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DO TEATRO NO GRUPO ART&VIDA**, sob orientação da Profa. Dra. QUEILA REGINA SOUZA MATITZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 13 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica
15/02/2023 11:10:51.0
QUEILA REGINA SOUZA MATITZ
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
15/02/2023 11:06:03.0
MARIANE LEMOS LOURENÇO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
15/02/2023 11:35:07.0
JANE MENDES FERREIRA FERNANDES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
(PPGOLD/UFPR))

Assinatura Eletrônica
24/02/2023 07:38:18.0
MAYLA CRISTINA COSTA MARONI SARAIVA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

Av. Lothario Meissner, 632 - Curitiba - Paraná - Brasil
CEP 80210-170 - Tel: (41) 3360-4365 - E-mail: ppgadm@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 256346

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 256346

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todo amor e carinho nesta jornada, por todos os momentos que me deu força e sabedoria, pela paz em todas as decisões que tomei e, principalmente, por me permitir viver cada momento que o doutorado proporcionou. A Ele toda minha gratidão.

Aos meus pais Janete Garcia e Antônio Luiz Garcia por todo incentivo, compreensão e zelo por mim. Por terem me criado com amor e carinho e mostrado que meus sonhos eram possíveis, por compreenderem minhas ausências nestes quatro anos de doutorado. Por aceitarem que nas datas festivas eu estivesse com um notebook, um livro ou um bloco de anotações pensando na tese, mesmo assim demonstravam todo orgulho pelo que estou me tornando.

A minha irmã Kérolen Camila Slongo Garcia por ser amiga, carinhosa e generosa. Por estar sempre pronta para ajudar e se dispor a ouvir as minhas dificuldades. Por se preocupar comigo e me aconselhar quando necessário. Obrigado minha irmã.

Ao Johnny Ribas da Motta por ser um companheiro, confidente, parceiro, amigo e tantos outros papéis que assumiu todos os dias. Cheguei até aqui por seu incentivo e por sua perseverança comigo. Obrigado por me mostrar que eu podia mais e juntos conquistamos muito. Pela paciência nas minhas ausências e por me ouvir horas e horas falando da minha tese “quando eu falo fica mais fácil articular minhas ideias” (risos). A Ana Lúcia de Lima, Ketlyn Rayane, Marcelo Motta e Bruna Motta por me apoiarem e participarem de todas as conquistas, sempre estiveram lado a lado em cada momento.

Aos meus amigos por me incentivarem e me ouvir, em especial ao Dr. Pedro Chapaval Pimentel que de um colega se tornou um grande amigo, produzimos juntos e aprendemos um com o outro. Obrigado meu irmão! Ao UniBrasil que me acolheu durante um período de muita fragilidade, me proporcionou voos maiores e me incentivou em todos os momentos dessa caminhada, em especial aos coordenadores do EaD Daniela Ferreira Correa, Marcus Vinicius Roncari Mari e Caroline Dalla Lasta.

A Dra. Samantha de Toledo Martins Boehs que além de gestora se tornou uma grande amiga, obrigado por me ouvir, incentivar e apoiar, foi um grande

aprendizado trabalhar contigo e ser seu amigo. A Dra. Natália Rese obrigado por me ouvir, me instruir e apoiar, você me incentivou a ser melhor. Aos professores Dra. Sara Fernandes Picheth e Dr. Ricardo de Abreu Barbosa por gentilmente me auxiliarem na reflexão a respeito desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Administração (PPGADM/UFPR) obrigado pelos ensinamentos. A minha orientadora Dra. Queila Regina Souza Matitz, por me acompanhar e apoiar nessa jornada. Aos membros da banca Dra. Mayla Cristina Costa Maroni Saraiva que me acompanha desde o mestrado, a Dra, Jane Mendes Ferreira por ter me acompanhado e me incentivado durante todo o processo de tese, a Dra. Mariane Lemos Lourenço e ao Dr Luciano Rossoni pelos ensinamentos.

Aos membros do grupo Art&Vida e participantes do Rosário em Cena, em especial ao Diretor, obrigado por cederem seu tempo e me acolherem em suas casas, eu vivi dias felizes com vocês, revivi o teatro e pude me emocionar. Tenho certeza que o teatro vive, vive pelo esforço de vocês, vive porque há paixão no que fazem, vive porque vocês transformam vidas. Aos integrantes da saudosa FETARGS, obrigado por me permitirem reviver as lembranças de todos vocês. Aos membros da SEDAC Alexandre Veiga, Marcia Faria e Leonardo por me auxiliarem no acesso a documentos históricos.

Por fim, a todos que de alguma forma, direta ou indiretamente, participaram desta tese.

Muito obrigado!

RESUMO

Este estudo buscou compreender como uma organização cultural do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais. Para tanto, utilizei um estudo de caso no Art&Vida por meio de uma pesquisa qualitativa com dados coletados por fontes documentais, entrevistas e etnografia. A análise dos dados se deu por meio de análise narrativa. A recursividade é um processo de desconstrução de significados institucionalizados e de promulgação dos elementos institucionais. Assim, a partir da compreensão das lógicas institucionais como uma *troika* entre sujeito, práticas e objetos, mediada por um bem e seus valores, foi possível identificar como a recursividade ocorre por meio da enculturação. Desta forma, foi possível identificar que o Art&Vida enculturou diferentes lógicas institucionais, dispondo os elementos institucionais nos níveis declarados e não declarados. No nível declarado o teatro é conduzido por meio de símbolos e atitudes, enquanto no não declarado é uma representação e compõe as habilidades e esquemas dos atores. A partir da enculturação o Art&Vida modificou o significado dos elementos institucionais e formou uma lógica institucional híbrida, a qual denominei de teatro interiorano. Assim sendo, a recursividade gera uma atribuição de significados para atender as necessidades da comunidade local. Este estudo contribui ao destacar que embora as instituições sejam estáveis, existe abertura para a ação por meio da interpretação. Como pesquisas futuras sugere-se compreender como a enculturação pode produzir diversas lógicas institucionais híbridas.

Palavras-chave: Lógicas Institucionais; enculturação; recursividade; teatro.

ABSTRACT

This study sought to understand how a cultural organization in Rio Grande do Sul develops the practice of theater based on the enculturation of institutional elements. For that, I use a case study in Art&Vida through a qualitative research with data collected by documentary sources, interviews and ethnography. Data analysis was carried out through narrative analysis. Recursion is a process of deconstructing institutionalized meanings and promulgating institutional elements. Thus, from the understanding of organic logics as a troika between subject, practices and objects, mediated by a good and its values, it was possible to identify how recursion occurs through enculturation. In this way, it was possible to identify that Art&Vida embodied different organic logics, having structural elements at declared and undeclared levels. At the stated level the theater is controlled through symbols and attitudes, while the unstated is a representation and comprises the abilities and schemes of the actors. Based on enculturation, Art&Vida changed the meaning of institutional elements and developed a hybrid institutional logic, which I called countryside theater. Therefore, recursion generates an attribution of meanings to meet the needs of the local community. This study contributes by highlighting that although institutions are stable, there is openness to action through interpretation. As future research, it is suggested to understand how enculturation can produce different hybrid institutional logics.

Keywords: institutional logic; enculturation; recursion; theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- Organização da produção teatral em grupos de trabalho.....	37
FIGURA 2- Concepção sociológica contemporânea relacional.....	59
FIGURA 3- Esquema analítico da pesquisa.....	69
FIGURA 4- Dimensões da cultura.....	73
FIGURA 5- Modelo analítico de pesquisa do Art&Vida.....	229

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Abordagem conceitual das práticas.....	29
QUADRO 2 - O teatro em Duvignaud	32
QUADRO 3- Tipos ideais do sistema interinstitucional	27
QUADRO 4 - Modelo duplo de aprendizagem cultural.....	72
QUADRO 5- Categorias analíticas	77
QUADRO 6 - Ações de pesquisa na etnografia	86
QUADRO 7 - Características da etnografia.....	88
QUADRO 8 - Critérios de escolhas dos documentos.....	89
QUADRO 9 - Documentos selecionados para a análise	90
QUADRO 10 - Entrevistas realizadas	91
QUADRO 11 - Organização do diário de campo.....	98
QUADRO 12 - Componentes da análise narrativa.	101
QUADRO 13 - Lógicas institucionais no campo do teatro brasileiro	149
QUADRO 14 - Enculturação dos elementos institucionais.....	192
QUADRO 15 - Enculturação no nível declarado e não declarado.....	217
QUADRO 16 - lógica institucional do teatro interiorano no Art&Vida	225

LISTA DE SIGLAS

AI-2 - Ato institucional número dois
AI-5 – Ato institucional número cinco
ALN - Aliança Libertadora Nacional
AMFRO - Associação dos Municípios da Fronteira Oeste
ARENA - Aliança Renovada Nacional
Art&Vida – Arte e vida Teatro
ASCENA - Associação Cultural Rosário em Cena
Associação dos Artistas Brasileiros
BANRISUL - Banco do Estado do Rio Grande do Sul
CCC - Comando de Caça aos Comunistas
CEAI - Centro Especializado de Artes Integradas
CIA - Companhia
CINPOA - Cena do Interior do Rio Grande do Sul em Porto Alegre
CNPJ – Cadastro nacional de pessoa jurídica
CODCI - Conselho dos Dirigentes da Cultura
COLINA - Comando de Libertação Nacional
CPC - Centro popular de Cultura
DCE - Diretório Central do Estudante
DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
DVD - Disco Digital Versátil
EaD – Educação a Distância
ECA USP - Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo
FAMURS - Federação das Associações dos municípios do RS
FAMURS - Fórum de Dirigentes Municipais da Cultura do Rio Grande do Sul
FESTCARBO - Festival de Teatro de Arroio dos Ratos
FETARGS – Federação de Teatro Amador do rio Grande do Sul
FUMPROARTE - Fundo Municipal de Apoio à Cultura
Grupo de Teatro Experimental
Grupo Universitário de Teatro
IBERESCENA - Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas
IEACen/RS - Instituto de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul
LIC - Lei de Incentivo à Cultura
MBA - Movimento Democrático Nacional
MR-8 - Movimento Revolucionário Oito de Outubro do Rio de Janeiro
PEAC - Programa de Educação Ambiental Compartilhado
PPGA – Programa de Pós Graduação em Administração
PPGADM – Programa de Pós Graduação em Administração
PPGCONT – Programa de pós Graduação em Contabilidade
PPGOLD - Programa de Pós-graduação em Gestão de Organizações, Liderança e Decisão
RBS TV - Rede Brasil Sul de Televisão
SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SEDAC/RS - Secretaria da Cultura do rio Grande do Sul
SESC - Serviço Social do Comércio
SNT – Serviço Nacional do Teatro
TA - Teatro de Arena
TA - Teatro dos Amadores de Pernambuco

TCLE – Termo de consentimento livre e esclarecido
Teatro Brasileiro de Comédia
TEB – teatro do estudante
TEM - Teatro Experimental Negro
TEP -Teatro do Estudante de Pernambuco
THEATRUM - Mapeamento dos Festivais de Teatro do interior do rio Grande do Sul
TPN - Teatro Popular do Nordeste
UEE - União Estadual dos estudantes
UFPR – Universidade Federal do Paraná
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande Sul
UFU – Universidade Federal de Uberlândia
UnB – Universidade de Brasília
VPR - Vanguarda Armada Revolucionária em nível nacional.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO - PRÓLOGO	14
1.1 DEFINIÇÃO DA LACUNA TEÓRICA E DA PROBLEMÁTICA DA PESQUISA - <i>CONFLITO</i>	17
1.2 OBJETIVOS	22
1.3 JUSTIFICATIVAS E CONTRIBUIÇÕES	23
1.3.1 Ineditismo do estudo	23
1.3.2 Contribuição teórica e metodológica para os estudos organizacionais	24
1.3.3 Contribuição para as organizações culturais e a prática do teatro	26
1.4 ESTRUTURA DA TESE	27
2. REFERENCIAL TEÓRICO - CENA 1	28
2.1 O ESTUDO DAS PRÁTICAS NAS ORGANIZAÇÕES – <i>ATO 1</i>	28
2.1.1 O teatro como prática social	31
2.1.2 Organizações culturais e a prática do teatro	35
2.2 <i>OVERVIEW</i> DAS ABORDAGENS NEOINSTITUCIONAIS: POR QUE AS LÓGICAS INSTITUCIONAIS? – <i>ATO 2</i>	41
2.2.1 Abordagem das Lógicas Institucionais	44
2.2.2 Complexidade Institucional	50
2.2.2.1 <i>Respostas à Complexidade Institucional</i>	55
2.3 UMA POSSÍVEL COMPREENSÃO DE RECURSIVIDADE - <i>ATO 3</i>	56
2.3.1 Os atores agem	58
2.4 PROPOSTA DE MODELO ANALÍTICO PARA A PESQUISA – <i>ATO 4</i>	66
3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS – CENA 2	76
3.1. ESPECIFICAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA – <i>ATO 5</i>	76
3.1.1 Perguntas de pesquisa e categorias de análise	76
3.2 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA – <i>ATO 6</i>	79
3.3 COMO ME APROXIMEI DO CAMPO DAS ARTES E RELACIONEI COM AS ABORDAGENS TEÓRICAS – <i>ATO 7</i>	83
3.4 O PERCURSO EMPÍRICO QUE SEGUI NESTA PESQUISA – <i>ATO 8</i>	86
3.4.1 ETNOGRAFIA	87
3.4.2 Coleta de documentos e entrevistas	89
3.4.3 Aproximação com o campo	92
3.4.3 Escolha do Caso	95
3.4.4 Observação etnográfica online e presencial	97

3.5 COMO CONTAR A HISTÓRIA DO ART&VIDA: ENCONTRANDO O TIPO IDEAL DAS LÓGICAS INSTITUCIONAIS E A ANÁLISE NARRATIVA –ATO 9	99
3.6 LIMITAÇÕES DA PESQUISA – ATO 10.....	102
4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS – CENA 4.....	104
4.1 UM PONTO DE PARTIDA: O CAMPO DO TEATRO NO BRASIL – ATO 11	104
4.1.1 O teatro religioso e colonial no Brasil.....	105
4.2 O TEATRO DO SÉCULO XX – ATO 12.....	114
4.2.1 O teatro moderno ou uma modernidade para o teatro?	117
4.2.2 O teatro amador no Brasil	120
4.2.4 Esforços para a modernidade: O Tablado e o Teatro de Arena.....	127
4.2.5 O teatro da ditadura	132
4.2.6 O teatro contemporâneo	138
4.3 SINTETIZANDO AS LÓGICAS INSTITUCIONAIS NO CAMPO DO TEATRO – ATO 13	146
4.4 O TEATRO GAÚCHO: A INTERIORIZAÇÃO DAS ARTES TEATRAIS – ATO 14.....	152
4.4.1 Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS).....	155
4.5 UM POUCO DA HISTÓRIA DO GRUPO ART&VIDA – ATO 15.....	161
4.6 ENCULTURAÇÃO E A PRÁTICA DO TEATRO NO ART&VIDA – ATO 16	192
4.6.1 Aprendizagem, armazenamento, processamento e uso dos elementos institucionais.....	192
4.6.1.1 <i>Aprendendo e armazenando a prática teatral</i>	193
4.6.2 Processando e utilizando a aprendizagem.....	200
4.6.3 Um Festival para o Art&Vida: uma nova aprendizagem?.....	203
4.7 RECURSIVIDADE: O DECLARADO, O NÃO DECLARADO E O PÚBLICO – ATO 17.....	217
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – QUANDO AS CORTINAS SE FECHAM	229
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	235

1. INTRODUÇÃO - PRÓLOGO

Nos últimos anos as pesquisas científicas têm dado atenção às organizações culturais em virtude das contribuições simbólicas e criativas que fornecem para as sociedades contemporâneas (Santos & Davel, 2022). As organizações culturais podem ser consideradas entidades fluídas (Burrell, 1988; Law, 2007; Cavalcanti & Alcadipani, 2013) constituídas por um conjunto de práticas – forma de financiamento, produção cultural e atividades administrativas - relacionadas ao teatro, cinema, dança, música, circo e artes plásticas.

A partir da virada cultural nos anos de 1990, as organizações culturais passaram a ser conhecidas como indústrias criativas. Em alguns países formam o denominado setor cultural que representa parte expressiva da economia local (Segers & Huijgh, 2006). No Brasil, o setor cultural movimenta empregos e contribui para a economia. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) no ano de 2019 esse setor apresentou um valor adicionado de R\$ 256.000 milhões e empregou 2,8 milhões de pessoas em todo o Brasil. Embora tenha sido fortemente afetado pelas restrições da pandemia da Covid19, no ano de 2021 esse setor apresentou crescimento, contribuindo com 5,7% das vagas de trabalho.

Apesar da relevância que as organizações culturais apresentam social e economicamente (Bendassolli, Wood Jr, Kirschbaum & Cunha, 2009), identifiquei que as artes têm sido pouco abordadas nos estudos organizacionais, constituindo um campo de estudos a ser explorado. Alguns exemplos nesta área incluem o estudo de Kirschbaum, Sakamoto e Vasconcelos (2014) no campo empírico da dança contemporânea e na improvisação, a investigação de Kirschbaum e Gorenstein (2019) no campo da bossa nova, Oliveira e Mello (2016) no campo do circo contemporâneo e o estudo de Possas e Medeiros (2016) a respeito do *sensemaking* no teatro.

Santos e Davel (2021) e Santos e Helal (2018) sugerem aos pesquisadores das diversas áreas do conhecimento conduzirem seus estudos no campo das artes, especificamente as organizações culturais. Para os autores mencionados neste parágrafo, essas organizações carecem de explicações que considerem o relacionamento e a ação mútua entre indivíduos, organizações culturais e o contexto institucional. Pesquisadores como Flach e Antonello (2011) e Santos e

Davel (2021) apontam uma lacuna teórica e empírica em compreender como as organizações culturais desenvolvem suas práticas ao se relacionarem com o contexto institucional.

Alguns indícios encontrados na literatura, especificamente a respeito da prática teatral, reforçam este argumento, por exemplo, Chiari e Braga (2019) discutem o denominado teatro do oprimido e relatam como a prática teatral preocupa-se com a política institucional. Nesta obra, as autoras, embora não avancem empiricamente, buscam retratar como o teatro incita discussões que podem tornar a sociedade menos excludente e preconceituosa, apontando para a institucionalização destes temas nas práticas culturais.

Já a pesquisa conduzida por Souza (2020) reforça o estudo das organizações culturais de teatro e sua relação com o contexto institucional por meio das discussões sobre raça, argumentando que se trata de um racismo institucionalizado sob a lógica da branquitude. Tal institucionalização leva à incorporação de uma lógica de teatro europeu que não capta as manifestações culturais de outros povos. Um exemplo são as representações dos rituais indígenas e africanos que não incorporam a complexidade que estas culturas possuem ao representá-las por meio da prática do teatro.

Os exemplos de pesquisas citadas nesta introdução (Chiari & Braga, 2019; Souza, 2020) e outros estudos (Oliveira & Mello, 2016) discutem e reforçam como as organizações culturais e suas práticas devem ser compreendidas em sua relação com o contexto institucional. Além desta constatação, as pesquisas nesta área retratam o papel das organizações e as práticas culturais, como o teatro, para alterar significados institucionalizados.

Desta forma, concordo que a compreensão adequada das organizações culturais é possível somente ao situá-las em um contexto institucional, considerando a capacidade de refletir sobre paradigmas sociais e modificar elementos institucionalizados enquanto organizações culturais desenvolvem a prática do teatro.

Ao estudar a história do teatro brasileiro e a formação das primeiras organizações culturais no Brasil colonial, é possível observar que a prática teatral convive com lógicas institucionais distintas e até mesmo contraditórias, como a lógica do teatro colonial e do teatro religioso (Barroso, 2018; Prado, 2012;

Hernandes & Faria, 2013; Faria, 2012). Assim sendo, compreendo que um caminho promissor para compreender a prática do teatro e as organizações culturais está na abordagem das lógicas institucionais no campo cultural.

A abordagem das lógicas institucionais explica o surgimento e mudança de padrões históricos socialmente construídos por meio da heterogeneidade de práticas, inclusive nas organizações (Thornton & Ocasio, 2012; Zanin & Cunha, 2020). Pesquisas nessa área têm discutido, por exemplo, como as organizações respondem a determinadas lógicas e compõem o repertório de práticas (Teixeira, 2012; Paiva & Brito, 2018). Compreendo as práticas como sociais em um campo institucionalizado,

As lógicas institucionais constituem uma *troika* entre objeto, práticas e sujeitos duplamente conectados, em que os atores participam ativamente do contexto institucional (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014). O termo *troika* significa um conjunto formado por três elementos. Na obra de Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014) um destes elementos são os objetos institucionais, os quais são desempenhados nas práticas por meio de denominações específicas. Já as práticas se referem a simbolizações e desempenhos destes objetos. Por fim, os sujeitos são movidos por um valor particular e podem ser atores em um determinado contexto.

Friedland e Arjaliés (2021) avançam neste conceito demonstrando possibilidades de investigação empírica ao descrever:

Uma lógica institucional é, portanto, uma gramática de práticas de valoração, regularidades e regras, ou convenções pelas quais esses momentos de valoração são constituídos e coerentes, suas relações internas e externas, as condições e consequências de sua eficácia.

Para isso, os autores (Friedland & Arjaliés, 2021) destacam que as dimensões materiais e ideais de uma lógica institucional precisam ser melhor compreendidas, especialmente ao considerar que produzem um bem por meio da *troika*. Por exemplo, o valor de mercado pode ser compreendido como um bem desenvolvido pela prática mercadológica.

Enquanto as lógicas atuam por meio de práticas que dependem de fatores externos e internos, “um regime instrumental, uma organização prática de meios significativos para um fim, um fim imanente aos próprios meios” (Friedland &

Arjaliés, 2021, p. 46), por outro lado também atuam nas crenças movida por valores que mantêm a sua existência.

Picheth e Crubellate (2019) operacionalizam esses conceitos em seu estudo a respeito da renaturalização da maternidade. Na lógica institucional denominada de 'Natural', os autores identificam os sujeitos como mulheres, parteiras e redes de mulheres. O parto normal, domiciliar e o aleitamento materno são práticas, enquanto os objetos são o nascimento como um evento natural, o saber transmitido de geração em geração e a maternidade como ofício da mulher. Embora os valores e bens não sejam abordados no estudo mencionado, os autores permitem compreender empiricamente o conceito proposto por Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014).

O conceito de lógica institucional apresentado por Friedland, Morh, Roose & Gardinali (2014) e revisitado por Friedland e Arjaliés (2021) será utilizado nesta tese, pois considera que atores, práticas e sujeitos se relacionam com as instituições enquanto infundem valores nesta relação. Sob esse ponto de vista, existe uma possível recursividade que ocorre quando eventos passados são codificados e significados no momento presente (Cloutier & Langley, 2013). Em seguida, esses eventos podem ser ressignificados para o presente e futuro, rompendo com estruturas legitimadas do pensamento e da tomada de decisão por meio das relações que atores, práticas e sujeitos desenvolvem com o contexto institucional (Picheth, 2016; Deroy & Clegg, 2014; Giddens, 2003).

1.1 DEFINIÇÃO DA LACUNA TEÓRICA E DA PROBLEMÁTICA DA PESQUISA - CONFLITO

Este estudo foi desenvolvido a partir de uma lacuna empírica demonstrada na seção anterior – o desenvolvimento da prática do teatro em organizações culturais considerando o contexto institucional. Contudo, ao abordar a prática teatral a partir das lógicas institucionais, uma possível relação entre o contexto institucional e a prática devem ser consideradas a partir da relação entre estrutura e ação.

O conceito proposto por Friedland e Arjaliés (2021) como uma gramática de práticas de valoração, regularidade e regras reforça o que Guiddens afirmou como dualidade da estrutura social e a ação. O estudo seminal de Friedland e Alford

(1991) sobre lógicas institucionais, trouxe essa discussão e algumas indagações ao mencionar que os estudos nesta área deveriam considerar a relação, possivelmente recursiva, entre a sociedade e o contexto institucional.

A recursividade foi abordada por Guiddens (2003) ao explicar a dualidade da estrutura social, afirmando que as escolhas dos atores são sempre condicionadas a uma estrutura. E outras palavras, a estrutura social, como as instituições, conduzem a escolha dos atores tornando-se restritivas e possibilitadoras ao mesmo tempo. Tal processo enfatiza que o espaço social é uma reconstituição dos eventos do passado.

Contudo, a compreensão deste processo recursivo tem sido abordada de forma incompleta nos estudos neoinstitucionais e apresenta contradições na abordagem das lógicas institucionais, assim como afirmam Zanin e Cunha (2020) se tornou um conflito nos estudos da área. Isso tem incentivado pesquisas a respeito do tema a retomarem o que é, de fato, a recursividade na compreensão das lógicas institucionais (York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013; Picheth, 2016; Zanin & Cunha, 2020). York, Hargrave e Pacheco (2016), por exemplo, destacam que a recursividade é um processo complexo pelo qual as ações organizacionais e as condições do campo exercem influência nas instituições. Contudo, o conceito apresentado pelos autores prevê a necessidade de eventos significativos. Em contrapartida, os estudos de Cloutier e Langley (2013), Picheth e Crubellate (2019) demonstram empiricamente que a existência de recursividade prescinde de eventos significativos e ocorre por meio das práticas.

A noção de recursividade como a desconstrução de significados tomados como certos (Picheth, 2016; Picheth & Crubellate, 2019) justifica este trabalho de tese na medida em que destaca este fenômeno por meio de processos que atribuem significado aos elementos institucionais – práticas, símbolos e valores - e permitem compor a prática teatral.

Desta forma, busquei compreender como os estudos da área tem abordado a recursividade, assim sendo, realizei um levantamento nas bases de dados *Google Acadêmico*, *Scielo*, *Spell*, *Scopus* e *Web of Science* com as palavras-chave “lógica(s) institucional(is)” e “*institutional logic*”, incluindo na busca a citação desses termos em qualquer trecho do artigo. Ao final, foram selecionados 197 estudos com abordagem qualitativa e quantitativa. O critério para seleção foi o emprego do

conceito de lógicas institucionais proposto por Friedland e Alford (1991), Thornton e Ocasio (2008; 2012) e Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014) que popularizaram esta abordagem. Os autores mencionados buscaram avançar em como as lógicas institucionais são formadas e atuam na sociedade.

Observei, por exemplo, que os estudos selecionados utilizam as lógicas institucionais para explicar fenômenos como institucionalização, desinstitucionalização, configuração e mudanças em práticas (Russo & Guerreiro, 2017). Quanto ao nível de análise, os fenômenos estudados geralmente se desenvolvem em organizações (Fávero e Guimarães, 2019), campos organizacionais (Borges & Radaelli, 2016) e políticas públicas (Sediyama, Aquino & Lopes, 2017). Contudo, os estudos encontrados no levantamento bibliográfico são limitados em sua capacidade explicativa, pois contemplam somente o contexto amplo em que as lógicas institucionais atuam e não permitem compreender contextos particulares, tais como os atores que integram uma organização e a adoção de práticas específicas. Outro ponto é que os estudos mencionados se detêm exclusivamente na ação das instituições sobre o nível de campo, pressupondo que os atores adotam e reproduzem práticas e símbolos sem adaptá-los às suas necessidades.

Portanto, a abordagem dada às lógicas institucionais, especificamente nos estudos analisados, demonstra que a recursividade é um conflito na Teoria Institucional, desde a abordagem do institucionalismo clássico, sendo mencionada e considerada nos estudos do neoinstitucionalismo. Compreender a recursividade sob distintas perspectivas metodológicas é relevante para o avanço dos estudos da área, bem como aprofundar as discussões a respeito deste conceito (Cloutier & Langley, 2013). Esta afirmação tem como base as colocações de Friedland e Alford (1991) e mais tarde Friedland, Morh, Roose & Gardinali (2014) e Friedland e Arjaliés (2021).

Para superar o conflito mencionado no parágrafo anterior é necessária uma aproximação com outras abordagens (Camargo Penteado, 2016) que permitam superar o substancialismo, aqui entendido como a capacidade das instituições imporem comportamentos socialmente aceitos e minimizarem o papel dos atores na formação do contexto social e institucional (Zanin & Cunha, 2020).

Com intuito de discutir a recursividade na abordagem das lógicas institucionais, inicio meu argumento mencionando como os estudos nesta área devem se voltar para as práticas, pois são elementos fundamentais na compreensão da sociedade e sua relação com as instituições (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014), pois atuam como elo que mantém o espaço e o tempo na dualidade da estrutura social. Em outras palavras, a compreensão intersubjetiva do mundo ocorre quando as práticas são compartilhadas e reproduzidas pelos indivíduos como resultado de sua relação com o contexto institucional, ou seja, os elementos institucionais são externalizados por meio das práticas. Deste modo, a estrutura social não é uma abstração reificada, mas existe ao ser reproduzida nos entendimentos compartilhados entre os atores (Giddens, 2003).

Podemos considerar que as práticas institucionais atuam como fontes de objetividade e subjetividade, conectando os atores ao contexto mais amplo. Em suma, são formadas por elementos institucionais que foram significados pelos atores (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014; Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016) e, quando compartilhadas e encenadas coletivamente levam à reprodução social (Giddens, 2003; Glavin & Sunikka-Blank, 2016).

Contudo, autores como Hinings (2012) e Reay e Jones (2013) apontam que a compreensão destas práticas é também o desvelar de como a cultura é adotada ou não em um determinado campo, tornando necessária uma discussão entrelaçada entre esses dois temas. O conceito proposto por Thornton e Ocasio (2008) corrobora com tal afirmação demonstrando que as lógicas são padrões de símbolos culturais e práticas materiais e, assim como afirmam Reay e Jones (2013), há uma interação profunda entre o contexto institucional e a formação cultural de um campo.

Baseado em Hinings (2012), Sahlin e Wedlin (2008), Zilber, (2008) e Lizardo (2017) proponho a utilização da perspectiva da enculturação que pode fortalecer a teorização a respeito de como as lógicas institucionais são incorporadas (ou não), modificadas e até mesmo descontinuadas pelos atores. Lizardo (2017), com base no modelo dual de enculturação de Vaisey (2009) contribui para estudos institucionalistas ao apontar a necessidade de considerar o papel da cultura na formação das práticas, pois no nível individual desempenham um papel relevante na formação de uma cultura coletiva, como as instituições.

Esta compreensão é possível por meio da enculturação, um processo cognitivo de internalização de elementos culturais que serão codificados e armazenados. Lizardo (2017) destaca que a cultura é fragmentada em pública e privada, respectivamente manifestada de forma extrapessoal por meio de símbolos públicos e instituições, e no nível do indivíduo. Este último subdividido em formas analiticamente distintas em declarativa e não declarativa.

A cultura declarativa se refere à maneira como os indivíduos podem adquirir a cultura explícita mediados por símbolos e com um número pequeno de exposições. A memória declarativa é armazenada por mecanismos neurais de ligação rápida que permitem o fácil acesso pelo indivíduo em situações do dia a dia ao utilizar a linguagem falada ou escrita (Patterson, 2014).

Já a cultura não declarativa é adquirida por um processo lento de aprendizagem que inclui associações cognitivas e emocionais que surgem após longas exposições que se repetem e revelam um padrão de experiência. Contudo, no processo de enculturação é armazenado somente aquilo que é comum em cada uma das experiências vivenciadas (Cohen & Leung, 2009).

Tal argumento é plausível nesta tese, pois considero que a recursividade é um processo de desconstrução de significados tomados como certos. Ou seja, assim como Lizardo (2017) explica na enculturação é um processo em que alguns elementos que foram traduzidos são enculturados e podem ser expressos coletivamente, assumindo o que denominamos de cultura pública ou instituições.

Em outras palavras, ao se deparar com diversas lógicas institucionais os atores podem traduzir e internalizar elementos em diferentes níveis analíticos, público e privado, declarativo e não declarativo. A recursividade ocorre ao adquirir, armazenar, processar e utilizar os elementos enculturados, podendo promulgar elementos institucionais para expressá-los coletivamente.

Diante do exposto, a tese defendida neste trabalho é que *os atores internalizam os elementos institucionais que compõem as lógicas por meio da enculturação, utilizando a aquisição, armazenamento e, posteriormente, processam e utilizam os elementos enculturados para desenvolver a prática do teatro. A enculturação envolve a interpretação dos elementos institucionais e, portanto, podem ocorrer modificações das práticas, crenças e valores para se adaptar ao contexto em que estão. Quando essa prática formada pelos processos*

de enculturação é encenada coletivamente, poderá compor a cultura no nível público (instituições). Esse entendimento avança no conhecimento anterior apresentado nesta introdução na medida em que contribui para a compreensão de como as lógicas institucionais se relacionam com a sociedade a partir da enculturação e da composição das práticas.

Para tanto, nesta tese proponho investigar como uma organização cultural no interior do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais?

Considerando o foco teórico desta tese, a organização cultural escolhida para o estudo foi a companhia de teatro Art&Vida, localizada no interior do Rio Grande do Sul. O Art&Vida foi escolhido por desempenhar a prática do teatro ao mesmo tempo em que se relaciona com o contexto institucional, respondendo a demandas como a profissionalização das suas atividades, incentivo público e criação de coletivos para fomentar a arte no interior do estado. Adicionalmente, a partir da observação que realizei, constatei que o Art&Vida apresenta características que permitem a observação empírica do processo de enculturação dos elementos institucionais no nível público e privado, levando à criação e disseminação de novas práticas no interior do estado.

O Art&Vida desenvolve a prática do teatro há 25 anos. A organização não possui fins lucrativos e contribui para a formação de artistas locais por meio de oficinas e festivais. Também desenvolve parcerias com organizações públicas e privadas, sendo responsável pela associação que aproxima grupos locais e administra um festival internacional que está em sua vigésima primeira edição.

1.2 OBJETIVOS

Nesta seção apresento o objetivo geral e específicos desta tese que me conduziram à concepção da pesquisa e aos achados.

O objetivo geral desta tese é compreender como uma organização cultural no interior do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais.

Os objetivos específicos desta tese estão listados a seguir:

- a) Identificar as lógicas institucionais que se relacionam com a organização cultural em estudo.
- b) Descrever como os atores adquirem, armazenam, processam e utilizam os elementos institucionais.
- c) Observar o desenvolvimento da prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais.
- d) Explicar como ocorre a recursividade em relação às lógicas institucionais experimentadas pelo Art&Vida a partir da enculturação.

1.3 JUSTIFICATIVAS E CONTRIBUIÇÕES

Nesta seção destaco as justificativas e as contribuições pretendidas pela tese. Para tanto, inicialmente justifico o ineditismo do estudo, seguido das contribuições teóricas e metodológicas para os estudos organizacionais e para as práticas das organizações culturais, especialmente o teatro.

1.3.1 Ineditismo do estudo

O ineditismo desta tese está na compreensão do nível social e as lógicas institucionais a partir da enculturação. A primeira abordagem teórica empregada nesta tese se refere à Teoria Institucional, especificamente por meio da noção de lógicas institucionais. Esta abordagem compreende que as escolhas dos atores são conduzidas pelas aberturas e restrições das instituições (Théret, 2003; Freitas, 2021). São frequentes estudos que defendem o contexto institucional como um nível mais alto de restrições ao comportamento individual. Quando os atores agem para mudar uma lógica institucional surgem inúmeras explicações para isso, como o exogenismo, endogenismo, empreendedorismo institucional, entre outros fenômenos brevemente discutidos no referencial teórico.

Contudo, estudos recentes (Zanin & Cunha, 2020; York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013) têm demonstrado que as lógicas institucionais, embora representem níveis de restrição ao comportamento, são formadas no contexto social. Assim sendo, “as lógicas são contextuais e traduzidas pelos membros para seu tempo e lugar, e teoricamente elaboram uma teoria estrutural da cultura focando nos padrões e na interação entre símbolos, crenças,

normas e práticas” (Reay & Jones, 2013, p.1). Para uma compreensão adequada a respeito de como as lógicas institucionais estão imbricadas com a cultura dos atores, é necessário que o nível micro social, especificamente as práticas, seja considerado.

Assim sendo, Lizardo (2017) elabora seu trabalho a partir de DiMaggio (1997) propondo que os aspectos cognitivos dos indivíduos podem explicar a formação e mudança do contexto institucional. Para tanto, o autor utiliza o processo de enculturação e permite uma explicação para a relação entre atores e instituições. As lógicas institucionais correspondem a uma estrutura cultural e estão no nível público (Reay & Jones, 2013) e podem ser enculturadas no nível privado (individual), codificadas como cultura declarada (intencional) ou não declarada (não intencional) (Lizardo, 2017).

Desta forma, a recursividade ocorre quando os atores significam a tradução que realizaram dos elementos institucionais e o podem enculturar, este processo pode compor a cultura no nível público e/ou privado. Como as práticas atuam como elo que conecta atores e lógicas institucionais, ao serem modificadas contendo os elementos traduzidos e enculturados, podem ser incorporadas nas lógicas institucionais.

Alguns estudos que discutem a recursividade (York, Hargrave e Pacheco, 2016) compreendem este fenômeno a partir da ideia de aberturas das instituições para a ação. Procuo avançar ao sugerir que não são somente aberturas que podem permitir a ação, mas o processo de enculturação e promulgação.

1.3.2 Contribuição teórica e metodológica para os estudos organizacionais

As abordagens institucionais têm sido amplamente utilizadas nos estudos organizacionais, especialmente na compreensão das organizações e seu relacionamento com as instituições. Para tanto, como **contribuição teórica**, este estudo busca avançar em relação a algumas críticas ao institucionalismo nos estudos organizacionais, por exemplo, a abordagem macrossocial que sugere o determinismo na compreensão da sociedade e, conseqüentemente, das organizações (Friedland & Alford 1991; Santos & Massulo, 2016).

Tendo como ponto de partida a crítica de Friedland e Alford (1991), concordo que o institucionalismo se afastou da sociedade e colocou a compreensão do contexto institucional como desconexo do social. Dessa forma, associou-se à noção de estabilidade às instituições e às próprias organizações. Esta perspectiva vai na contramão da compreensão de organizações fluídas e heterogêneas (Greenwood, Hinings & Whetten, 2014; Araújo & Flores, 2019). Embora outras perspectivas como *institutional work* e empreendedorismo institucional tenham se proposto a aproximar sociedade e instituições, alguns debates, principalmente relacionados a agência, carecessem de discussões que considerem o papel dos atores nas lógicas institucionais.

Neste contexto, busco avançar no entendimento de como os atores são ativos no contexto institucional, ou seja, existe uma recursividade entre o nível de campo e as instituições. Como destaca Picheth (2016), a recursividade é um processo social de desconstrução de construções tomadas como certas. Tal argumento é admissível quando consideramos que os atores interpretam as lógicas institucionais e suas ações contribuem para a formação do contexto institucional (Cloutier & Langley, 2013).

Outra contribuição que busco trazer está na utilização da enculturação para explicar como a recursividade ocorre, sugerindo que a interiorização e exteriorização passam por processos de aquisição, armazenamento, processamento e uso dos elementos institucionais. Essa compreensão requer considerar que a cultura se manifesta em níveis analíticos distintos, a saber, público e privado (Lizardo, 2017). Em especial o nível privado pode ser abordado como declarativo (intencional) e não declarativo (não intencional).

As implicações desta abordagem estão na maneira como a cultura é interiorizada e externalizada, fazendo com que as práticas sejam formadas a partir do processo de enculturação. Quando as práticas são expressas em nível público podem compor os elementos institucionais, bem como a intencionalidade incorporada na enculturação declarativa. A recursividade é expressa quando a cultura se manifesta na esfera pública e privada.

Quanto à **contribuição metodológica**, destaco que a utilização de um processo que envolve abordagem metodológica institucional (histórica e longitudinal) e a etnografia no campo empírico para compreender como a prática

do teatro é desenvolvida, contribuem demonstrando a possibilidade de combinação das possibilidades de investigação. Ademais, a múltiplas fontes de dados e técnicas de investigação representa uma contribuição para estudos que busquem situar o institucionalismo na ontologia relacional na medida em que permitem a triangulação dos dados por meio de fontes de dados distintas, bem como compreender a cultura não declarada.

Ao combinar um processo de investigação longitudinal por meio dos documentos e entrevistas e a vivência etnográfica, é possível observar o desenvolvimento da prática social do teatro *in loco*, contribuindo para que novos caminhos metodológicos sejam incorporados nos estudos das lógicas institucionais.

1.3.3 Contribuição para as organizações culturais e a prática do teatro

Como contribuição para as organizações culturais e a prática do teatro, este estudo colabora para o que Ferreira (2014) menciona como documentação da história cultural. Durante o processo de aproximação do campo, por exemplo, observei como os grupos de teatro têm se preocupado em documentar sua história como um patrimônio vivo. Um exemplo disso é o projeto de memória cultural denominado de *Theatrum*.

Assim, este estudo contribui descrevendo a história da organização em estudo, utilizando uma narrativa que busca conectar os eventos ocorridos. Outra contribuição se refere à compreensão de como os elementos institucionais são incorporados nas práticas dessas organizações.

Além disso, como a aproximação com o campo aconteceu durante a primeira edição online do festival promovido pela organização em estudo, contribuo ao narrar alguns eventos críticos que ocorreram durante o festival. Assim, os gestores podem se apropriar das identificações realizadas e propor ações estratégicas para as próximas edições.

Quanto à prática do teatro, durante o processo de investigação foi possível discutir questões a respeito da compreensão do teatro como forma de expressão e vida. Ao propor que os elementos institucionais são incorporados nesta prática,

será possível destacar como ocorre a formação do teatro no interior do Rio Grande do Sul.

1.4 ESTRUTURA DA TESE

Esta tese está estruturada em 2 cenas. Após este prólogo (introdução) está a cena 1, dividida em 1 ato, contendo uma breve explicação das organizações culturais e da prática do teatro. No ato 2 discuto as abordagens institucionais e a complexidade institucional, para isso destaco as lógicas institucionais e os elementos estrutura e agência que sustentam o argumento desta tese. Na sequência no ato 3 destaco a compreensão do conceito de recursividade. Já a cena 2 descreve 4 atos, divididos em como me aproximei do campo empírico, o percurso da pesquisa e a análise narrativa. Na sequência destaco a análise dos dados que com a seguinte lógica de exposição: campo cultural do teatro no Brasil, o teatro gaúcho, a história do Art&Vida e a enculturação. Por fim, encontram-se as conclusões e as referências utilizadas no estudo.

2. REFERENCIAL TEÓRICO - CENA 1

Esta seção (*Cena 1*) contempla minha pesquisa a respeito das teorias que fundamentam este projeto de tese. Para discutir os argumentos que desenvolvi, organizei o texto da seguinte maneira: no Ato 1 destaco as organizações culturais e a prática do teatro como campo empírico para investigar a recursividade. Na sequência discuto as distintas abordagens institucionais, demonstrando meu posicionamento no institucionalismo sociológico e discutindo as lógicas institucionais. Também descrevo brevemente a complexidade institucional que tem sido abordada nos estudos contemporâneos a partir da inserção das lógicas institucionais. No ato 3 demonstro minha compreensão de recursividade. Por fim, apresento o modelo analítico de investigação proposto nesta tese.

2.1 O ESTUDO DAS PRÁTICAS NAS ORGANIZAÇÕES – ATO 1

Como ponto de partida na compreensão das práticas cito a obra de Bourdieu. O pensamento fundado na sociologia de uma estrutura social dominante, objetiva e restritiva que predomina sobre a individualidade é confrontado com a tradição fenomenológica. É a consciência autônoma por sujeitos que constroem o mundo a partir de práticas organizadas que permitem a ligação entre o mundo social e o sujeito que o interpreta.

Bourdieu desenvolveu por meio da sociologia relacional o que alguns autores consideram uma ontologia das práticas. O autor propõe um conhecimento *praxiológico* que rejeita o objetivismo presente no estruturalismo e a subjetividade proposta na fenomenologia, uma abordagem que articula ator e estrutura social. Alguns conceitos utilizados nessa articulação teórica são relevantes para definir o argumento proposto pelo autor. O *habitus*, por exemplo, caracteriza as formas de ser e agir em determinados contextos.

Thiry-Cherques (2006) menciona que este conceito foi um esforço de Bourdieu para escapar do paradigma objetivista do estruturalismo para a internalização de estruturas sociais de forma flexível e reflexiva por meio do *ethos* (valores), *hexes* (princípios) e *eidos* (modo de pensar) como o princípio da ação. Outro conceito na obra de Bourdieu se refere ao campo, um local relacional em que

o *habitus* se desenvolve mediante as disputas de poder e capital simbólico, social e cultural.

O conceito de *habitus* é particularmente relevante para definir o que Bourdieu compreende como práticas, para o autor, a prática se desenvolve por meio do *habitus* fortalecendo a dialética entre interioridade do próprio indivíduo com a exterioridade que há na estrutura social. Neste contexto, as práticas são realizações humanas desenvolvidas na vivência. Em Bourdieu o conceito de práticas é interligado a noção de um *habitus* desempenhado em um campo (Freitas, 2012), atuantes na mediação da *hexis* e do *ethos*, bem como situados historicamente no convívio social, tornando-se motivações para o agir em sociedade de forma objetiva e subjetiva.

O *habitus* produz práticas, que, na medida em que tendem a reproduzir as regularidades imanentes às condições objetivas da produção de seu princípio gerador, mas ajustando-se às exigências inscritas a título de potencialidades objetivas na situação diretamente afrontada, não se deixam deduzir diretamente nem das condições objetivas, pontualmente definidas como soma de estímulos que podem aparecer como tendo-as desencadeado diretamente, nem das condições objetivas que produziram o princípio durável de sua produção (Bourdieu, 1994, p. 65).

Como é possível observar, as práticas articulam o ser e a estrutura social em que se encontra, afirmação que justifica o estudo do teatro em um contexto institucional. A partir da virada interpretativa dos anos de 1970, o conceito de prática foi abordado por diversos autores, além de Bourdieu, Habermas, Foucault, Giddens, Schatzki e Latour se propuseram a discutir o conceito de práticas como uma alternativa para interpretar a ação dos atores e as estruturas sociais (Lourenço & Sauerbronn, 2018). Algumas correntes teóricas podem ser observadas no Quadro 1.

Quadro 1 - Abordagem conceitual das práticas

Conceito	Definição Conceitual
Marxismo	A prática é resultante de condições históricas particulares e a prática presente é resultado de práticas prévias transformadas. Nesse sentido, saber e fazer não são atividades separadas e o aprendizado não consiste em uma atividade cognitiva apenas, mas em uma ocorrência social.
Fenomenologia	O cotidiano da organização ocorre por meio de “atividades de

Conceito	Definição Conceitual
	trabalho, aprendizagem, inovação, comunicação, negociação, e conflitos sobre objetivos” (Bispo, 2013, p.14). A interpretação desses objetivos, a história e os significados formam a prática, de forma que estes elementos não podem ser entendidos separadamente. Sujeito e objeto só têm sentido enquanto construtores de significado.
Interacionismo simbólico	Há uma construção coletiva resultante da interação entre indivíduos e objetos. A conduta humana é centrada nos significados que os fatos têm para os indivíduos. Os significados são acessados pela interação humana, via linguagem e símbolos, no contexto das vivências.
Pierre Bourdieu	A prática deve ser refletida a partir do capital simbólico, campo social e do <i>habitus</i> , pois é por meio do <i>habitus</i> que são gerados “os esquemas mentais de percepção, pensamento e ação que caracterizam o comportamento dos indivíduos” (Bispo, 2013, p. 16). A prática está presente na relação existente entre estruturas sociais objetivas e as ações de agentes e é mediada pelo <i>habitus</i> que ocorre de forma tácita. “O <i>habitus</i> serve de elo entre a estrutura (campo) e o agente (indivíduo)” (Bispo, 2013, p. 17).
Anthony Giddens	“As práticas são procedimentos, métodos ou técnicas que são executadas de forma hábil pelos agentes sociais”. Nesse sentido, o foco está em compreender “como a vida social é produzida e reproduzida pelas <i>práxis</i> ”, “o ponto principal está no fazer humano e não nas formas de conhecer esse fazer.” (Bispo, 2013, p. 17).
Schartzi	As práticas são constituídas por atividades humanas organizadas, as quais são caracterizadas como um conjunto de ações organizadas. As práticas encontram-se ligadas a outras práticas e estão sob uma circunscrição que as mantém sendo reproduzidas e sancionadas continuamente (Schatzki, 1996;2001;2005).
Perspectiva Processual	Uma prática não é apenas um relato do que as pessoas dizem e fazem ou ações realizadas por indivíduos, são fenômenos que possuem subcomponentes, geralmente unidades menores de atividade, os quais podem ser observados como processos que estão em constante mudança (Langley & Tsoukas, 2017, p. 111).
Florentino e Duvignaud	Uma prática teatral é um rito, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia, portanto, é social (Mostaço, 2018). Envolve relações entre significados e artefatos. Porta-se como um posicionamento político e social, conectado a momentos históricos (Paranhos, 2012).

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Diante das diversas correntes teóricas que abordaram as práticas, é necessário demarcar a minha compreensão para esta tese. Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014) afirmam que uma prática, quando possui significado para seus praticantes, é um mecanismo que conecta atores e lógicas institucionais, constitui um campo institucional e incorpora os elementos que foram traduzidos pelos atores (Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016).

A partir da afirmação de Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014) compreendo que a prática teatral excede um texto dramático, é um rito, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia dotada de significados e artefatos, portanto, é institucional (Mostaço, 2018). Nos acontecimentos históricos do teatro é possível perceber que esse modo de expressão se desenvolve como uma prática relacionada a história da humanidade e suas instituições, vinculando-se a diversas épocas. Trata-se de uma prática política que responde aos desafios impostos a sociedade (Paranhos, 2017).

Paranhos (2012) defende que o teatro é resultado das relações que são concebidas fora do fenômeno teatral, como nas áreas da sociologia, antropologia e semiologia. Essas relações permitem a negociação com o 'mundo social' por meio das conexões entre o público, arquitetura teatral, autor e ator. Por exemplo, um texto teatral envolve a materialidade formada por diversos entrelaçamentos como a linguagem, o local de produção e a transmissão. Estes mecanismos concretizam um mundo de transfigurações que são formados na prática do teatro (Paranhos, 2012). Desta forma, a abordagem dada nesta tese será de prática social, a qual busco discutir na próxima subseção.

2.1.1 O teatro como prática social

No Brasil, a relação do teatro com múltiplas áreas do conhecimento pode ser observada no fenômeno da modernização e a preocupação dos problemas e dilemas da sociedade (Ferreira, 2008). Florentino (2018) afirma que esse processo de modernização é uma desconstrução que levou ao afastamento dos elementos clássicos modernos para novas formas de discursos e experiências espaço-temporais.

Devido às novas formas que o teatro assume, as pesquisas nestas áreas devem obedecer a um pensamento de ruptura que privilegie o conhecimento gerado em distintos momentos. O teatro promove a emancipação do espírito humano e conecta-se a momentos históricos, o que levou diversos pesquisadores a denominarem de social, uma prática reveladora de uma determinada sociedade por meio de suas crenças e paixões (Florentino, 2010).

O trabalho seminal de Duvignaud (1999) destaca o teatro como uma arte empenhada em uma teia de relacionamentos sociais. Por vezes o teatro é sufocado em crenças, em outras se expande ao representar o que denominamos de realidade. Para o autor, a abordagem sociológica priorizou a interioridade e formas de como conter essa prática em sua própria interioridade. Contudo, uma nova concepção requer considerar a exterioridade das relações que o teatro estabelece, ou seja, o contexto institucional.

A obra de Duvignaud (1999) é um marco seminal na compreensão do teatro e seu papel na sociedade. No Quadro 2 destaco alguns pontos que desenvolvem o percurso histórico que constitui o argumento defendido na obra do autor.

Quadro 2 - O teatro em Duvignaud

Análise do teatro na Idade Média como uma atividade estética¹ por meio da qual a existência pública alcança os grupos e toda a sociedade; o homem parecia livre, mas a sua liberdade lhe era apresentada como as portas do inferno.

Análise do surgimento do teatro grego pela ótica das cidades-estados antigas que permitiram o aparecimento da primeira dramatização da liberdade que o homem tem conhecido; o teatro grego não está limitado ao conflito entre a dimensão dionisíaca e a dimensão apolínea, mas o seu uso como um ato cerimonial permitiu fazer o aprendizado da liberdade individual no espaço da cidade; a cidade como o lugar concentrado, ardente e tumultuado onde o homem, através de intensas relações de vizinhança e proximidade aprendeu a fazer política e filosofia.

¹ Nesta tese é abordado como todo e qualquer elemento de uma peça de teatro que chega aos olhos do espectador. Trata-se da dimensão imagética de uma obra de teatro (Guinsburg, 2001).

Análise do teatro como símbolo perfeito do mundo social em que a representação do cosmo é uma tentativa de abarcar o mundo sobrenatural e as mais elevadas regiões da mística com a finalidade de salvar o homem.

Análise da interrogação do teatro como sendo o único modo de expressão que concentra toda a experiência real e possível dos homens na vida em sociedade a partir da perspectiva que as sociedades monárquicas e burguesas solicitaram em relação ao próprio teatro.

Análise das mudanças de percepção do público em que a representação teatral tende a converter-se em um espetáculo² comparável ao que é oferecido pela própria história; o humor materializa a distância que separa o homem moderno da tragédia e da comédia clássicas ou tradicionais, na medida em que nossa consciência decifra o drama que lhe é proposto e não a imagem da fatalidade inelutável; aqui reside a análise do modo de percepção que aproxima o espetáculo dramático com a história real na qual o teatro luta pela liberdade contra a fatalidade, oferecendo, dessa maneira, a sua própria face invertida.

Análise de como as formas de criação, a participação do público e os modos de representação estão comprometidos na trama da vida social e que, portanto, não devem constituir um epifenômeno, um simples reflexo da realidade coletiva; o que está aqui em jogo é que a prática do teatro depende do grau de sua inserção em um tipo de sociedade, do papel que desempenha e da qualidade da visão de homem/mundo que carrega; o teatro emerge aqui como um instrumento de provocação, uma solicitação para a ação social; o espetáculo pode modificar a relação do espectador com o mundo. O espetáculo põe em dúvida a realidade estabelecida.

Fonte: Florentino, A. O teatro como Prática Social. p. 116-117. 2010.

A abordagem do teatro parte da compreensão do conceito de 'ação social' como algo dotado de significados que são infundidos nas relações, superando o foco na estética para uma abordagem que da vida à sociedade (Florentino, 2010). Podemos observar essa evolução do teatro ao superar a estética do teatro medieval, o dilema da liberdade e a função política atribuída ao teatro grego. Neste

² Sinônimo de peça. É a representação de um texto em um palco de teatro.

ponto tem-se a relação do teatro como um mecanismo que está em função da sociedade, posteriormente o teatro continua se desenvolvendo até o momento em que assume um papel de representar uma determinada realidade.

A partir do desenvolvimento da obra de Duvignaud (1999), surgiram correntes do pensamento que apoiam o teatro como um mecanismo que estabelece uma ligação dinâmica e em constante movimento entre estética e a vida social, por exemplo, as paixões e crenças que conectam a sociedade. Nas palavras do autor a análise sociotécnica do trabalho da performance teatral permite analisar as ligações que os indivíduos estabelecem entre os valores artístico e político. Ou seja, o teatro possui relação com a própria realidade, conectando atores em uma realidade constituída coletivamente.

Podemos denominar essa relação com a realidade como o teatro do real, a qual compartilha as experiências com os indivíduos que apreciam esta prática e o contexto mais amplo. Neste contexto, são envolvidos audiência e *performer*, o primeiro transcende o papel de um observador para se tornar um cúmplice no processo em que o *performer* - espaço cênico, o texto e os atores - constroem significados. A audiência não é formada de simples decodificadores de símbolos comunicacionais, mas um elo de conexões relacionais entre os atores que estão envolvidos no teatro (Carreira, 2011).

A obra de Nicholas Bourriaud avança a compreensão do teatro para uma perspectiva relacional. Para o autor os fenômenos culturais em si possuem significados que não são encerrados em si mesmos, pois são nas relações que as artes se desenvolvem. Assim sendo, o teatro é formado por uma arte relacional dotada de intersubjetividade e interações, formadas por elementos que constituem a forma que as artes cênicas assumem (Soares, 2016; Bourriaud, 2009).

Diante do exposto, que conexões relacionais existem ou não na prática do teatro? Algumas aproximações podem ser realizadas. Bourriaud (2009) relata o espaço cênico como um artifício tangível, assim como atores e o público, contudo, são as múltiplas relações entre estes elementos que o teatro é desenvolvido. Atores e significados criam um mundo particular de encenações, tornando o ato cênico um acontecimento ou um ritual coletivo (Soares, 2016).

Nesta concepção a prática teatral possui uma dimensão institucional. Na cultura francesa, por exemplo, está institucionalizado por meio do seu equipamento

profissional e o compartilhamento entre profissionais e espectadores comuns. Florentino (2010) questiona a totalidade da vida social, uma vez, que é a prática social que questiona e ressignifica a trama da existência coletiva e suas instituições.

As práticas são conectadas ao contexto institucional no que Chesterman (2017) considera como um sistema institucional. Outros estudos também discutem as instituições no teatro, por exemplo, Carreira (2011) atribui a esse contexto mais amplo a centralidade do corpo como responsáveis por mudanças na prática teatral. Embora as próprias narrativas possam enfraquecer, o corpo desfaleça e com ele o teatro autobiográfico, a atração pelos elementos do real não desfaleceram.

Desta forma, o conceito apresentado é adequado a esta tese, pois a prática do teatro é formada em uma realidade de múltiplas relações, em que as práticas assumem os elementos institucionais ao interpretar as instituições. Embora algumas vertentes da sociologia relacional como Latour (2005) refute o 'social' como um atributo, o conceito de Duvignaud (1999) e Bourriaud (2009) consideram o papel transformativo do indivíduo que a prática do teatro possui. Portanto, é adequado a esta investigação, pois conecta atores e lógicas institucionais.

Os atores constroem socialmente a realidade em que estão por meio do desenvolvimento desta prática, a qual é compartilhada e, por vezes, é responsável pelas contradições que movimentam o relacional. Assim sendo, na próxima seção discuto o conceito de organizações culturais e como a prática do teatro, de modo geral, é conduzida.

2.1.2 Organizações culturais e a prática do teatro

Na literatura são empregados alguns sinônimos para as organizações culturais como indústria cultural, indústria criativa e economia cultural (Lawrence & Phillips, 2009; Valiati, Miguez, Cauzi & Silva, 2017). Esse tipo de organização se insere em uma ampla gama de organizações que podem se apresentar como temporárias ou permanentes, também podem ser de pequeno, médio ou grande porte, de natureza jurídica pública ou privada e, ainda, com perfil comunitário, associativo, informal, individual ou cooperativo (Santos & Davel, 2021).

As organizações culturais possuem orientações específicas que se relacionam com o contexto institucional. A orientação mercadológica, por exemplo,

identifica o foco no consumo massivo, conhecidas como indústrias criativas. Na orientação para o senso estético constituem uma comunidade de reprodução artística por meio do capital simbólico. Por fim, na orientação identitária, prezam pela continuidade de patrimônios materiais e imateriais que se associam ao conceito de cultura como um modo de vida (Santos & Davel, 2021; Maranhão, 2021).

Santos e Davel (2021) conduzem uma pesquisa bibliográfica a respeito das organizações culturais, sintetizando as principais categorias em que os estudos nesta área podem ser agrupados, a saber: técnico-operacional, político, singularidade das organizações culturais, hipersensibilidade, hipertensão e hiperincerteza. A partir dessa sistematização, os autores apresentam lacunas que podem ser investigadas, em especial a relação dessas organizações com o contexto institucional para comporem suas práticas artísticas.

Em relação a prática do teatro, algumas áreas do conhecimento como as artes cênicas, história e letras tem conduzido suas pesquisas buscando compreender como o teatro é desenvolvido. Estudos que retratam aspectos históricos, discutem raízes e movimentos sociais, buscam desenvolver debates voltados para a compreensão das relações em sociedade em pautas como as diversidades de raça, orientação sexual e a expressão regional dos Estados brasileiros (Camargo, 2017). Contudo, esta prática ainda carece de uma compreensão a respeito de seu desenvolvimento em relação ao contexto institucional.

Para tanto, antes de discutir como o teatro pode ser investigado em um contexto institucional, se faz necessário descrever como esta prática é conduzida nas organizações culturais. Para realizar este relato utilizo os aspectos comuns as companhias de teatro coletivo. Souza (2017) destaca três momentos que compõem a prática teatral, a saber: pré-produção, produção e pós-produção que se aplica a espetáculos, festivais ou demais ações culturais. Para facilitar a visualização de como ocorrem estas etapas Silva (2001, p. 39) exemplifica por meio dos grupos de trabalho, conforme destacado na Figura 1.

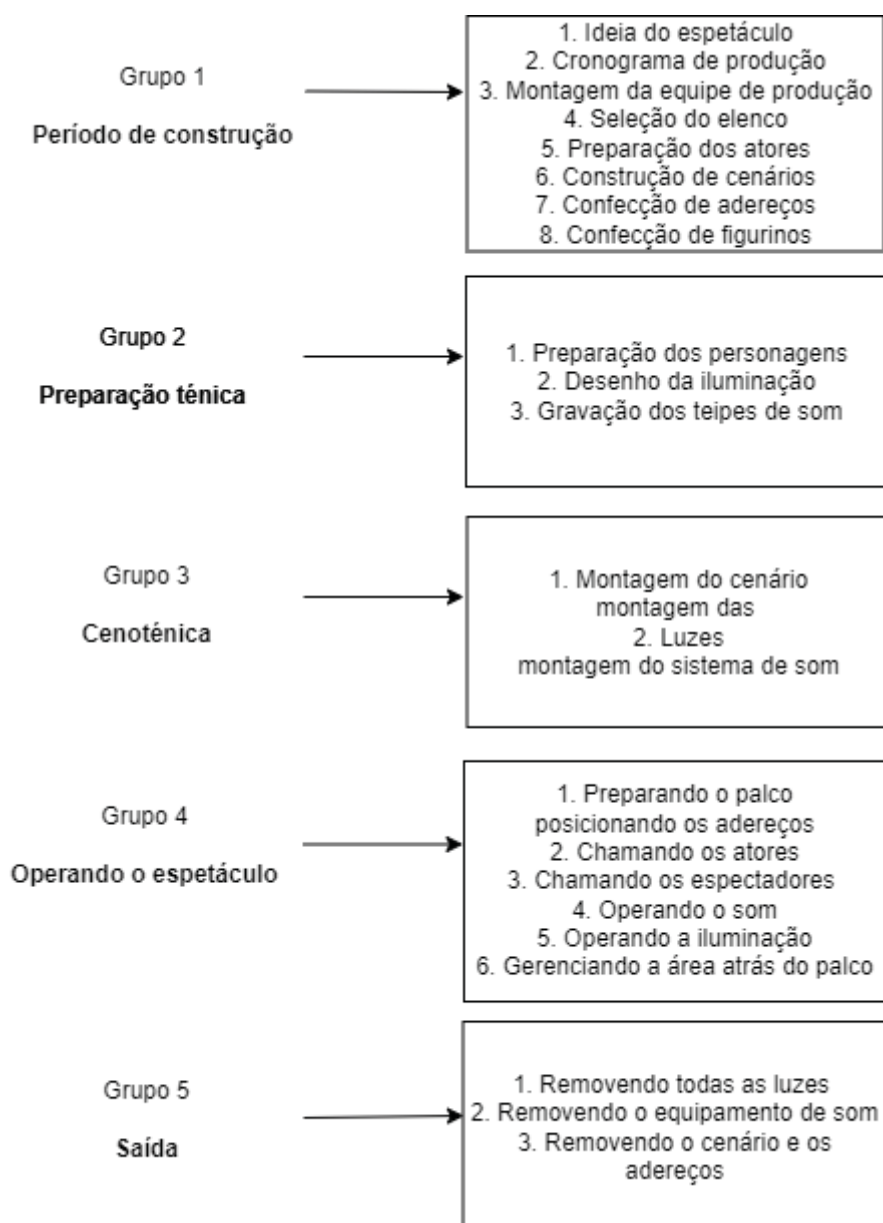


Figura 1. Organização da produção teatral em grupos de trabalho.

Fonte: Adaptado de Silva (2001, p. 39)

A dificuldade de criar linearidade nas atividades de pré-produção, produção e pós-produção possibilita que algumas explicações a respeito da representação visual sejam tecidas. A sugestão de Silva (2001) é que os grupos de trabalho executem atividades concomitantes, por exemplo, a ideia do espetáculo, embora esteja no primeiro grupo, pode ser revisitada durante e após a produção, já a preparação do ator é contínua. A vista da dificuldade de representação visual apresentada neste parágrafo, as atividades na prática do teatro podem ser executadas em diversos momentos pelas companhias.

A etapa de pré-produção e produção iniciam com a ideia do espetáculo teatral ou de um festival, a diretoria de uma companhia, que pode incluir uma ou várias pessoas, determina o momento de iniciar um espetáculo. Tal etapa inclui compreender o público que o espetáculo irá atender e os objetivos de um determinado tema ou peça teatral³ (Pires, 2016; Souza, 2017).

Após o momento de ideias, ocorrem as contratações necessárias (diretores, técnicos e, em alguns casos, autores), também ocorre o planejamento das aquisições de mão de obra e o calendário de apresentações do espetáculo. Outro ponto que é considerado é a viabilidade de recursos – financeiros, humanos, materiais de cena e de tempo (Solmer, 2003; Pires, 2016; Souza, 2017).

Após confirmado que o espetáculo é viável em relação aos diversos recursos necessários, inicia-se a busca pelo elenco que pode ocorrer por meio de testes seletivos ou a utilização dos atores e atrizes já disponíveis. Já com o elenco planejado, personagens previamente distribuídos e o papel de direção designado, inicia-se a decupagem do texto teatral. A decupagem é a prática de estudar um texto em relação ao que está claramente colocado e aquilo que está nas entrelinhas, inclusive o teatro não é uma prática linear e neste momento as necessidades de cenografia⁴, figurino, iluminação e financeiras planejadas anteriormente podem ser revisitadas (Souza, 2017).

Araújo (2011) explica, a partir do teatro coletivo, o processo de estudo de um texto como um momento em que alterações podem ser realizadas para manter a coesão narrativa. Podem, também, ocorrer reduções ou ampliações nas falas de um ou vários personagens. Algumas dinâmicas teatrais podem ser utilizadas, embora a escolha de cada companhia seja voltada para a orientação e estilo de direção. Como o relato a partir da experiência empírica de Seixas (2012) em que a leitura do texto foi feita com o grupo e na sequência individual, na leitura individual os atores criavam marcações para descrever e memorizar cada cena.

O estudo do texto teatral é observado como um momento de construção do espetáculo e do próprio personagem, assim como relata Vidor (2015, p. 18):

³ Sinônimo de espetáculo. É a representação de um texto em um palco de teatro.

⁴ Cenários físicos utilizados em uma peça de teatro.

Quando iniciamos os ensaios para a preparação da personagem, nos encantamos com a beleza do texto e nos demos conta de que são poucas as pessoas que tem o privilégio de ouvir aquelas palavras. [...] a partir das inquietações, uma Lady MACBETH surge [...]. Neste sentido, o projeto contou com uma primeira etapa que tinha como meta experimentar “como contar esta história” e “como aproximar-se do texto: os solilóquios de Lady Macbeth”.

O relato da autora na montagem do espetáculo do autor Willian Shakespeare demonstra como o momento de leitura proporciona a construção da interpretação, independentemente da linha de preparação que o Diretor utiliza para formar seu elenco. Paralelamente podem ser realizadas preparações por meio de oficinas com exercícios de improvisação, experimentação e composição cénico teatral, além de preparação da voz e expressão corporal (Rosas, 2016).

As atividades administrativas não são esquecidas durante estas etapas, enquanto no palco⁵ os atores se preparam, no administrativo são desenvolvidas diversas ações, por exemplo, a preparação da cenografia e figurino, projetos de maquiagem, som e iluminação. A busca por parcerias para divulgação e patrocínio dos espetáculos é algo comum quando a organização não possui recursos suficientes ou quer ampliar as disponibilidades. Em alguns casos as companhias participam de editais públicos de financiamento de espetáculos. A respeito destas atividades Davel e Vianna (2012, p. 1089) relatam sua experiência:

Agendou-se, neste momento, uma reunião para se realizar o planejamento do orçamento. Nesse planejamento, foram estabelecidos os itens orçamentários imprescindíveis do espetáculo. Por exemplo, a aquisição do tecido para o figurino, equipamentos a serem utilizados em cena e uma ajuda de custo aos participantes. Para a concepção do figurino (processo de criação), levaram-se em conta, primordialmente, os recursos disponíveis (pessoal, financeiro e tempo). [...] Para o Diretor, a organização de novas ideias, a divisão de responsabilidades, o planejamento orçamentário e todas as atividades de gestão subjacentes ao processo criativo foram decisivos para que o espetáculo acontecesse e fosse bem-sucedido. O Diretor não só acreditava que o espetáculo aconteceria independentemente da quantidade de recursos obtidos, mas transmitia essa convicção para o grupo organizador. Por exemplo, os ensaios começaram antes mesmo de se ter certeza da existência de recursos financeiros para assegurar as despesas de base.

⁵ Espaço destinado a apresentação teatral.

O desfecho de todo planejamento é a apresentação do espetáculo ao público. Quando as companhias não possuem um espaço físico próprio, alugam teatros, fazem parcerias ou até mesmo se apresentam em espaços públicos. No momento em que o espetáculo acontece para exibição ao público é necessário o trabalho de diversos profissionais ligados à iluminação, maquiagem, cenografia e apoio de palco, como os contrarregas. Limeira (2011, p. 51) relata em seu estudo a experiência da estreia:

A estreia é um momento de euforia, excitação e expectativa para o grupo de atores e atrizes, bem como para o diretor. É um momento que gera ansiedade, a partir do receio de que algo possa ocorrer fora do planejado ou a reação do público possa ser a não ser a desejada. [...] antes do público entrar na sala, os atores e as atrizes, juntamente com o Diretor, fazem uma roda, dão-se as mãos, ficam um minuto em silêncio e depois gritam com a energia a palavra de sorte: merda!

Após a estreia ajustes podem ser feitos, alguns são sugeridos pelo Diretor, mas isso não impede o elenco de identificar e executar melhorias. Quando a organização trabalha com temporadas, as apresentações podem durar meses ou até anos e isso acarreta em substituição de elenco de atuação e da equipe técnica. Por fim, quando o processo de pós-produção inicia, os elementos cênicos podem ser desmontados e armazenados e devolvidos quando alugados ou emprestados. Ademais, ocorre a contabilização de receitas e despesas geradas com espetáculo, em algumas companhias a prestação de contas aos apoiadores deve ser realizada, principalmente quando recebem investimentos públicos.

As atividades mencionadas, ainda que brevemente abordadas nesta seção, demonstram como a prática do teatro incorpora elementos de diversas áreas, por exemplo, administração, contabilidade, artes cênicas e história em um espetáculo teatral, além de outros eventos como um festival. Além de incorporar os elementos institucionais como símbolos, crenças e normas. Minha afirmação é corroborada na fala de Chiari e Braga (2019) ao relatar que o teatro é uma forma de agir no ambiente institucional por meio da participação e mobilização popular em diversas atividades cênicas e de gestão. Assim sendo, na próxima seção discuto as abordagens institucionais, em especial as lógicas institucionais para situar o contexto mais amplo que me refiro na introdução desta tese.

2.2 OVERVIEW DAS ABORDAGENS NEOINSTITUCIONAIS: POR QUE AS LÓGICAS INSTITUCIONAIS? – ATO 2

Teorias de base sociológica têm sido aplicadas na compreensão das organizações. Algumas perduram há décadas como, por exemplo, a Teoria Institucional ou o institucionalismo. A Teoria Institucional explica como os atores, organizações e indivíduos adotam determinados comportamentos e práticas considerando as instituições como um padrão de referência (DiMaggio & Powell, 1983; Scott, 2008). Tal abordagem limitou-se a explicar relações macroestruturais, principalmente devido aos estudos seminais considerarem os comportamentos dos atores como resultantes das restrições institucionais (Hall & Taylor, 2003). Para compreendermos o desenvolvimento desta teoria, é necessário um breve relato dos seus fundamentos.

O institucionalismo explica a sociedade como local propício para ação de diversos atores. Essa ação é mediada e conduzida por instituições que estruturam comportamentos. Atores e ação estão localizados em uma estrutura normativa e cognitiva compartilhada (Théret, 2003; Hall & Taylor, 2003). Em outras palavras, a interpretação sobre como agir tem como base um significado compartilhado e construído socialmente. Assim, busca-se estabelecer uma ordem social, na qual a atividade humana reproduz hábitos a fim de torná-los compartilhados. Com base nesse processo, ocorre a tipificação de papéis que se tornam representações institucionais ou modelos de ação aos quais os atores são submetidos (Giddens, 1984; Berger & Luckman, 2003).

O institutucionalismo foi desenvolvido em duas vertentes - 'Velho' e 'Novo' institucionalismo. O velho institucionalismo ou institucionalismo clássico, conduzido por pesquisadores como Veblen (1961), defendeu uma ciência empírica que se opôs a fundamentação da psicologia-comportamental, a qual estava distante do funcionamento econômico da sociedade (Rutherford, 2001; Cavalcante, 2014). Contudo, as explicações para o funcionamento da sociedade se davam com base em propósitos, em outras palavras, os atores agiam conduzidos por causas e efeitos, demonstrando que os indivíduos agem condicionados por instintos e estes instintos são moldados pelas instituições (Veblen, 1961; Cavalcante, 2014).

Na busca por afastar essa concepção de causas e efeitos, surgiu a vertente do 'novo' ou neoinstitucionalismo, a qual se desenvolveu pautada na preocupação

em explicar o surgimento, mudança e extinção das instituições. Nesta vertente foram desenvolvidas distintas perspectivas, classificadas em histórica, econômica e sociológica (Hall & Taylor, 2003).

A perspectiva histórica teve origem na investigação das relações entre governos e sociedade. Sob esse ponto de vista, governos constituem um complexo de instituições que atuam em conjunto para estruturar comportamentos, gerando a institucionalização de determinadas regras. Esta perspectiva se afasta da concepção de poder público como um agente histórico mediador de conflitos e lhe atribui a complexidade de estruturar relações sociais e políticas em cada país (Hall & Taylor, 2003).

Ainda na perspectiva histórica, o conceito de instituição remete a um conjunto de normas e procedimentos legais, em outras palavras, a formalidade ou estrutura formal. Cabe à formalidade guiar os comportamentos, considerando os atores e as possíveis assimetrias de poder existentes. Para explicar essa concepção se recorre à trajetória histórica da sociedade, a qual determina a posição do ator na sociedade e os aparatos institucionais, como o poder e a formalidade (Hall & Taylor, 2003; Macedo & Ckagnazaroff, 2018).

O institucionalismo histórico utiliza duas perspectivas para explicar os comportamentos dos atores, a calculadora e a cultural. Na perspectiva calculadora os comportamentos dos atores são estimados com base em cálculos estratégicos, relacionados a predefinições exógenas que se alinham à formalidade e às assimetrias de poder (Ribeiro, 2012; Macedo & Ckagnazaroff, 2018). Em contrapartida, a perspectiva cultural explica que os comportamentos não ocorrem apenas por meio de um cálculo estratégico, mas existem por conta de uma limitação cognitiva do indivíduo. Culturalmente, a socialização seria o fator condicionante das escolhas comportamentais, pois fornece modelos a serem adotados pelos atores (Hall & Taylor, 2003).

Em contraponto à perspectiva histórica cultural, a Teoria Institucional deu origem à perspectiva econômica. Sob esse ponto de vista, um caminho estratégico se refere à possibilidade de os atores agirem em favor de si mesmos. Desse modo, o resultado coletivo é subótimo em detrimento do resultado individual. A partir dessas ideias foram levantadas discussões a respeito da relevância da racionalidade como elemento central no institucionalismo (Hall & Taylor, 2003).

Como perspectivas institucionais, a histórica e a econômica explicaram questões como surgimento, continuidade e extinção das instituições. Na perspectiva histórica assumimos que as instituições são construções históricas e contínuas. Ou seja, o desenvolvimento ocorre por meio da trajetória, denominada de *path dependence*. Já na perspectiva econômica, as instituições decorrem do consenso entre os atores, isso devido ao fato de se tornarem um modelo de referência (Hall & Taylor, 2003; Teixeira, Roglio e Ferreira, 2017).

Contudo, as perspectivas cultural e econômica apresentaram limitações para explicar aspectos cognitivos e culturais das instituições e, neste contexto, surge a perspectiva sociológica. O institucionalismo sociológico se opõe à noção de “*taken for granted*”, ou seja, a qual os atores agem sem refletir. A ausência de explicação das dinâmicas sociais e mudanças no comportamento das organizações levaram à necessidade dos estudos em Teoria Institucional se voltarem para o contexto social (Friedland & Alford, 1991; Lounsbury & Boxenbaum, 2013; Picheth e Crubellate, 2019; Grigoletto e Aquino Alves, 2019). Assim, o institucionalismo sociológico incluiu a compreensão do contexto social e dos símbolos no conceito de instituições:

[...] as instituições devem ser reconceituadas como simultaneamente material e ideal, sistemas de sinais e símbolos, racionais e transracionais. As instituições são padrões supraorganizacionais da atividade humana nas quais indivíduos e organizações produzem e reproduzem sua subsistência material e organizam tempo e espaço. São também sistemas simbólicos, formas de ordenar a realidade e, assim, tornam significativa a experiência de tempo e espaço (Friedland & Alford, 1991, p. 7, tradução nossa).

De acordo com o conceito apresentado por Friedland e Alford (1991) as instituições representam padrões de referência ao comportamento, devido a isso, as pesquisas na área priorizam o nível de análise institucional como fonte de legitimidade, restrição e oportunidade para ação e desconsideram que são construções da própria sociedade. Ao abordar as instituições como restrições, questões como mudança e estabilidade são explicadas em termos de movimento endógenos e exógenos que causam instabilidades institucionais e permitem que a mudança ocorra (DellaPosta, Nee & Opper, 2017).

Ao incorporar os símbolos e crenças, o institucionalismo sociológico buscou aproximar instituições e sociedade por meio de outras abordagens, como a das

lógicas institucionais. Esta abordagem possibilitou aos estudos questionar e avançar na compreensão de como os atores agem. Ou seja, incluiu a possibilidade de explorar o conceito de recursividade a partir da ação.

2.2.1 Abordagem das Lógicas Institucionais

A perspectiva das lógicas institucionais foi discutida no estudo de Jackall (1988) como a criação de um conjunto de regras e normas complexas para ordenar comportamentos em sociedade. Contudo, foi a partir da obra de Friedland e Alford (1991) intitulada “*Bringing Society Back In: Symbols, Practices, and Institutional Contradictions*” que as lógicas receberam atenção nos estudos organizacionais e possibilitaram que a ação dos indivíduos fosse observada nos estudos da área. Os autores sugerem visitar a sociedade e sua dinâmica por meio de um “conjunto de práticas materiais e construções simbólicas que constituem os princípios organizativos de uma ordem institucional” (p. 248), ou seja, por meio das lógicas institucionais. Como exemplo destas lógicas cito a profissão, a educação e o amor (Thornton & Ocasio, 2008; Friedland, Mohr, Roose, & Gardinali, 2014). No caso da profissão, por exemplo, a lógica institucional pode ser observada no portfólio de práticas que são adotadas pelos atores em uma área profissional.

Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) buscaram conciliar a abordagem de Jackal (1988) e Friedland e Alford (1991) propondo o conceito de lógicas institucionais como padrões históricos socialmente construídos de símbolos culturais e práticas materiais, incluindo suposições, valores e crenças, pelas quais indivíduos e organizações dão sentido à sua atividade diária, organizam tempo e espaço, e reproduzem suas vidas e experiências.

Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) desenvolveram aplicações para alguns conceitos mencionados nos estudos anteriores, apresentando, inclusive, modelos para a pesquisa empírica. À vista disso, relato brevemente quatro premissas sustentadas pelos autores, a saber: 1) a ação é concebida em uma estrutura social, 2) as instituições são simultaneamente formadas pela dimensão material e simbólica, 3) as instituições são historicamente contingentes e, 4) as instituições atuam em múltiplos níveis de análise.

Quanto à primeira premissa, os autores consideram que a concepção de agência é um dos debates centrais na abordagem das lógicas institucionais e o princípio para compreender a recursividade. O institucionalismo sociológico defende que a agência é concebida em uma estrutura social, assim como a proposta de Giddens (2003), em que estrutura e ação são correlacionadas. Na abordagem das lógicas institucionais a agência é a capacidade que os atores possuem para agir. Contudo, não se trata de um individualismo metodológico, pois a agência está situada em uma ordem institucional com uma visão única de racionalidade.

Na segunda premissa, Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) apresentam duas dimensões relevantes na compreensão das lógicas: as práticas e os símbolos, os quais são fundamentais para que a recursividade ocorra. A dimensão prática refere-se a estruturas e práticas materiais, enquanto a dimensão simbólica envolve os significados que dão sentido às ações cotidianas. Ambas as dimensões devem ser consideradas. Os símbolos, por exemplo, podem assumir distintos significados, pois rompem com o contexto fazendo com que as práticas sejam institucionalizadas à medida que são (re)significadas coletivamente.

Podemos observar os símbolos e as práticas no estudo de Picheth e Crubellate (2019) ao explicarem como a maternidade foi institucionalizada a partir da intermediação de significados no Brasil, considerando práticas como o parto e a criação dos filhos para atender aos padrões institucionalizados. Os pesquisadores destacam em seus achados que os arranjos contextualmente situados se tornaram inadequados para as mães contemporâneas e foram modificados – recursivamente - pelos atores, resultando na renaturalização de novas práticas.

Em relação à terceira premissa, a perspectiva da lógica institucional assume que as instituições são historicamente contingentes. Isso significa que os conceitos utilizados em um dado momento podem assumir outros significados em outros momentos. Por mais que as lógicas institucionais sejam consistentes por longos períodos, seus significados são associados ao tempo e espaço em que atuam. Em relação à recursividade, quando um significado compartilhado deixa de atender às necessidades dos atores, poderá ser modificado.

Nas palavras de Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012, p.19) “a observação empírica indica que a importância do sistema interinstitucional e as ordens

institucionais não são dados em sua origem, pois sua influência varia no tempo. As sociedades modernas são normalmente mais influenciadas pela lógica do estado, as profissões, a corporação e o mercado.” (Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012, p.19). A quarta premissa sustenta os primeiros estudos que buscaram discutir a recursividade, pois destaca a presença de microfundaamentos que influenciam as instituições e são influenciados por elas, o que foi denominado de nível cruzado:

“A perspectiva da lógica institucional pressupõe que as instituições operam em vários níveis de análise e que os atores estão aninhados em níveis de ordem superior - individual, organizacional, de campo e social. Esta suposição está de acordo com as observações empíricas de que as instituições estão em conflito, mas também simultaneamente fornece restrições e oportunidades de mudança por parte dos atores” (Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012, p.24).

Os autores enfatizam que as instituições atuam em níveis denominados de macro, meso e micro. O nível macro é o responsável por comportar as ordens institucionais, enquanto o nível meso comporta as organizações. Já o nível micro é responsável por desenvolver a interpretação das lógicas institucionais. O conceito central para compreender o macro nível são as ordens institucionais, as quais permitem distinguir os princípios organizativos das práticas e símbolos incorporados pelos atores no sistema interinstitucional. No macro nível as instituições são organizadas em subsistemas (ordens), quando as ordens são combinadas formam as principais instituições da sociedade. As ordens comportam práticas materiais e símbolos culturais, exercem influência sobre os comportamentos e condicionam as escolhas dos atores por meio dos esquemas de interpretação pré-estabelecidos (Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012).

Os esquemas de interpretação impactam a forma como os atores dão sentido às suas ações por meio do seu vocabulário, bem como constituem suas identidades. As ordens irão condicionar a racionalidade e a sua experiência, pois cada ordem institucional possui seu próprio sentido de racionalidade (Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012). Friedland e Alford (1991) mencionam que as ordens podem ser visualizadas nas sociedades ocidentais e como exemplos citam o cristianismo e o capitalismo.

Partindo dessa compreensão, Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012), baseados na abordagem dos tipos ideais de Weber (Quadro 3), discutem o que denominam de ferramenta analítica para estudar as lógicas institucionais.

Neste contexto, os símbolos e as práticas que compõem cada ordem parecem contraditórios ou complementares, oferecendo oportunidades de ação que podem ser exploradas ou combinadas por indivíduos e organizações. Ao realizar a combinação, os indivíduos transpõem os elementos institucionais, como símbolos culturais e práticas materiais, de uma ordem para a outra (Thornton & Ocasio, 2008). Por exemplo, na educação à distância (EaD) as ordens de mercado e democracia se misturam, resultando em instituições privadas que utilizam a democratização do ensino para ofertar a EaD, mas possuem como estratégia ampliar os seus ganhos e fortalecer suas marcas.

Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) baseados nos achados de Marquis, Glynn e Davis (2007), acrescentam que uma das ordens negligenciadas na obra de Friedland & Alford (1991) foi a comunidade, a qual é de suma importância para os estudos das instituições. A justificativa para esta afirmação é de que a comunidade incorpora entendimentos, normas e regras locais que influenciam os esquemas de interpretação. Assim, quando os indivíduos percebem que suas necessidades não são atendidas, criam situações locais que podem transpor e combinar elementos de outras ordens institucionais.

Portanto, a noção de poder que condiciona a ação pode ser atrelada à comunidade como uma ordem institucional. O poder não é um consenso universal, mas moldado pela cultura local. Conforme mencionei anteriormente, as ordens fornecem quadros de referência que modificam esquemas de interpretação e a forma como o poder é abordado e utilizado. Sendo assim, a comunidade também pode ser compreendida como uma ordem.

Embora o argumento da comunidade seja plausível, este conceito possui elementos incorporados ao tratar de campos organizacionais, uma vez, que o campo possui uma função social na qual reúne organizações similares e diferentes, bem como os atores participam de um mesmo debate e reproduzem práticas (Machado da Silva, Guarido Filho & Rossoni, 2006). Portanto, considero que o campo acomoda os entendimentos, normas e regras que compõem o esquema de interpretação dos atores.

Quadro 3- Tipos ideais do sistema interinstitucional

		Eixo X						
Eixo Y	Categorias	Família	Comunidade	Religião	Estado	Mercado	Profissão	Corporação
	Metáfora raiz (1)	Família como firma	Fronteira comum	Templo como banco	Estado como mecanismo de redistribuição	Transação	Profissão como rede relacional de trabalho	Corporação como hierarquia
	Fontes de legitimidade (2)	Lealdade incondicional	Unidade de vontade crença na verdade e na reciprocidade	Importância da fé e sacralidade na economia e sociedade	Participação democrática	Preço da ação	Expertise pessoal	Posição de mercado da empresa
	Fontes de autoridade (3)	Dominação patriarcal	Compromisso com valores e ideologia da comunidade	Carisma sacerdotal	Dominação burocrática	Ativismo dos acionistas	Associação profissional	Conselhos de administração; alta administração
	Fontes de identidade (4)	Reputação familiar	Conexão emocional Autossatisfação e reputação	Associação com divindades	Classe social e econômica	Anônimo	Associação com qualidade da produção pessoal e da reputação	Papéis burocráticos
	Base de normas (5)	Pertencimento ao domicílio	Pertencimento ao grupo	Pertencimento à congregação	Cidadania à ação	Auto interesse	Pertencimento a agremiação e associação	Emprego na empresa
	Base de atenção (6)	Status no domicílio	Investimento pessoal no grupo	Relação com o sobrenatural	Status de grupo de interesse	Situação no mercado	Status na profissão	Status na hierarquia
	Base da estratégia (7)	Aumentar a honra da família	Aumento do status e honra dos membros e das práticas	Aumento do simbolismo religioso de eventos naturais	Aumento do bem comunitário	Aumento da eficiência dos lucros	Aumento da reputação pessoal	Aumento do tamanho e da diversificação da empresa
	Mecanismos de controle informal (8)	Política familiar	Visibilidade das ações	Chamamento ao Culto	Bastidores políticos	Analistas industriais	Celebridades profissionais	Cultura organizacional
	Sistema econômico (9)	Capitalismo familiar	Capitalismo cooperativo	Capitalismo ocidental	Capitalismo do bem-estar	Capitalismo de mercado	Capitalismo pessoal	Capitalismo gerencial

Fonte: Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012, p. 77)

Já em relação aos níveis meso (organizações) e micro (Indivíduo), os comportamentos se encontram incorporados nas instituições. Organizações e indivíduos podem invocar os elementos institucionais - símbolos e práticas - que compõem as ordens institucionais em situações do cotidiano.

Neste contexto, o indivíduo não é apenas uma construção isolada, mas institucionalmente e historicamente moldado pelo campo institucional e social. Os atores negociam e cooperam com outros atores por meio da cognição. Linguagem e vocabulário são fundamentais na condução das práticas e na transformação das lógicas institucionais.

Assim sendo, as lógicas institucionais se tornam suposições invisíveis para os atores. Contudo, também são reconstruções feitas por esses atores. Para incluir esses níveis de análise, a abordagem das lógicas institucionais substitui o *taken for granted* por reflexões acerca da agência dos atores e a estrutura social em que estão (Friedland & Alford, 1991; Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012).

Contudo, apesar da tentativa de Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) para compor micro fundamentos analíticos que contribuíssem para as pesquisas da área e para que o conceito de lógicas institucionais fosse amplamente aceito, fica a indagação: como as lógicas institucionais podem considerar a ação dos atores dispostos no nível microsocial com potencial para influenciar o contexto institucional? Como resposta, Friedland, Morh, Roose e Gardinali (2014) e Friedland e Arjaliés, (2021) propõem uma compreensão alternativa para as lógicas institucionais, a qual abordo nesta tese. Para os autores, as lógicas institucionais são formadas por um conjunto de elementos associados às ordens e que se encontram duplamente conectados por objeto, práticas e sujeitos, bem como são relacionados a valores e crenças.

O termo *troika* é utilizado pelos autores e conduz ao entendimento de que esses elementos se constituem mutuamente. O objeto, por exemplo, é a substância que constitui a lógica institucional, enquanto as práticas são simbolicamente representadas e existem conectadas a uma substância. Entretanto, é somente por meio dos sujeitos que essa mutualidade se concretiza, demonstrando que as lógicas institucionais dependem do sentido que lhes é atribuído, ou seja, são suscetíveis à recursividade.

Friedland e Arjaliés (2021) acrescentam que essa *troika* é inter-relacionada com a crença e os valores que fazem com que um objeto e uma prática institucional sejam

relacionados. Para isso, os autores sugerem, em consonância com a minha abordagem nesta tese, que as lógicas institucionais implicam uma abordagem relacional, pois a prática une as pessoas e objetos uns aos outros. Isso requer que os valores que unem objeto e indivíduos sejam considerados por meio do conceito de bens, pois as lógicas são fundamentadas em bens comuns, ou seja, em propósitos incorporados em objetos e práticas.

Neste sentido, os autores (Friedland & Arjaliés, 2021) esclarecem:

A crença fornece os meios para a crítica e o conflito, restaurando a política para o estudo da lógica institucional. A crença em um bem depende de sua ação no mundo: como ele é produzido, como é medido e a que pode se referir. Reciprocamente, cada um destes momentos – instituição, produção, avaliação e territorialização – depende em uma crença subjacente no bem. [...] Cada momento é uma espécie de prática institucional – ordinária e extraordinária, seja cotidiana, irregularmente recorrente ou original e singular. Objetos institucionais são materializações e criadores do bem. Mas eles também assumem uma qualidade simbólica como suas encarnações e instrumentos, como marcadores ou sinais do bem (p. 65).

A partir desta compreensão, as lógicas institucionais possibilitaram discussões que priorizam a heterogeneidade em contraponto ao isomorfismo para explicar a sociedade. As pesquisas nesta área tiveram avanços nos últimos anos, incluindo a presença da complexidade institucional na compreensão das instituições (Zanin & Cunha, 2020).

Após a discussão de alguns elementos fundamentais à compreensão das lógicas institucionais, no próximo item discuto a questão da complexidade institucional. E incluo algumas perspectivas que têm sido aplicadas nas pesquisas desta área, como dominância, complemento e hibridismo.

2.2.2 Complexidade Institucional

Para compreender as lógicas institucionais é fundamental considerar suas características e como os estudos têm avançado neste sentido. Diferente das ideias de homogeneização e estabilidade defendidas nas abordagens seminais da Teoria Institucional, surgem noções a respeito de complexidade institucional, ou seja, a presença de múltiplas lógicas institucionais que permitem distintos cursos de ação, ao mesmo tempo em que fornecem um repertório diversificado de elementos

institucionais para ser adaptado a um contexto específico, processo denominado de tradução.

Uma das primeiras discussões que retratam a complexidade institucional destaca a existência de múltiplas lógicas institucionais (Goodrick & Reay, 2011). Para avançar, Qiu, Chen, Sheng e Cheng (2019) descrevem possíveis fontes da complexidade, a saber: regulatória, política, social, cultural, relacional e evolutiva, as quais resultam em conflitos entre atores, práticas, identidades e restrições. Essas diversas fontes de complexidade institucional levam as organizações a respostas distintas.

A complexidade institucional contrapõe algumas das ideias difundidas nos estudos sobre lógicas institucionais, dentre essas, por exemplo, a noção de conformidade segundo a qual múltiplas lógicas são complementares entre si e produzem estabilidade. Em contrapartida, um conceito que tem sido debatido nos estudos da área é o conflito, o qual se torna mais adequado a esta abordagem pois sugere que múltiplas lógicas ocupam um mesmo espaço na sociedade e possibilitam que os atores façam escolhas considerando práticas e comportamentos diferentes. Em um ambiente complexo é provável a presença de múltiplas lógicas institucionais contraditórias, semelhante a uma disputa. Esse fenômeno é denominado de concorrência, sendo resultado do conflito entre as crenças que influenciam o comportamento dos atores no campo. As lógicas conflitantes entram em competição e, nessa disputa, uma lógica pode se tornar dominante (Reay & Hinings, 2009; Scott, 1994; Oliveira & Mello, 2016).

As características de uma lógica dominante conduzem as ações tomadas pelos atores, como exemplificado no estudo empírico de Nigam e Ocasio (2010). Esses entendimentos são de suma importância na compreensão de mudanças institucionais, nas quais o *status* de dominante se transfere ou se modifica entre as lógicas após uma nova competição. Neste sentido, as práticas a nível de campo serão modificadas para atender ao portfólio da lógica dominante. Mudanças tecnológicas, regulatórias ou sociais, por exemplo, podem ocasionar a desinstitucionalização de uma lógica dominante (Lounsbury, 2007; Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012; Picheth & Crubellate, 2019).

A presença de múltiplas lógicas institucionais que concorrem e modificam o *status* de dominante demonstra a complexidade enfrentada pelos atores e auxilia a superar críticas relacionadas ao descolamento da Teoria Institucional do contexto

social. Contudo, as lógicas institucionais não são exclusivamente conflitantes, pois se assim o fosse seria difícil compreender a formação de uma paisagem institucional em constante e elevado conflito. Portanto, as lógicas são ao mesmo tempo conflituosas e sinérgicas (Raynard, 2016).

O grau de incompatibilidade das lógicas institucionais entre si depende de como são priorizadas em um determinado campo. Os campos não evoluem para a estabilidade em torno de uma única lógica, mas para responder a inúmeras demandas institucionais simultâneas que as lógicas apresentam. Quanto mais lógicas estiverem presentes, maior será a complexidade vivenciada pelos atores. Um exemplo empírico é apresentado no estudo de Silva e Crubellate (2017) sobre as cooperativas de crédito inseridas em um contexto de complexidade institucional formado por princípios normativos e com a presença de múltiplas lógicas institucionais. Os autores identificam um ambiente conflituoso e com diversas oportunidades para a ação. A partir do ponto de vista das lógicas institucionais e da formação da complexidade, foi possível compreender que as instituições não são apenas restrições, mas também possibilitam cenários para a ação.

Contudo, a abordagem das lógicas como concorrentes e dominantes deixa algumas lacunas a explicar, dentre essas a integração ou simbiose entre os elementos institucionais das lógicas. Para explicar como práticas, crenças e valores podem ser combinados enquanto outros são desprezados, surgiu a noção de hibridismo. Ou seja, as lógicas podem coexistir, possibilitando o surgimento de novas formas organizacionais em respostas às pressões institucionais (Teixeira, 2012). O campo pode ser habitado por uma 'constelação' na medida em que as lógicas são espaços potenciais de competição e combinação de elementos. Os atores, por sua vez, podem optar por manter e combinar alguns elementos enquanto provocam a desinstitucionalização de outros (Goodrick & Reay, 2011).

Nas práticas, por exemplo, o hibridismo faz com que algumas das suas formas sejam separadas e excluídas para que outras sejam (re)combinadas, formando práticas diferentes das existentes. Neste caso, após a concorrência entre as lógicas institucionais, as microdinâmicas na sociedade permitem a recomposição dessas lógicas para formar uma lógica híbrida (Teixeira, Róglio & Ferreira, 2017).

O hibridismo defende que, embora ocorram combinações, lógicas remanescentes podem permanecer por meio de elementos híbridos, como as próprias práticas. Ou seja, a combinação de elementos é uma forma de responder à

complexidade institucional. Alguns estudos empíricos foram conduzidos para reforçar esse argumento. Por exemplo, Glynn e Lounsbury (2005) investigaram o caso de uma orquestra que combinou uma lógica cultural com uma lógica de negócios para atender a pressões de diferentes fontes.

A interação entre diversos níveis e setores do contexto institucional incentiva a mudança das lógicas institucionais por meio de estímulos (Teixeira, Róglio & Ferreira, 2017). Contudo, é na menor unidade de análise – a prática - que as reconstruções criativas e mobilizações sociais ocorrem para modificar os padrões institucionalizados. E, mesmo que uma lógica se sobressaia no campo, lógicas subsidiárias permanecem em atividade para que a reconstrução criativa ocorra sempre que constatada a incompatibilidade com os valores e crenças dos atores.

No contexto organizacional, os atores podem combinar várias lógicas institucionais e torná-la híbrida, isso confere à organização a legitimidade e a sustentabilidade dos negócios. No nível de campo são criadas regras do jogo para garantir legitimidade às demais organizações que aderem a lógica institucional híbrida (Glynn & Lounsbury, 2005). Alguns estudos (Scott, 2008; Rossoni, 2016; Barakat, Freitas, Boaventura & Maclennan, 2016) defendem a busca de legitimidade como determinante para a adoção das lógicas institucionais, pois permitem que as organizações sejam compreendidas socialmente.

Gümüşay, Smets e Morris (2020) destacam que a combinação de lógicas institucionais ocorre por meio de colaboração e formalização. Trata-se de uma abordagem em que as lógicas podem ser abertas à compatibilidade e os compromissos são compartilhados. Contudo, quando as lógicas são concorrentes, a possibilidade de hibridismo é reduzida. Parish (2018), ilustra a hibridez de lógicas institucionais compatíveis. Os estudantes experimentam e respondem a uma lógica de direitos humanos que coexiste com lógicas pragmáticas de formação do estudante, tais como o esporte.

Em suma, sejam as lógicas concorrentes, dominantes ou híbridas, se encontra presente a complexidade institucional. E para que as organizações possam responder à complexidade, não é suficiente observar o número de lógicas disponíveis em um campo, é preciso considerar ainda: (1) prescrições que existem em cada lógica e como são conflituosas entre si, (2) se há alguma prioridade no campo relacionada a alguma lógica disponível e (3) o grau em que as reivindicações de cada lógica se sobrepõem

(Raynard, 2016). Embora cada fator contribua de forma distinta para a complexidade institucional, o conjunto de lógicas constitui uma pluralidade de cursos para a ação.

Qiu, Chen, Sheng e Cheng (2019) explicam que a complexidade é caracterizada por conflitos que emergem e se desenvolvem no campo. Esses conflitos surgem devido à incompatibilidade entre as prescrições que existem em cada lógica institucional e a dificuldade de atendê-las na prática. No contexto organizacional, o conflito gera uma tensão competitiva e cooperativa com os seus públicos. E, no intuito de atender às tensões competitivas e cooperativas, é possível agrupar a complexidade de quatro maneiras, a saber: contida, segregada e restrita, (Raynard, 2016).

A complexidade contida se refere à priorização de uma lógica institucional no nível do campo. Neste caso, surge a noção de lógicas institucionais complementares, as quais coexistem em um mesmo campo devido às divisões que são formadas geograficamente. Embora as organizações se deparem com prescrições incompatíveis, devem responder a grupos específicos de restrições institucionais, reduzindo os conflitos por incompatibilidade e múltiplas demandas das lógicas institucionais. Por exemplo, uma organização que está em um mercado com orientação para a sustentabilidade pode considerar uma lógica institucional que exerce maior influência no campo, enquanto considera as demais como complementares. Neste caso buscará responder à lógica que exerce maior impacto em suas ações.

Na complexidade segregada têm-se os fenômenos da coexistência e dominância de lógicas institucionais. A coexistência é sinônimo de complemento, pois as lógicas compartilham o mesmo campo com baixa capacidade de conflito. Comportamento contrário é observado quando coexistem lógicas diversificadas e com demandas variadas sobre as organizações. Nesse caso, um conceito amplamente considerado no institucionalismo, a legitimidade, é responsável por guiar os atores a institucionalizarem as práticas que lhes conferem acesso a recursos, tais como poder ou posição social. Neste contexto, as organizações permitem a sua própria segmentação para conseguirem responder adequadamente a cada lógica institucional (Raynard, 2016). Por exemplo, ainda citando uma organização que busca atender à orientação para a sustentabilidade, algumas unidades de negócios podem ser orientadas a atender à lógica institucional dominante ao adotarem práticas de

sustentabilidade, enquanto outras unidades e departamentos podem atender às demais lógicas que coexistem.

Quando existem múltiplas lógicas institucionais, a tradução dos elementos institucionais para a organização passa por um processo de priorização. Os atores podem priorizar uma determinada lógica institucional e com isso atender a um público específico, possibilitando a complexidade restrita e com regras que ficam mais claramente especificadas. Algumas organizações optam por acomodar ou priorizar determinadas lógicas para responder às demandas institucionais. Essa é uma visão em que as organizações podem desenvolver respostas específicas. O desafio é captar a sinergia entre as lógicas. Para tanto, alguns autores (Battilana & Dorado, 2010; Battilana & Lee, 2014) têm apontado que organizações podem se tornar híbridas, ambientes nos quais existe a possibilidade de gerenciamento do equilíbrio e a constante vigilância.

As organizações também podem priorizar estratégias para atender a algumas demandas das múltiplas lógicas do campo e vivenciar instabilidades na paisagem institucional. Neste caso, têm-se ausência de coerência nas respostas das organizações, ou seja, surgem modelos institucionalizados ou respostas específicas para as demandas que as lógicas estabelecem. Os atores priorizar uma ou várias lógicas, esta ação é denominada de *enactment* ou sua tradução para o português como promulgação (Goodrick & Reay, 2011; Spyridonidis & Currie, 2015). As organizações adotam estruturas alinhadas aos interesses estratégicos particulares, de acordo com as restrições que vivenciam no ambiente institucional (Battilana & Dorado, 2010; Battilana & Lee, 2014).

2.2.2.1 Respostas à Complexidade Institucional

Para responder à complexidade institucional, os atores podem expressar sua agência ao promulgar as lógicas institucionais. Raynard (2016) propõe o modelo analítico em que a agência é a capacidade dos atores interpretarem o contexto institucional e formarem respostas estratégicas. Em consonância com o estudo anterior, Parish (2018) afirma que os indivíduos respondem às lógicas institucionais por meio da interpretação. O estudo não menciona especificamente a tradução, contudo recorre à interpretação para explicar a forma de combinar elementos. Gümüşay, Smets e Morris (2020) enfatizam a necessidade de considerar a

interpretação devido aos atores sociais serem os responsáveis por aderir e responder a uma ou várias lógicas institucionais.

Para avançar em relação à interpretação e considerando seu alinhamento à perspectiva adotada nesta tese, menciono Blomgren e Waks (2015), os quais discutem a complexidade como uma construção de significados que ocorre por meio da interpretação. Os autores destacam o micro nível como espaço para que a interação e a interpretação de símbolos e práticas ocorram, permitindo que as lógicas institucionais permaneçam em constante dinâmica de mudança.

Sob essa concepção micro-fundamentada, uma prática localizada em determinada lógica institucional é um elemento institucional que pode ser acessado, interpretado e adaptado para um local específico, ou seja, pode ser traduzido. Assim, o significado atribuído pelos atores aos elementos institucionais é diferente da reinterpretção. O processo que dá origem a esse novo significado não o torna um padrão, pois ocorre nas interações enquanto o significado é transportado entre diferentes contextos. E esse papel de transportar e negociar os significados é atribuído aos denominados atores mediadores (Blomgren & Waks, 2015).

Partindo deste entendimento, observo que a interpretação é fundamental para compreender como as lógicas institucionais se relacionam com indivíduos e organizações. Contudo, tal compreensão só é possível por meio de uma abordagem que permita romper o determinismo sobre os atores. A próxima seção busca aprofundar essa discussão propondo um olhar para a sociologia relacional.

2.3 UMA POSSÍVEL COMPREENSÃO DE RECURSIVIDADE - ATO 3

Atores e lógicas institucionais são conectados e mediados pela reflexão sobre a ação, assim como defendem Saraiva Junior e Crubellate (2012). Partindo deste entendimento, a recursividade dos atores sobre as lógicas institucionais se tornou uma possibilidade nos estudos da área. Contudo, tal discussão tem sua origem na compreensão da capacidade de agir dos atores, ou seja, na agência.

Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012, p. 28) mencionam que “O problema de explicar o relacionamento entre estrutura e agência é talvez a afirmação metateórica mais importante da perspectiva da lógica institucional. É fundamental para compreender como os atores mudam as instituições no contexto de ser influenciados por elas”. Os autores afirmam que “A solução está em entender a sociedade como um

sistema interinstitucional, fazer isso permite ao pesquisador teorizar e medir a autonomia de agência e estrutura”.

A obra de Giddens (2003) a respeito da dualidade da estrutura social representa um marco inicial nos estudos institucionalistas a respeito da agência. A partir desta compreensão se reconhece a presença da intencionalidade na ação, apesar de se admitir também a racionalidade limitada dos atores.

O exemplo descrito no ensaio de Machado-da-Silva, Fonseca e Crubellate (2010, p. 93) demonstra didaticamente essa colocação “Em determinada ação, quando o indivíduo tenciona um fim **A** e alcança um fim **B**, ele é agente em relação ao fim **B**, pois participou da sua consecução, embora não intencionalmente”. A intencionalidade, portanto, não é suficiente para sustentar a capacidade de agir, pois o resultado diferente do esperado em uma ação não pode ser desconectado de quem o produziu.

Os atores, enquanto responsáveis pela ação, interferem e influenciam nos eventos em que atuam. Assim, estrutura e ação são interdependentes e suas relações não podem ser visualizadas de forma linear, pois as estruturas se tornam traços de memórias manifestas nas atividades humanas por meio dos esquemas de interpretação, os quais são referências virtuais e latentes até serem concretizados no desempenho da prática social (Machado-da-Silva, Fonseca & Crubellate, 2010).

As atividades humanas são constantemente recriadas pelos atores e tornam o sistema social – ou o conjunto de relações reproduzidas coletivamente – espaço-temporalmente delimitado. Contudo, uma visão equivocada da obra de Giddens (2003) levou a Teoria Institucional a compreender que a reprodução é produto da estrutura, refutando a possibilidade de interrelação com a ação. Neste sentido, Machado-da-Silva, Fonseca e Crubellate (2010, p. 94) relatam:

Acreditamos que os princípios da teoria da estruturação sugerem que, ao invés de serem entendidas como focos de determinação, as instituições devem ser vislumbradas como condição para a manifestação de estruturas sociais e da capacidade de agência; ou de reprodução e recriação das estruturas, ao mesmo tempo que indivíduos se expressam e se constituem como atores sociais. Isso se a condição for entendida como ocasião e oportunidade, possuindo concomitantemente sentido positivo e negativo de potencialidade e restrição.

Partindo deste entendimento, escolas do pensamento institucionalista sociológico tem apresentado perspectivas alternativas para compreender o modo como os atores agem. A recursividade, por exemplo, tem se tornado um debate comum nos estudos que buscam compreender o papel dos atores nas instituições (Cloutier & Langley, 2013; Machado-da-Silva, Fonseca & Crubellate, 2010; Saraiva Junior & Crubellate, 2012; Chaerki, Ribeiro & Ferreira, 2019).

Este conceito é encontrado na origem do neoinstitucionalismo sociológico. A ontologia intersubjetiva concorda que a recursividade é expressa quando os atores agem e expressam a agência (Machado-da-Silva, Fonseca & Crubellate, 2010; Chaerki, Ribeiro & Ferreira, 2019). Para tanto, promovem a desconstrução de padrões institucionalizados que não atendem às necessidades da comunidade, mudando símbolos, significados, práticas e as próprias instituições (Picheth, 2016; York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013)

Contudo, tal argumento precisa superar as abordagens substancialistas que propõem categorias atributivas e substantivas para processos dinâmicos que existem nos relacionamentos (Marín, 2011). A escola escandinava, por exemplo, tem se empenhado em superar o substancialismo ao considerar a heterogeneidade de comportamentos na sociedade (Boxenbaum & Strandgaard-Pedersen, 2009).

2.3.1 Os atores agem

As abordagens racionalista e cultural da Teoria Institucional condicionaram o comportamento dos atores às instituições (Zurbruggen, 2006). Contudo, os avanços do institucionalismo sociológico retomaram as discussões ao considerarem como os atores se relacionam e podem agir na constituição e mudança das instituições (Zanin & Cunha, 2020).

Para explicar a ação e, posteriormente, compreender a recursividade provocada pelos atores no nível micro social sobre as lógicas institucionais, faço uma breve retomada histórica do conceito de agência. As discussões sobre agência nos estudos em Teoria Institucional são vastas. Como exemplo cito os esforços dos neoinstitucionalistas das últimas duas décadas, dentre esses Battilana (2006) em empreendedorismo institucional, Lawrence e Suddaby (2006) em *institutional work*, e Voronov e Weber (2015) e Friedland (2017) nos estudos sobre emoções.

As abordagens mencionadas no parágrafo anterior são avanços na compreensão da obra de Bourdieu (2001; 2003) ao falar de *habitus* e de Lahire (1997) na concepção das dimensões internas e externas que motivam a ação. Estas abordagens constituem o passo inicial para compreender a agência. Bordieu e Lahire pouco abordaram a respeito do indivíduo reflexivo e defenderam comportamentos institucionalizados que se aplicam a qualquer realidade, o que é insuficiente na compreensão do papel dos atores na sociedade.

Ou seja, somente o *habitus* e o conflito entre elementos internos e externos são suficientes para compreender a agência dos atores? A resposta é mais complexa do que parece. Com o intuito de avançar nesta discussão, Penna (2012) distribui algumas correntes do pensamento sobre agência ao longo de um continuum entre os estudos de Bourdieu, e o indivíduo que internaliza um *habitus*, e as pesquisas de Latour, que defendem a capacidade de ação em rede dos atuantes, conforme sintetizado na Figura 2.



Figura 2. Concepção sociológica contemporânea relacional.
Fonte: Penna (2012, p.193).

Os sociólogos concentrados próximos ao lado esquerdo da Figura 2, dentre esses Bordieu e Lahire, compreendem o indivíduo como subordinado a um sistema de disposições, por exemplo, o *habitus*. Em Bordieu, o *habitus* desenvolve a ação de forma relacional com os elementos do campo. Entretanto, essa abordagem recebeu críticas, pois o *habitus* não pode ser atribuído a qualquer ambiente. Nesta abordagem o indivíduo se assemelha ao ‘idiota cultural’, um objeto não reflexivo das estruturas sociais, subordinado a comportamentos aprendidos e compartilhados.

A partir de Archer (2007) é apresentada a compreensão do indivíduo reflexivo, bem como uma nova concepção de agência. O indivíduo dialoga consigo mesmo, como em Giddens e sua Teoria da Estruturação, ao defender que as práticas se reproduzem no tempo e espaço por meio do cognoscível – reflexividade – do indivíduo. Para Archer, as restrições para a ação buscam a estabilidade e

caracterizam a dimensão externa. Internamente, o indivíduo utiliza a reflexividade para agir em meio à estabilidade que a estrutura apresenta.

O indivíduo reflexivo é uma noção que permite avançar na compreensão da agência. Em especial na obra de Giddens é possível observar um polo em que se assume a centralidade da ação. A partir dessa compreensão, os estudos neoinstitucionalistas se esforçam para explicar como ação e estrutura se entrelaçam, sugerindo que os padrões de comportamentos são moldados institucionalmente. O conhecimento nesta área se desenvolveu sob os paradigmas funcionalista e estruturalista, se afastando do relacional em direção às abordagens substancialistas (Hall & Taylor, 2003; Lavallo, Carlos, Dowbor & Szwako, 2018).

Neste contexto, a recursividade ainda é pouco explorada, pois os indivíduos interpretam as regras e comportamentos para promulgarem *scripts* que permitem codificar os princípios institucionais. Em outras palavras, criam roteiros que irão guiar a ação. Embora a ação enquanto agência seja incorporada nas escolhas que envolvem os *scripts*, os indivíduos pouco agem na desconstrução desses *scripts*.

Os estudos neoinstitucionalistas demonstram que a agência é um mecanismo para a mudança e continuidade de uma instituição por meio de padrões de comportamentos e interações. Entretanto, é preciso considerar que os processos de interpretação não são somente comportamentais, mas culturalmente moldados (Haveman & Gualtieri, 2017). Cultura e cognição são entrelaçadas, sendo fundamental para a análise institucional compreender o papel que cada um desses elementos desempenha nesta relação (Thorton, Ocasio & Lounsbury, 2015).

O estudo seminal de DiMaggio (1997) trouxe ideias acerca deste assunto por meio dos esquemas compartilhados que emergem das representações sociais e da atividade prática. Para o autor, esses esquemas possuem o papel de facilitar a recordação imprecisa quando a informação é consistente. Ou seja, a existência de esquemas compartilhados influencia a reflexão por meio da consciência. Por exemplo, quando um indivíduo se depara com uma situação cotidiana, pode recorrer a um esquema de interpretação pré-estabelecido para agir.

Os esquemas de interpretação justificam o entendimento da reprodução social como conjunto de negociações contínuas realizadas pelos atores, inserindo a possibilidade da recursividade da manutenção dos arranjos institucionais (Cloutier & Langley, 2013). O caso exemplificado na obra *Culture and Cognition* (DiMaggio, 1997) destaca a ação nos relatos dos americanos racistas e na superação das condições

precárias de trabalho impostas aos trabalhadores e demonstra como as condições culturais manifestam a agência e incentivam a ação para modificar as instituições.

Sob o ponto de vista de DiMaggio (1997), a cultura se torna fragmentada em elementos potencialmente contraditórios, ocasionando um conflito dos esquemas de interpretação. Essa é uma contribuição para compreender a abordagem proposta por Friedland e Alford (1991), uma vez que os atores exploram e interpretam lógicas institucionais potencialmente conflitantes. Os elementos culturais são incorporados na interpretação das práticas e símbolos para gerar a rotina de comportamento dos atores. A recursividade, por sua vez, ocorre quando os atores usam a interpretação para desconstruir o que está institucionalizado, buscando atender às necessidades dos indivíduos. Por exemplo, no campo das artes no interior do Rio Grande do Sul, os atores locais buscaram interpretar e desconstruir o conceito de profissional das artes, pois consideraram que as necessidades locais não estavam sendo atendidas.

A partir dessa abordagem indicativa da possibilidade da ação para a recursividade, um esforço prolongado foi empregado nos estudos sobre mudança e reprodução institucional, a denominada 'virada agente' (Abdelnour; Hasselbladh & Kallinikos, 2017). Sob esse ponto de vista, os atores podem interpretar e agir sobre as regras e comportamentos no contexto institucional, pois a agência se desenvolve na estrutura social, diferentemente do que foi defendido nos estudos seminais da Teoria Institucional.

Neste contexto da 'virada agente', Battilana (2006) inseriu a ação nas discussões sobre o ator obstinado por meio da metáfora do herói que age consciente ou inconsciente para modificar as instituições. O indivíduo é considerado um ator que desempenha socialmente um papel provocador de mobilizações para mudar as instituições. Esta abordagem é denominada de empreendedorismo institucional e constitui uma crítica ao foco macrossocial dos estudos da área. Contudo, a agência atribuída a um ator trouxe problemas denominados de 'agência incorporada' e estagnou os avanços a respeito da recursividade, pois o ator é descolado do próprio contexto em que suas crenças são formadas. Ou seja, um ator desenvolve a agência e tem a capacidade de ação sobre os demais atores dispostos no campo.

Como forma de superar o individualismo atribuído à noção de agência, foi desenvolvida a intencionalidade coletiva. Aqui a ação é incorporada a um contexto mais amplo que envolve grupos, organizações e sociedade (Battilana, 2006; DellaPosta, Nee & Opper, 2017). Entretanto, os mecanismos que geram essa

coletividade permanecem obscuros e suscitam questões a respeito de como organizações podem se tornar objetivos dos grupos.

Como é possível observar, a agência tem sido uma discussão sem consensos e a heterogeneidade das forças que a possibilitam trouxe entraves às pesquisas em Teoria Institucional. Para avançar, alguns estudiosos buscaram retomar conceitos pouco explorados, como o endogenismo e exogenismo (DellaPosta, Nee & Opper, 2017). O intuito desta abordagem é dar luz às forças que provocam a ação por meio da agência coletiva. O exogenismo é considerado em casos de mudança institucional motivada por regulações normativas, enquanto o endogenismo é um fenômeno coletivo, ocasionado por desvios de comportamento dos atores que não possuem poder de sancionar uma instituição.

No endogenismo surge a presença de microfundamentos, como a orientação reflexiva e pré-reflexiva para a ação. Esta abordagem foi responsável por destacar a importância de se abordar uma possível recursividade que se desenvolve nas relações. O relacional, como é denominado, explica a concepção do repertório organizacional que envolve a relação entre regras, normas, programas, órgãos e estâncias (Bastidas-Morales, 2015; Dowbor, Carlos & Albuquerque, 2018). Por exemplo, os atores podem identificar inconsistências nas instituições em relação ao atendimento de suas necessidades e influenciarem outros atores a agirem para modificar as instituições.

Autores como Abdelnour, Hans e Sweden (2017) e Emirbayer e Mische (1998) destacam que a ação não deve ser condicionada somente de forma endógena ou exógena, mas deve ser situada temporalmente na cultura e na estrutura social com propensão intra-individuais. Desta forma, a partir dos autores mencionados neste parágrafo compreendo que a agência é desenvolvida em uma estrutura social e cultural, pois trata-se da expressão de interpretações nas relações intra e interpessoais.

No contexto cultural, por exemplo, estão os padrões simbólicos e estruturas que restringem e permitem a ação, abordagem semelhante à proposta por DiMaggio (1997) por meio dos esquemas de interpretação em que a dimensão normativa e a compreensão que há do mundo e do próprio indivíduo encontram-se relacionadas. Já na estrutura social, o contexto sócio estrutural envolve as relações interpessoais, intraorganizacionais e transacionais. Por fim, as estruturas psíquicas podem permitir

ou restringir a ação individual (Emirbayer & Mische, 1998; Abdelnour, Hans & Sweden, 2017).

Contudo, embora as obras de Abdelnour, Hans e Sweden (2017), Emirbayer e Mische (1998) apresentem avanços na compreensão da agência para além do endogenismo e exogenismo, essa abordagem possui problemas de ordem analítica, ou seja, a compreensão teórica e a aplicação empírica da agência foram consideradas discussões sem consensos.

A sociologia relacional proposta na Teoria Ator Rede desenvolvidos por Latour (2005), defende que a agência ocorre nas conexões que são estabelecidas pelos atuantes, sejam essas de mediação em que os atores criam associações que se afetam mutuamente, ou intermediações que conectam polos distintos sem afetá-los. A preocupação da sociologia relacional não é explicar relações a partir de variáveis e suas causas e efeitos, mas investigar e demonstrar as conexões que existem entre entidades.

Nesta perspectiva, os atores possuem capacidade de provocar efeitos na rede de conexões, ou seja, expressar sua agência, e participam das ações. Law (1992) destaca que a compreensão de estrutura na sociologia relacional é possível por meio dos efeitos sociais, pois é em virtude desses efeitos que a sociedade se reproduz de forma heterogênea. Portanto, agência e estrutura não são mais coisas distintas, rejeitam dualismo e precisam ser tratadas com igualdade (Camillis, Bussular & Antonello, 2016).

Em Latour (2005) a agência é relacional, formada e desenvolvida coletivamente, de forma ontologicamente distinta da compreensão institucionalista. Embora o relacional esteja presente em diversas abordagens do neoinstitucionalismo, a sociologia relacional em Latour está próxima a uma ontologia *flat*, enquanto o institucionalismo propõe hierarquias entre atores que podem agir e atores que não possuem capacidade de agência.

Neste contexto, a recursividade é a expressão da agência dos atores. Para avançar empiricamente, um conceito tem sido apresentado como um mecanismo que facilita a agência dos atores, a tradução. A concepção de tradução destaca dois papéis assumidos pelos atores, mediador e intermediador, conforme destacado em Latour (2012, p. 65):

Um intermediário, no meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-lo: definir o que entra já define o que sai. Para todos os propósitos práticos, um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os mediadores, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por nenhuma, por várias ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes. Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam.

O repertório da tradução permite uma explicação de como poucos obtêm o direito de expressar e representar os atores dos mundos social e natural que são mobilizados (Latour, 2005). Alguns conceitos apresentados por Bourdieu, como *habitus*, campo e capital mencionados anteriormente, são relevantes para compreender a tradução. Campo é o local em que os demais conceitos habitam, sendo o campo a própria tradução, uma vez que o *habitus* é desenvolvido no tradutor por meio das práticas sociais que desempenha.

Latour, por sua vez, propõe que a tradução desses elementos é realizada por atores humanos e não humanos, em que os próprios atores se traduzem (Araujo & Martins, 2018). Essa perspectiva na tradução difere ao defendido na difusão da Teoria Institucional, pois não é disseminação social, mas propagações de significados em uma rede de relacionamentos. Conforme relata Buzelin (2005, p. 197) a tradução é “uma sucessão de estratégias de interpretação e de deslocamento por meio das quais uma ideia se transforma gradualmente”. Neste caso, a ação dos atores cria um espaço na rede para o que foi traduzido. Por exemplo, no campo das artes os atores podem traduzir os elementos institucionais como um prêmio, e atribuir um novo significado que é negociado coletivamente.

No contexto institucional, algumas articulações teóricas com o conceito de tradução têm sido utilizadas na teorização a respeito dos elementos institucionais no espaço e tempo, e como são incorporados nas organizações. Esse processo envolve interpretações, significados e manifestação de interesses locais. Isso significa que a tradução se depara com as necessidades de um determinado campo e, por meio da agência, transforma o contexto em que ocorre. Assim, práticas, modelos e organizações também são modificados. As organizações em que a tradução ocorre se transformam, tornando-se organizações de tradução (Buzelin; 2005, Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016).

A tradução também provoca estabilização na rede. Vos (2014, p. 57) destaca que:

“O processo de tradução forma e estabiliza a rede, e cada parte da rede – humano, não-humano ou organização, disputa posição dentro dela. Em qualquer tempo parte da rede pode se tornar instável, os actantes podem deixar a rede e novos podem aderir, forçando a rede a passar por mais traduções”.

A tradução tende, ainda, a atrair outros atores que compartilham um problema em comum, o qual Latour (2005) denomina de controvérsia. A rede permite que ocorram negociações constantemente até que algo em comum seja produzido pelos atores, esse processo permite que a agência dos atores seja manifestada. À medida que o ator se torna apto a falar pela rede, o processo de tradução é completo.

Contudo, a tradução em Latour (2005) é ontologicamente distinta das abordagens institucionais, embora alguns autores (Vos, 2014) tenham se dedicado a esta aproximação, problemas de incomensurabilidade tem se apresentado ao compreender as lógicas institucionais por meio da tradução proposta no construtivismo processual de Latour (2005) e Callon (1984).

Assim sendo, como podemos contribuir e avançar nessas discussões? Menciono um caminho retomando os esforços iniciais na psicologia social incorporada no institucionalismo por meio do estudo de DiMaggio (1997). As pesquisas que surgiram após a virada cognitiva destacam que a ação está correlacionada com a cultura, em especial na capacidade de incorporar elementos culturais e expressá-los socialmente.

Lizardo (2017), por exemplo, partindo dos estudos de DiMaggio (1997) e mais tarde Vayse (2009) na psicologia social e psicologia cognitiva, tem demonstrado como as análises sociológicas abordam a cultura como uma categoria abrangente, ocasionando em alguns problemas de ordem analítica, por exemplo, a cultura pessoal como espelhamento da cultura institucional.

Os estudos pautados na abordagem das lógicas institucionais buscam compreender questões culturais, assim como menciona Reay e Jones (2013), é uma teorização relacionada a uma estrutura cultural. Partindo deste entendimento, menciono Lizardo (2017) e sua contribuição à compreensão de que as instituições são formas de exteriorização da cultura, o que denomina de cultura pública. Para demonstrar como os atores podem agir, a explicação parte da enculturação, especificamente nos processos de aquisição, armazenamento, processamento e uso

da cultura pelos atores (Lizardo, Mowry & Wood, 2016). Esta abordagem é ontologicamente próxima a visão sociológica do institucionalismo.

Entretanto, Lizardo (2017, p. 23) adverte “um foco único em hábitos e habituação também não funcionará, pois, como vimos, a ação teórica está precisamente na intersecção da cultura declarativa e não declarativa e o vínculo de ambas com a cultura pública institucionalizada”.

Para tal explicação devemos abordar a cultura em duas dimensões, privada e pública. Na dimensão privada que corresponde ao indivíduo, a cultura pode ser apresentada como declarada ou não declarada, partes distintas e que podem ser dissociadas nas análises culturais. Quando declarada, a cultura é intencional, ou seja, é adquirida com poucas exposições e mediada simbolicamente. No modo declarativo a cultura assume o caráter de ‘saber isso’ é acessada e acionada em um formato explícito e simbolicamente mediado, por exemplo, a linguagem (Lizardo, 2017).

Já a cultura não declarada é não intencional, adquirida por meio de um processo lento de aprendizagem e forma associações cognitivas emocionais duradouras. Este tipo de cultura guarda poucos detalhes de cada exposição em que o indivíduo fica suscetível, mantendo apenas a estrutura experiencial. Esta cultura é armazenada em uma memória não declarativa para uso posterior, podendo ser acessada, implantada, afetando a ação, cognição, emoção e julgamento em caminhos não reflexivos. Sempre que estimuladas as pessoas aplicam a cultura não declarativa em situações que possuem semelhança e que a abertura ambiental permite seu acionamento (Lizardo, 2017).

Nesta discussão, Lizardo (2017; 2021) e Lizardo, Mowry e Wood (2016) avançam na compreensão de agência por meio da cultura em ação e contribuem a esta tese propondo um entendimento do processo em que a cultura é adquirida e utilizada por meio da distinção entre o nível público e pessoal. Assim, busco relacionar como a enculturação pode explicar a recursividade entre atores e lógicas institucionais, uma vez que os atores acessam e utilizam a cultura em níveis analíticos diferentes.

2.4 PROPOSTA DE MODELO ANALÍTICO PARA A PESQUISA – ATO 4

A Teoria Institucional em que esta tese foi elaborada, é desenvolvida sob o paradigma funcionalista e estruturalista, ontologicamente firmada sob a compreensão

da construção social da realidade. A obra de Berger e Luckmann (1978) serviu de base para os estudos institucionalistas, os autores indicam a existência de múltiplas realidades socialmente constituídas. A realidade objetiva é composta por dimensões de legitimação e socialização, enquanto a dimensão subjetiva interioriza símbolos e significados. Nesse contexto ocorre a institucionalização como forma de elaborar e consolidar convenções sociais sobre o modo de agir em sociedade.

Em Berger e Luckmann (1978) a linguagem é responsável por objetivar as regras internalizadas pelo indivíduo. A compreensão da sociedade perpassa um processo dialético e não linear composto por objetivação, interiorização e exteriorização. O ponto inicial em que os indivíduos se inserem na dialética da sociedade é por meio da objetivação e da interiorização, momento em que apreendem e interpretam acontecimentos objetivos, por exemplo, um comportamento de outro indivíduo é subjetivo para o mesmo, entretanto, é acessível de forma objetiva e dotado de significado para outros indivíduos.

É importante destacar que esse processo de atribuir significado não resulta em uma criação autônoma, mas permite ao indivíduo compreender o 'mundo' em que outros indivíduos estão. Este processo modifica e pode recriar o mundo em si mesmo, como afirmam Berger e Luckmann (1985, p. 174):

[...] a interiorização, no sentido geral aqui empregado, está subjacente tanto à significação quanto às suas formas mais complexas. Dito de maneira mais precisa, a interiorização neste sentido geral constitui a base primeiramente da compreensão de nossos semelhantes e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido.

Os processos de interiorização e objetivação são continuamente executados, quando os indivíduos expressam seus comportamentos e modos de pensar em sociedade ocorre a exteriorização (Berger & Luckmann, 1985). Partindo desta compreensão, os estudos seminais do institucionalismo defendem as instituições como referências de comportamento para os indivíduos. A ordem social é uma construção das instituições, internalizada pelos atores por meio de regras e comportamentos socialmente aceitos (Hall & Taylor, 2003; Lavalle, Carlos, Dowbor & Szwako, 2018).

Anthony Giddens explica que a estrutura e a ação não podem ser concebidas isoladamente, ao que o autor chamou de dualidade. A ação, para Giddens, é

condicionada a uma estrutura social - formada por regras e recursos - que habilita e restringe o agir. “Os homens produzem a sociedade, mas eles o fazem como atores historicamente situados e não sob condições de sua própria escolha” (Giddens, 1978, p.169). A partir das interposições do autor é possível observar que objetivar, interiorizar e exteriorizar é uma ação do indivíduo, porém, negociado coletivamente e livre das escolhas pessoais.

A partir das ideias de Berger e Luckmann (1978) e Giddens (2003) a Teoria Institucional buscou explicar a socialização do indivíduo na estrutura social por meio de um repertório de comportamentos legítimos que são objetivados e interiorizados. Algumas abordagens surgiram com o intuito de demonstrar como o contexto institucional e a sociedade devem ser observados sob a lente relacional, por exemplo, as lógicas institucionais com intuito de discutir como a sociedade pode agir. Friedland e Alford (1991) foram os responsáveis por disseminar as lógicas institucionais ao sugerir um conjunto de práticas materiais e construções simbólicas que explicam o repertório interiorizado e exteriorizado em situações do cotidiano. Os autores (Friedland & Alford, 1991) demonstram como as práticas carregam elementos institucionais enquanto são executadas pelos atores, a reflexão dos autores levou a retomar a sociedade, para então compreender o contexto institucional.

Giddens (2003) destaca que as práticas não possuem uma estrutura, mas propriedades estruturais como regras. Essas regras podem ser interiorizadas e exteriorizadas pelos atores. A descoberta de uma estrutura em Giddens é virtual, ou seja, só existe na medida em que as práticas são reproduzidas socialmente e conduzem os comportamentos.

Contudo, como os indivíduos objetivam, interiorizam e exteriorizam os elementos institucionais em locais específicos pode ser mais bem explorado, inclusive ao considerar a relação que possuem com as práticas e a capacidade de promover mudanças nas lógicas institucionais. É neste contexto que procuro relacionar a abordagem das lógicas institucionais com a noção de enculturação, conforme sintetizado na Figura 3:

Em suma, a representação visual destaca seis momentos, a saber:

- (i) Como uma ou várias lógicas institucionais estão presentes em um campo (Goodrick & Reay, 2011), como o das artes.

- (ii) As lógicas institucionais atuam como estruturas culturais, em outras palavras, são formadas pela dimensão cultural que inclui crenças e símbolos (Scott, 2008; Friedland & Alford, 1991; Thornton, Ocasio e Lounsbury, 2012)
- (iii) Nas organizações culturais os indivíduos se relacionam com múltiplas lógicas e podem interpretar os elementos que as compõem – práticas, símbolos, normas e crenças (Cloutier & Langley, 2013).
- (iv) A interpretação é adquirida, armazenada, processada e utilizada, ou seja, enculturada pelo indivíduo, disposta no nível público e/ou privado (Lizardo, 2017).
- (v) As práticas, como o teatro, são formadas pelos elementos institucionais que foi enculturado e relacionam indivíduos ao objeto (a arte).
- (vi) Ao desenvolver suas práticas, os atores podem acionar/promulgar a enculturação reforçando/mudando coletivamente lógicas institucionais existentes ou possibilitando que lógicas – como as híbridas - sejam formadas.

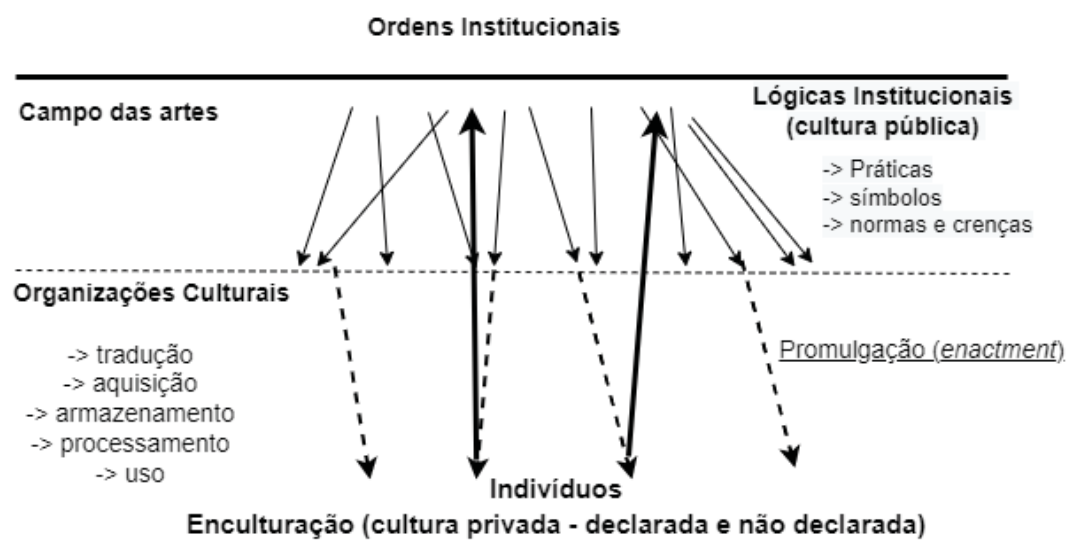


Figura 3. Esquema analítico da pesquisa

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Pallas, Fredriksson e Wedlin (2016), Lizardo (2017) e Lizardo, Mowry e Wood (2016).

A partir do modelo analítico que proponho (Figura 3), as lógicas são formadas no contexto social, portanto, existe uma recursividade entre lógicas institucionais e os atores. Essa recursividade é conduzida por meio das práticas, como o teatro.

Para prosseguir no meu argumento é necessário repensar alguns conceitos. Berger e Luckmann (1978) destacam que o princípio da socialização é a objetivação, para McPherson e Sauder (2013) objetivar é um processo de tradução no qual os atores atribuem significado aos elementos institucionais – crenças, símbolos e práticas – que compõem as lógicas institucionais, confrontando com o contexto específico em que os atores estão. O contexto específico se refere ao campo, comunidade ou organização

Após a objetivação, Berger e Luckmann (1978) descrevem a interiorização da estrutura cultural, ou seja, das instituições. Lizardo (2017) destaca que este processo de internalização ocorre no momento em que as representações culturais se tornam parte dos próprios indivíduos (D'Andrade, 1995; Lizardo, 2021). Diversas abordagens foram elaboradas para explicar como ocorre a internalização, por exemplo, Parsons destaca que internalizar implica na transferência de uma cultura existente fora da pessoa para dentro de si. Neste caso, a relação é causal, pois a cultura sempre está no nível público para ser internalizada nas pessoas.

Contudo, existe um ponto em comum a abordagem Parsoniana e o argumento no estudo de Lizardo (2017) de que algo precisa ser modificado para que a internalização ocorra. Lizardo (2021) discorre que o ponto de partida é a compreensão de que as crenças podem ser encontradas em outras pessoas no formato de cultura pessoal (habilidades) ou como cultura pública (livros ou jornais).

Lizardo (2021) demonstra como o entendimento da internalização é problemático na literatura da área, pois geralmente atribui-se a internalização por meio de um canal em que os elementos institucionais são enviados, recebidos e desempacotados. Isso reflete problemas de ordem analítica, uma vez que alguns elementos como as crenças não podem ser transformados em objetos físicos que serão transferidos por um canal para as outras pessoas.

Para superar a limitação mencionada no parágrafo anterior, Lizardo (2021) elabora a proposta disjuntiva e não linear de internalização que inicia na noção de reconstrução (Sperber, 1996). A saber, o receptor reconstrói o que foi interpretado, pois ocorrem interações entre o cérebro de origem e sistemas motores que realizam as convenções governantes da linguagem. Posteriormente, o cérebro, influenciado pelas convenções, têm suas superfícies sensoriais impactadas.

Os indivíduos podem reconstruir culturas simbólicas por meio da interação com artefatos falados, escritos ou transmitidos por processos semióticos que podem

apresentar erros ou serem modificados durante a objetivação e reconstrução. A internalização permite ao indivíduo reconstruir uma cultura pessoal simbólica ao interagir com a cultura pública, inclusive esta última é fundamental para que a reconstrução ocorra. Esse argumento possibilita que a cultura no indivíduo seja diferente da cultura pública, ou seja, disjuntiva (Lizardo, 2021).

As representações internas são padrões de ativação em redes cerebrais, em outras palavras, trata-se da aprendizagem constante de acordo com as conexões na estrutura neural. Já as representações públicas – como as próprias instituições - são padrões externos com distintos níveis de estabilidade, duradouros ou temporários (Lizardo, 2017; Lizardo, 2021).

Ao internalizar, devemos assumir que existem diferenças entre os elementos internalizados. As crenças e habilidades podem se apresentar por meio de dimensões distintas do conhecimento, a saber, 'isso', 'como' e 'o que'. As crenças geralmente são traduzidas em uma linguagem proposicional única e assumem o conhecimento isso. Já as habilidades dificilmente verbalizadas ou proposicionais, assumem o conhecimento como (Wacquant, 2004; Lizardo, 2021).

Contudo, nem todos os componentes da cultura são claramente divididos entre as crenças e habilidades, para tanto, os conceitos possuem conteúdo representacional e funcionam como conhecimento isso para os indivíduos interagirem com entidades mundanas de maneira eficiente, apresentando semelhanças e diferenças entre elas. Ademais, o conhecimento possui corporificação e influência na maneira como os indivíduos se relacionam com as entidades, principalmente na experiência sensorio motora (Lizardo, 2017; Lizardo, 2021).

Os conceitos diferenciam a internalização proposta por Lizardo (2017) da socialização discutida em Berger e Luckmann (1978). A socialização é, também, a internalização da cultura no nível pessoal (crenças e habilidades), contudo, depende de agentes que direta ou indiretamente pretendam que o indivíduo capture de forma explícita. Já a enculturação se refere a todas as maneiras em que a cultura pode ser internalizada, incluindo casos em que não há uma mediação ou intermediação dos agentes de socialização.

Enquanto a socialização reconstrói uma intenção comunicativa e transmissiva, a enculturação internaliza a cultura como um processo que não pressupõe uma consciência do que levou a internalização, pois parte de que o conhecimento conceitual ocorre por processos não diretivos de enculturação, tal argumento permite

que os problemas de agência e estrutura, bem como a intencionalidade sejam desconsiderados na enculturação. Esta compreensão somente será possível ao considerar que a enculturação possui diferentes níveis (Lizardo et al., 2016).

Desta forma, o processo de enculturação requer a compreensão de como a internalização é armazenada no indivíduo, Lizardo et al. (2016) elaboram a compreensão sob a perspectiva dual de cognição e cultura baseado em Vaisey's (2009), conforme exposto no Quadro 4:

Quadro 4 - Modelo duplo de aprendizagem cultural.

Domínio	Fase da enculturação	Nível não declarado	Nível declarado
Aprendizagem	Aquisição	Prático; Incorporado; Implícito; Aprendizado lento.	Conceitual; Simbólico; Explícito; Aprendizado rápido.
Lembrança	Armazenamento	Não declarativo; Representação; Distribuída.	Representação simbólica; Declarativo
Pensamento	Processamento	Rápido e sem esforço; Baseado em associações.	Lento e trabalhoso/ Baseado em regras/ Processamento sequencial
Atuação	Uso	Impulsivo; Automático.	Refletivo; Controlado.

Fonte: Lizardo, O., Mowry, R., Sepulvado, B., Stoltz, DS, Taylor, MA, Van Ness, J., & Wood, M. (2016, p. 291).

Lizardo et al. (2016) explicam que a internalização inicia no domínio da aprendizagem, especificamente na fase de aquisição da cultura. Quando a cultura é declarada, a aquisição ocorre por meio da aprendizagem rápida, mediada por símbolos e por aquisição conceitual. Já na cultura não declarada a aprendizagem é lenta, depende de diversas exposições que possuem semelhanças entre si.

Após, ocorre o armazenamento da cultura no domínio da lembrança, sob o nível declarativo a representação desta cultura é simbólica, enquanto o não declarativo essa cultura será armazenada como uma representação. Posteriormente, essa cultura passa pelo domínio do pensamento em que ocorre o processamento da cultura, no nível declarativo esse processamento é lento e sequencial, enquanto no não declarativo é rápido e sem esforço, ou seja, instintivo. Por fim, ocorre o uso dessa cultura no domínio da atuação, no nível não declarado é intencional por meio de

crenças e discursos, no nível não declarado não há intencionalidade, como as habilidades (Lizardo et al., 2016).

Até este momento a discussão foi pautada na cultura no nível pessoal, ou seja, do indivíduo. Para explicar a cultura no nível público (instituições, por exemplo), devemos assumir que ela é uma construção coletiva que ocorre a partir do indivíduo. Este momento é compreendido como a exteriorização da cultura no nível pessoal (Lizardo, 2017), conforme exposto na Figura 4.

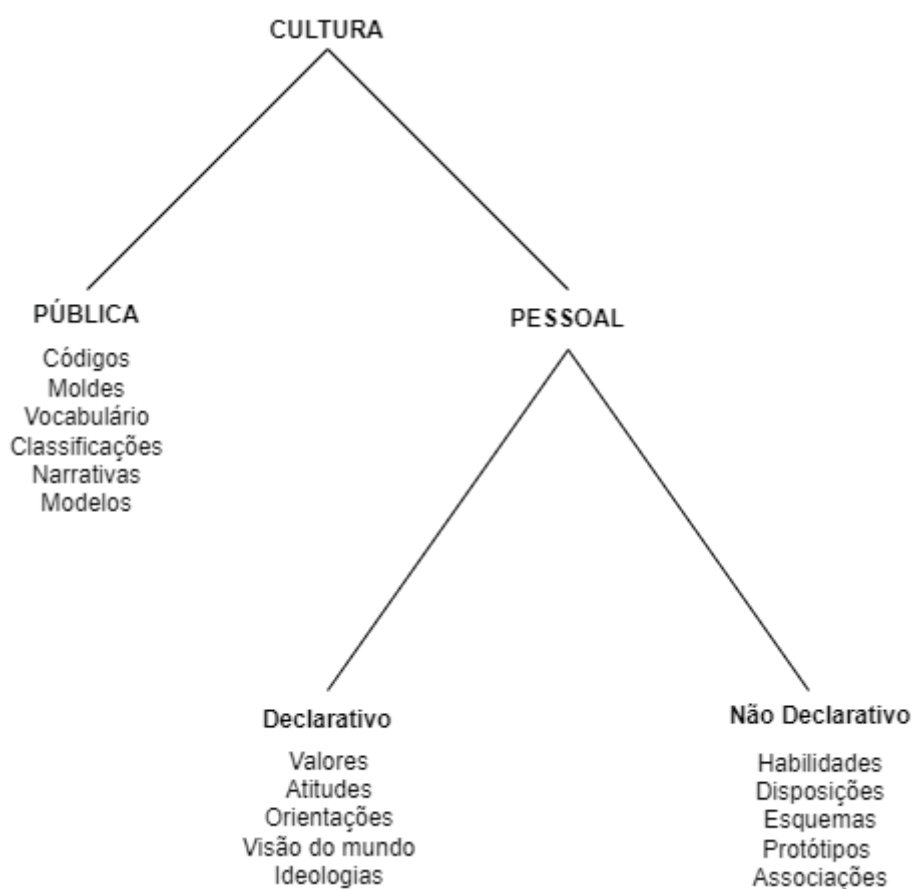


Figura 4. Dimensões da cultura
Fonte: Lizardo (2017, p. 94).

Lizardo (2017) expõe que relações no nível pessoal e público atravessam a distinção analítica enquanto permanecem como declarativas ou não declarativas, bem como podem romper com o modo em que foram internalizadas, por exemplo, o que é não declarativo pode permanecer assim e ter relação com a cultura pública.

Para compreender como os diferentes tipos em que a cultura se apresenta – declarativa e não declarativa – se relacionam com o nível público é preciso compreender como os atores realizam o *enactment*, ou em português promulgação,

dos elementos internalizados (Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016; Spyridonidis & Currie, 2015). A promulgação é útil especialmente para compreender a externalização, Berger e Luckmann (1978) explicam que ao externalizar os indivíduos irão expressar seus comportamentos em sociedade.

A promulgação nos estudos sobre lógicas institucionais (Spyridonidis & Currie, 2015) explica como os elementos institucionais são interiorizados e acionados para serem utilizados em situações do dia a dia. Spyridonidis e Currie (2015, p. 78) destacam “tanto nessa situação (alta complexidade) quanto em situações menos competitivas, os atores institucionais que promulgam diferentes lógicas precisam reconhecer sua interdependência e acomodar as posições dos outros em relação à sua própria lógica”.

A promulgação pode ser realizada em situações de complexidade institucional, assim, os atores podem modificar práticas e as próprias instituições ao promulgar os elementos de diferentes lógicas institucionais. Organizações em um mesmo setor, por exemplo, podem responder de maneiras diferentes a uma pressão institucional (Teixeira, 2021).

A recursividade que proponho nesta tese inicia ao interpretar e internalizar os elementos institucionais que incluem símbolos, crenças, valores e as práticas. Esta última pode ser desenvolvida para responder ao contexto institucional a partir da promulgação dos elementos institucionais que se encontram internalizados no indivíduo.

Chaerki, Ribeiro e Ferreira (2019, p. 77) destacam que a recursividade envolve um processo de escolhas dos atores, no qual somente a promulgação de *scripts* não explica como a interiorização e exteriorização das lógicas institucionais ocorre:

Assim, atores organizacionais que operam em ambientes pluralistas não podem simplesmente promulgar tomando como certo alguns *scripts*; eles são obrigados a exercer a sua escolha; considerar que múltiplas lógicas institucionais competem por alianças dentro da organização; e definir políticas institucionais que descrevam ações e reações específicas, ou padrões comuns dialógicos entre os atores de um modelo de processo de institucionalização por meio de uma perspectiva multinível.

A recursividade se concretiza na externalização, ou seja, uma forma de compreendê-la consiste em observar o desempenho das práticas, as quais possuem elementos institucionais enculturados. Como justificativa para estas colocações cito

Chesterman (2017) que explica como as práticas constituem um domínio institucional que busca delinear comportamentos e condutas. Schatzki (2001) explica a ideia de Chesterman (2017) a respeito do domínio institucional como uma circunscrição que mantém práticas reproduzidas e sancionadas. Embora a autora não avance no esclarecimento dessa circunscrição, a menção a uma estrutura das práticas demonstra como regras institucionais são traduzidas, objetivadas, interiorizadas e exteriorizadas na medida em que são promulgadas pelos atores.

Friedland e Alford (1991) e Friedland (2015) buscaram incluir as práticas na mediação dos significados e interpretações. Quando desenvolvidas nas organizações estão imbricadas na dinâmica das lógicas institucionais, possuem elementos materiais e simbólicos que foram internalizados e compõem a cultura dos indivíduos no nível declarado e não declarado, ao serem promulgadas podem compor a cultura pública (Souza Vianna, Duarte & Pessoa, 2020).

Na obra de Friedland e Alford (1991), Friedland (2017) e Thornton e Ocasio (2012), as práticas são elementos relacionais entre ordens, lógicas institucionais e atores. As ordens institucionais possibilitam um processo dinâmico denominado da aprendizagem social, o qual conduz as práticas sociais concretas. Esse processo resulta em uma violência simbólica denominada de estrutura social (Teixeira & Penteadó, 2016). Já as lógicas institucionais são responsáveis por comportar os elementos institucionais que serão interpretados e enculturados, posteriormente, serão promulgados pelos atores.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS – CENA 2

Nesta seção descrevo o percurso metodológico da pesquisa. Inicialmente especifico o problema e as perguntas de pesquisa, bem como descrevo as categorias analíticas que foram elaboradas após o processo de campo. Na sequência destaco os pressupostos onto-epistemológicos da pesquisa e descrevo as etapas que segui na condução do estudo, a saber, minha aproximação com o campo empírico, etnografia, técnicas de coleta e, por fim, a técnica de análise de dados.

3.1. ESPECIFICAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA – ATO 5

Este estudo buscou responder a seguinte questão de pesquisa: como uma organização cultural no interior do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais?

A partir deste problema de pesquisa foram elaboradas algumas questões a serem respondidas por meio deste estudo.

3.1.1 Perguntas de pesquisa e categorias de análise

- a) Qual (is) lógica (s) institucional (is) se relacionam com o grupo Art&Vida?
- b) Como os atores do grupo Art&Vida enculturam os elementos institucionais?
- c) De que forma a enculturação é disposta no nível declarado e não declarado dos atores?
- d) Como ocorre a promulgação dos elementos institucionais no Grupo Art&Vida?
- e) De que maneira o grupo Art&Vida desenvolve a prática do teatro a partir dos elementos institucionais enculturados?
- f) Como os elementos institucionais enculturados são incorporados (ou não) no nível da cultura pública?

Para responder aos questionamentos propostos e considerando meu posicionamento onto-epistemológico, utilizei uma abordagem de pesquisa qualitativa e abductiva. Embora possua uma leitura prévia do institucionalismo, procurei conhecer o campo empírico para que a lacuna de pesquisa fosse identificada e, posteriormente, procurei relacioná-la com a literatura.

As categorias foram revisitadas ao iniciar a leitura dos dados e quando necessário foram modificadas, conforme descritas no Quadro 5.

Quadro 5- Categorias analíticas

Categoria Analítica	Definição constitutiva	Percurso Empírico
Lógicas Institucionais	Conjunto de práticas materiais e construções simbólicas que constituem os princípios organizativos de uma ordem institucional (Friedland & Alford, 1991). Uma <i>troika</i> entre objeto, práticas e sujeitos duplamente conectados e mediados por um bem e suas crenças (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014; Friedland & Arjaliés, 2021). As lógicas institucionais são formadas por práticas, símbolos, crenças, normas, fontes de legitimidade e autoridade (Thornton, Ocasio & Lounsbury, 2012).	Procurei, por meio de entrevistas, observação e documentos, identificar quais as lógicas institucionais presentes no campo das artes, observando a trajetória histórica do grupo Art&Vida e como a prática do teatro foi desempenhada. Observei os valores, normas e crenças preponderantes no campo das artes em que o Art&Vida atua. Utilizei os itens dispostos no Quadro 3 como apoio para tipificação das lógicas institucionais.
Prática Social do Teatro	A prática social do teatro é um rito, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia (Mostaço, 2018). Envolve relações entre significados e artefatos. Porta-se como um posicionamento político e social, conectado a momentos históricos (Duvignaud, 1999; Florentino, 2010; Paranhos, 2012).	Durante as entrevistas foi observado os modos de fazer o teatro. Os relatos dos entrevistados e as observações permitiram reconstruir o fazer teatral para os atores do Art&Vida. Observei outros atores como luz, cenografia e figurino. Por fim, identifiquei as pautas políticas e sociais retratadas por meio da teatralidade.
Enculturação	Parte da abordagem da cultura em ação, se refere às maneiras analiticamente distintas pelas quais as pessoas internalizam a cultura nos processos de ativação e uso cultural. Ocorre como um processo de	Verifiquei no relato dos entrevistados os vestígios de elementos das lógicas institucionais internalizados. Em um segundo momento, questionei a respeito das adaptações que fizeram em

	internalização de padrões experienciais encontrados no mundo por meio de um processo de aprendizagem de desenvolvimento (Lizardo, 2017, p. 91).	situações de interiorização de elementos institucionais. Por fim, observei como os elementos institucionais internalizados e armazenados no nível declarado e não declarado eram utilizados na prática do teatro.
Promulgação (enactement)	Ativar os elementos institucionais que foram significados e estão interiorizados para situações do dia a dia. Reconhece a interdependência e acomoda as posições dos outros em relação à sua própria lógica institucional (Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016; Spyridonidis & Currie, 2015).	Destaquei na narrativa dos entrevistados, relatados documentados e durante as observações quando os atores acionaram a tradução dos elementos institucionais para conduzir a prática do teatro. Procurei observar que práticas, valores, crenças e normas eram envolvidas e como estavam (ou não) relacionadas às lógicas institucionais identificadas.
Recursividade	Desconstrução de significados tomados como certos (Picheth, 2016; Picheth & Crubellate, 2019). Eventos passados são codificados e significados no momento presente. Momento em que podem ser ressignificados para o presente e futuro, rompendo com estruturas legitimadas do pensamento e da tomada de decisão (Deroy & Clegg, 2014).	Inicialmente identifiquei nas entrevistas e observei as mudanças ocasionadas nas lógicas locais. Por exemplo, se houve a formação de uma lógica híbrida, ou uma mudança em uma lógica identificada anteriormente.

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Cito alguns conceitos utilizados na tese:

Objetivar: Momento em que indivíduos apreendem e interpretam acontecimentos objetivos.

Interiorizar/internalizar: Processo subjacente à significação e as suas formas mais complexas. Primeiramente permite compreender os demais atores e, em segundo lugar, apreende o mundo como realidade social dotada de sentido.

Cultura Declarada/Declarativa: Explícita e simbolicamente mediada por um pequeno número de exposições, consolidada por meio de mecanismos neurais de ligação rápida em um sistema de memória declarativa.

Cultura não Declarada/Declarativa: Adquirir cultura por meio de um caminho de “aprendizagem lenta” na forma de associações cognitivo-emotivas implícitas, duráveis construídas a partir da exposição repetida e de longo prazo a padrões consistentes de experiência.

Aquisição: Ocorre no domínio da aprendizagem, especificamente no processo de internalização da cultura, por meio de um aprendizado lento (não declarado) e rápido (declarado).

Armazenamento: Acontece no domínio da lembrança e se refere ao saber como (não declarado) e saber que (declarado).

Processamento: Pertence ao domínio do pensamento, no modo declarativo está relacionado ao processamento de regras, o não declarativo é baseado em associações.

Utilização: A utilização da cultura ocorre de modo impulsivo quando não declarado e reflexivo quando no nível declarado.

Exteriorizar/Externalizar: Ação do individual, porém, negociada coletivamente. Neste momento os indivíduos podem promulgar a tradução que realizaram a respeito das lógicas institucionais.

3.2 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA – ATO 6

Este estudo pode ser enquadrado como explicativo, pois busco compreender e explicar como a recursividade entre o nível de campo e as lógicas institucionais ocorre. Cooper e Schindler (2014) destacam que um estudo explicativo excede a descrição e tenta desenvolver explicações para a ocorrência de determinado fenômeno. Busco destacar como a enculturação das lógicas institucionais ocorre, considerando os processos de aquisição, armazenamento e processamento, bem como os elementos institucionais internalizados são colocados em uso por meio da promulgação.

Este estudo é de natureza qualitativa, pois a abordagem que utilizei me possibilitou compreender o como e por que o fenômeno da recursividade ocorre. Por se tratar de um campo interdisciplinar da pesquisa, a abordagem qualitativa possibilita que múltiplas técnicas de investigação sejam utilizadas, o que lhe confere a característica de multiparadigmática (Denzin & Lincoln, 2007).

Neste contexto, compreendo que a pesquisa qualitativa é relacionada a minha posição onto-epistemológica como pesquisador, conforme explicam Denzin e Lincoln (2007, p. 16):

A pesquisa qualitativa é, em si mesma, um campo de investigação. Ela atravessa disciplinas, campos e temas. Em torno do termo *pesquisa qualitativa*, encontra-se uma família interligada e complexa de termos, conceitos e suposições. Entre eles, estão as tradições associadas ao fundacionalismo, ao positivismo, ao pós-positivismo, ao pós-estruturalismo e às diversas perspectivas e/ou métodos de pesquisa qualitativa relacionados aos estudos culturais e interpretativos.

Considerando a abordagem dada a esta tese, se faz necessário definir meu posicionamento onto-epistemológico. Este estudo foi conduzido sob a abordagem relacional em que os atores estão imersos em uma estrutura relacional, o que justifica a lente teórica do institucionalismo e enculturação.

Zurbriggen (2006) explica que as instituições têm influência sobre as percepções, preferências e capacidades de atores. São estruturas contextuais e variam entre sociedades de diferentes nações, bem como mudam ao longo do tempo. Contudo, as instituições não são deterministas, pois sempre existem possibilidades para a ação, uma vez, que as instituições são construções da própria sociedade, ou seja, são relacionais.

Para compreender como as instituições e, portanto, as lógicas institucionais podem ser compreendidas relacionalmente, cito Immanuel Kant um dos estudiosos seminais a respeito do relacional. Seu estudo sobre a crítica da razão discute o pensamento ontológico dominante da época e avança na busca por uma ontologia que transcendesse analítica e empiricamente os pensamentos dominantes dicotômicos de “objetivismo / subjetivismo; estrutura / ação; micro / macro; quali / quanti; material / ideal” (Marín, 2011, p. 1). Sua ontologia foi baseada na visão relacional da sociedade.

As ontologias tradicionais, por meio de um método rigoroso, pregavam o conhecimento pela razão e pela experiência. Kant, em contrapartida, buscou defender o transcendental como uma investigação contrária ao ser não enquanto ser, mas, “trata-se de analisar o uso lógico do entendimento e, mediante os resultados da Estética Transcendental, deduzir seu uso empírico, atinente aos objetos da experiência, devendo-se justificar, nessa estratégia, um pensamento imanente”

(Codato, 2009, p. 40). Estas proposições foram elaboradas em oposição ao pensamento do racionalismo dogmático e empirismo céptico como formas de compreensão das relações entre o sujeito e o objeto do conhecimento.

Todavia, Kant elucidou que determinados juízos são formados pelo elemento sintético e pelo componente a *priori*. Isso significa que as ontologias da época deixaram lacunas por considerar o conhecer a partir do juízo analítico e pela experiência. Ao negar uma existência a *priori*, a própria existência não é cognoscível, pois trata-se de uma possibilidade. Neste caso, a existência (*daisen*) não é um atributo em um conjunto de atributos que caracterizam o que fora denominado de ‘coisa’, ou seja, caso existir fosse um atributo, seria apenas uma possibilidade, quando na verdade o existir é absoluto. Assim, o ser (*sein*) possui duas acepções, a saber: relacional e não relacional, respectivamente, a posição absoluta de uma coisa e a posição relativa de uma coisa como atributo de um sujeito. Essa foi a inviabilidade de uma prova ontológica, na qual existem relações lógicas entre o sujeito e o predicado.

Kant, como professor de matemática, propõe que o conhecimento depende da experiência adquirida por nossa sensibilidade, bem como do conceito fornecido pelo entendimento. “Nosso conhecimento começa pelos sentidos, passa ao entendimento e termina na razão, acima da qual nada se encontra em nós mais elevado que elabore a matéria da intuição e a traga a mais alta unidade de pensamento” (Kant, 1994, p. 298) ou, em suma, a primazia do conhecer e do pensar sobre o ser.

A representação da relação com o objeto não é de causalidade. Embora Kant não apresente uma solução para isso, menciona que os conceitos ganham um campo, um domínio, um território e um domicílio quando são atribuídos aos objetos. Assim sendo, propõe-se uma relação entre sensibilidade e entendimento, na qual o conhecimento é uma síntese a *priori*, enquanto o conceito é gerado pela faculdade do conhecimento. Deste modo, é necessário verificar a aplicação desses elementos ao mundo do conhecimento em que o filósofo avalia as suas descobertas.

Na matemática, por exemplo, não existem relações físicas, mas metafísicas. Aqui o autor critica a concepção de sujeito como ‘tábula rasa’. A imaginação é responsável pela síntese ou “pela unificação relacional coerente do diverso fenomênico em um mesmo quadro lógico que enquadra o diverso fenomênico relativo a um mesmo conjunto de fenômenos que possa ser, enquanto tal, submetido ao labor lógico do entendimento, por meio de juízos e conceitos” (Pereira, 2009, p. 26). Essas reflexões deram origem à ontologia da era pós kantiana, a qual diversos filósofos e

sociólogos tomaram como pensamento relevante para desenvolver seus argumentos e métodos.

Embora a ontologia relacional não seja uma escola unificada, está presente em diversos pensamentos contemporâneos (Marín, 2011). Bourdieu, autor que teve alguns dos seus conceitos aplicados ao institucionalismo, avança a compreensão relacional ao criticar alguns argumentos de Kant, como a existência de um gosto puro e a totalidade do discurso como responsáveis por elevar a transcendentalidade à prática. Kant propôs que a ciência ideal do positivismo só existia na relação entre experiência e pensamento. Neste contexto, Bourdieu considerou a ontologia relacional de Kant, porém afirma que a compreensão do gosto puro se dá pelas lutas de poder que são elaboradas no campo ou, em outras palavras, não são reflexos subjetivos, mas uma habilidade formada socialmente (Rohling, 2015).

Para Boudier (2004), a sociologia deve ater-se às construções de visões a respeito do mundo, a uma realidade que é socialmente construída, uma percepção do que chamamos de mundo real. O autor tratou de inserir problemas a respeito da percepção que é gerada nas interações, como a própria realidade, pois a percepção é uma forma de apreender o mundo, uma representação do real a partir do coletivo. A realidade é algo que existe depois do ser social. “Nesse caso o real se estrutura enquanto reflexo constitutivo da ontologia do ser social; vemos com isso: uma noção de interação social – ou, relações sociais, se apresenta de forma bastante clara” (Silva, 2014, p. 66). Em suma, a ontologia relacional nos permite analisar a construção social da realidade, assim como defendem Berger e Luckman (1978).

A partir das colocações de Kant e Bourdieu, outros autores (Latour, 2005; Crossley, 2011; Dépelteau, 2018) desenvolveram estudos na sociologia relacional. A sociedade passa a ser considerada como movimentos, deslocamentos, transformação, translação e registro. Isso implica em considerar o que Kant propôs como relações metafísicas. Não são simples causalidades, mas transcendem para uma forma relacional que ocorre nas associações.

Essas ideias foram apontadas como um caminho para que outras abordagens pudessem avançar. A Teoria Institucional, por exemplo, mobilizou estudiosos (Vos, 2014) para superar as críticas das últimas décadas em que seus pressupostos se afastaram da sociedade. Para tanto, estudos nesta área (York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013) têm se apontado a possibilidade de avançar na

compreensão dos atores e seu relacionamento com as lógicas institucionais por meio de abordagens relacionais.

Alinhado ao pensamento York, Hargrave e Pacheco (2016), Cloutier e Langley, (2013) e Zurbriggen (2006) meu posicionamento onto-epistemológico é relacional. Na próxima seção busco demonstrar como me aproximei do campo das artes e relatei com as abordagens teóricas utilizadas nesta tese, para na sequência demonstrar o percurso da pesquisa.

3.3 COMO ME APROXIMEI DO CAMPO DAS ARTES E RELACIONEI COM AS ABORDAGENS TEÓRICAS – ATO 7

Quando fui jovem, aprendi que existem lugares em que podemos ser quem queremos ser. Eu poderia ser um astronauta, um amigo imaginário, um personagem folclórico ou qualquer outro papel que desejasse assumir. Este lugar é o campo das artes, um local com poucos recursos financeiros, apreciado em datas específicas e pouco reconhecido na região em que nasci.

Aprendi que em cima de um palco de pouco metros quadrados, entre um proscênio, uma coxia e um centro, é possível sentir diversas emoções. Entendo que o teatro é um lugar de libertação e capaz de formar um ser humano, socializar e apresentá-lo ao mundo.

A partir desse relato romantizado entrei no universo da docência, descobri que ser professor também é uma arte. Em especial, posso mencionar que isso foi possível a partir de algumas experiências que tive do Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Federal do Paraná (PPGADM/UFPR). Tivemos a disciplina de perspectivas processuais com a professora Queila Regina Souza Matitz em que aprendi sobre uma realidade fluida, em constante movimento e que se confrontou com minha visão de mundo, inclusive quando estudamos práticas sociais. Essa disciplina me causou inúmeras inquietações.

Na disciplina de metodologia do ensino superior, por sua vez, uma experiência de improvisação que realizamos com a professora Jane Mendes Ferreira, em uma escola de artes, despertou meu interesse em pesquisar o teatro. Percebi que poderia retribuir um pouco do que o teatro me proporcionou, inclusive o fato de ser docente.

Para começar o processo de pesquisa e encontrar a lacuna, iniciei uma busca nas redes sociais dos grupos de teatro amador. Quando me deparei com Federações

de Teatro Amador (FETARGS/RS), percebi que a entidade havia sido descontinuada e fiquei curioso se os grupos que conheci em 2005 ainda existiam. Para minha surpresa, os grupos com maior expressividade em termos de investimentos, atores, prêmios e quantidade de espetáculos apresentados ainda são os mesmos que passaram pelos festivais de teatro do Rio Grande do Sul nos anos 2000. Porém, atualmente não são mais denominados de amadores, mas de interioranos, essa mudança de nomenclatura me chamou a atenção e despertou minha curiosidade em compreender o porquê da mudança.

Após essa busca inicial, fiz algumas leituras a respeito do teatro, como os artigos publicados pela escola de artes da Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS). Identifiquei que os grupos estavam inseridos em um contexto mais amplo que incluía redes de apoio ao teatro, empresas privadas, além de secretarias do governo do estado e municipais que os auxiliavam. Outra questão que me chamou atenção foi o apoio entre os grupos por meio de oficinas, coletivos e festivais. Os festivais de teatro são organizados regionalmente e, mesmo sem formação específica na área, inúmeros atores dedicam-se ao teatro, enquanto outros buscam o ensino superior para se especializar.

Algumas perguntas surgiram e ficaram sem respostas, levando a leituras e pesquisas nas redes sociais dos grupos de teatro:

- i) É possível que a mudança do teatro amador para o teatro interiorano seja uma mudança em um contexto mais amplo?
- ii) como o teatro interiorano se relaciona com as instituições (religião, família, mercado, entre outras)?
- iii) Como a prática do teatro é desenvolvida? Será que incorpora elementos do contexto mais amplo para o teatro regional?

Compreendi que estava observando o fenômeno da prática do teatro, sob a ótica de uma possível dinâmica institucional. Eu já possuía uma leitura e compreensão da Teoria Institucional oriunda do mestrado no Programa de Pós-graduação em Contabilidade (PPGCONT/UFPR) por meio das pesquisas da minha orientadora, professora Mayla Cristina Costa. No mestrado elaborei minha dissertação a respeito da mudança institucional e conheci outras abordagens como lógicas institucionais (Friedland & Alford, 1991), *institutional work* (Lawrence & Suddaby, 2006) e empreendedorismo institucional (Battilana, 2006).

Durante o doutorado procurei me afastar do institucionalismo e conheci outras teorias como interacionismo simbólico, práticas sociais (não há um consenso de que seja uma teoria, abordagem ou ontologia), ecologia organizacional, entre outras.

Entretanto, as constatações realizadas no campo das artes me aproximaram das abordagens institucionais e os estudos a respeito da recursividade institucional. Com base na inquietação que essas questões me causaram, elaborei o ensaio teórico da tese denominado de *Recursividade na Adoção, Mudança e Abandono de Lógicas Institucionais*. Neste ensaio discuti as lógicas institucionais e a recursividade nas perspectivas de Friedland e Alford (1991), Friedland (2015) e Thornton e Ocasio (2008). Durante um levantamento bibliográfico identifiquei a existência de um fenômeno denominado recursividade entre atores e lógicas institucionais. Alguns autores ensaiam este argumento, dentre esses Friedland e Alford (1991), os quais mencionam a necessidade de considerar o contexto social ao estudar lógicas institucionais, bem como a dimensão simbólica e material das instituições. Nessa época também iniciei uma conversa com Roger Friedland por e-mail, buscando compreender algumas ideias pouco exploradas na obra do autor.

O ensaio foi enviado aos professores Luciano Rossoni do Programa do Programa de Pós-graduação em Administração (PPGA/UnB), Mayla Cristina Costa Maroni Saraiva do Programa de Pós-graduação em Contabilidade (PPGCONT/UnB) e Jane Mendes Ferreira Programa de Pós-graduação em Gestão de Organizações, Liderança e Decisão (PPGOLD-UFPR). Após as questões levantadas pelos professores pude definir algumas premissas a respeito desta tese, a saber:

- Um fenômeno recursivo só poderá ser captado mediante uma ontologia relacional.
- É necessário considerar o sistema interinstitucional composto por múltiplos níveis de análise.
- As práticas e significados são fundamentais na compreensão do contexto institucional e sua própria (re)produção no campo.
- A sociologia cognitiva pode auxiliar na compreensão de como os atores compreendem as lógicas institucionais.
- A enculturação deve ser desvelada para compreender como lógicas institucionais são incorporadas pelos atores.

As questões a respeito da recursividade dos atores nas lógicas institucionais foram discutidas com os professores avaliadores do ensaio, pesquisadores em Teoria Institucional e com a minha orientadora, bem como no momento de qualificação do projeto de tese. Também busquei revisitar alguns estudos que realizei e iniciei a elaboração de outros, próximos à temática da minha tese. Como docente na graduação em Administração iniciei pesquisas em práticas sociais e institucionalismo com meus orientandos, buscando gerar novos *insights* a esta tese.

3.4 O PERCURSO EMPÍRICO QUE SEGUI NESTA PESQUISA – ATO 8

As pesquisas em Teoria Institucional, em especial em lógicas institucionais, buscam eventos longitudinais, ou seja, observam como fenômenos se desenvolvem por alguns períodos de tempo. Já a sociologia relacional prioriza as relações que são estabelecidas entre os atores, o que demonstra que o trabalho do pesquisador precisa priorizar a proximidade com o contexto da pesquisa (Cloutier & Langley, 2013; Zurbriggen, 2006).

Para esta investigação foi necessário acessar o campo considerando que ele se desenvolve de forma relacional. Para isso, segui a orientação qualitativa multiparadigmática (Denzin & Lincoln, 2007) com diversas fontes de dados para condução do estudo. As ações de pesquisa foram realizadas por meio da etnografia e incluíram coleta de documentos, entrevistas, observação virtual e presencial. Essas etapas de coleta encontram-se descritas no Quadro 6.

Quadro 6 - Ações de pesquisa na etnografia

Ação de pesquisa	Período 1	Período 2	Período 3
Coleta de documentos	Documentos <i>online</i> nas redes sociais.	Coleta realizada por documentos enviados em grupo de WhatsApp. Documentos coletados <i>in loco</i> .	Coleta realizada por documentos enviados em grupo de WhatsApp e reuniões <i>online</i> .
Entrevistas	Formato <i>online</i> . Aproximação com o campo a partir de diretores de Companhias locais.	Realizadas presencialmente durante o processo de etnografia.	Realizadas no formato <i>online</i> com participantes escolhidos.

Observação participante	Participação em seminários, lives nas redes do facebook e youtube. Seminários promovidos pelo IEACen/RS.	Observação <i>online</i> e presencial da organização em análise.	Observação <i>online</i> da organização em análise.
-------------------------	--	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Os períodos destacados no Quadro 6 devem ser abordados da seguinte maneira:

Período 1 – aproximação com o campo empírico e escolha do caso: aproximação inicial com o campo empírico, momento em que como pesquisador procurei conhecer o fenômeno e compreender como o campo é estruturado.

Período 2 – Observação *online* e presencial: momento presencial e *online*, no qual pude interagir com os indivíduos e conhecer o lugar em que vivem e realizam suas práticas.

Período 3 - Observação *online*: As atividades do grupo foram reduzidas e concentradas no formato online, possibilitando a etnografia de forma digital.

Os períodos 2 e 3 não foram lineares, a observação iniciou no ambiente em que o grupo frequentava – grupos de WhatsApp e reuniões *online* – devido às restrições da pandemia da covid-19. Posteriormente, houve um momento de interação presencial no festival do grupo. Por fim, o grupo reduziu suas atividades e voltou às conversas *online*.

3.4.1 ETNOGRAFIA

Angrosino (2009, p.30) destaca que “a etnografia é a arte e a ciência de descrever um grupo humano – suas instituições, seus comportamentos interpessoais, suas produções materiais e suas crenças”. O investigador (etnógrafo) busca compreender o cotidiano dos indivíduos e as experiências que vivenciam *in loco*, participando subjetivamente da vida dos estudados.

Existem diversas abordagens de etnografia e, para fins deste estudo, a utilizo como método de coleta de dados que possibilita desenvolver o trabalho de campo priorizando a observação do contexto e a conversação com os indivíduos (Berglund & Wigren, 2014).

Angrosino (2009) descreve como esse método é conduzido considerando alguns aspectos, conforme destacado no Quadro 7.

Quadro 7 - Características da etnografia

Característica	Ação que realizei
Baseado em pesquisa de campo	Me inseri no campo das artes, durante a pandemia da covid-19. Durante a pandemia da covid-19 as reuniões foram realizadas de forma <i>online</i> e, posteriormente, híbrido. Na etnografia o pesquisador deve estar no contexto em que os indivíduos se relacionam (Angrosino, 2009), ou seja, durante os meses de isolamento esse contexto se deu via reuniões e ensaios <i>online</i> .
Personalização	Os indivíduos sabiam dos meus objetivos naquele contexto, bem como me inseri nas atividades de divulgação do evento, posteriormente, participei de debates como convidado, na escrita de projetos para angariar fundos e assessorando, quando necessário, nos desfiles feito para os apoiadores do grupo Art&Vida.
Multifatorial	Além da observação etnográfica, realizei coleta de documentos e entrevistas com o intuito de triangular as fontes de dados.
Compromisso de longo prazo	A interação compreendeu o prazo de 1 ano e 2 meses, considerado para fins de pesquisa como um prazo adequado de interação (Angrosino, 2009).
Postura Indutiva	As categorias de análise foram elaboradas somente após o processo de campo e embora já tivesse uma leitura da Teoria Institucional, o refinamento da escolha teórica foi realizado durante o processo de campo, caracterizando uma postura abductiva.
Dialógico	Procurei ouvir o que os informantes tinham a dizer sem interrompê-los. Inclusive, a pergunta durante as entrevistas foi aberta “conte-me sua história com o teatro”.
Holístico	Procurei compreender as histórias e buscar outros informantes quando sugerido por um entrevistado, a fim de possibilitar o maior número de informações possíveis.

Fonte: adaptado de Angrosino (2009).

Partindo desta compreensão, percebi que somente a etnografia me possibilita investigar como a prática do teatro é desenvolvida a partir do contexto institucional. Como pesquisador tive que me adaptar às limitações que a pandemia da covid-19

trouxe em relação a aproximação física. Para isso, defini meu processo de pesquisa como aproximação com o campo, escolha do caso e observação *online* e presencial.

Para conduzir a etnografia me apoiei no relato de Angrosino (2009) e dividi o trabalho em subprocessos, a saber: escolha e entrada no campo, internalização, composição do diário de campo, aceitação no grupo e saída do campo. Contudo, antes de detalhar esses passos, comento e justifico as fontes de dados que utilizei.

3.4.2 Coleta de documentos e entrevistas

Não podemos observar comportamentos que já aconteceram, tão pouco participar de situações já vivenciadas, significados atribuídos e a organização do mundo (Merriam, 2009, Patton, 2002). À vista disso, justifico a utilização dos dados primários dispostos em documentos e entrevistas para compreender os fatos históricos em estudo.

Primeiramente, na fase de aproximação com o campo iniciei com a coleta de documentos digitais, sem ter escolhido o caso a ser estudado. A utilização desta fonte de dados contribui com materiais produzidos para fins que não são a pesquisa científica e possuem uma intencionalidade própria (Merriam, 2009). Os documentos podem ser materiais impressos ou digitais, vídeos, fotografias e textos a serem analisados na pesquisa. A coleta ocorreu durante todo o processo de campo, contudo, foi especialmente no início da pesquisa que representaram informações relevantes para identificação do fenômeno e reconhecimento do campo de estudo.

Para iniciar a coleta de dados, utilizei os critérios de escolha dos documentos baseados em Guba e Lincoln (1981) e Merriam (2009), conforme exposto no Quadro 8.

Quadro 8 - Critérios de escolhas dos documentos

1. Qual é a história do documento?
2. Como isso chegou às minhas mãos?
3. Que garantia existe que é o que diz ser?
4. O documento está completo, como foi originalmente construído?
5. Se o documento for genuíno, em que circunstâncias e para que propósitos foi produzido?

6. Quem foi / é o autor?
7. O que ele estava tentando realizar? Para quem foi o documento pretendido?
8. Quais eram as fontes de informação do fabricante?
9. É uma reconstrução de um evento, uma interpretação?
10. Qual foi ou é o viés do criador?
11. Até que ponto o escritor provavelmente quis dizer a verdade?

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Guba e Lincoln (1981) e Merriam (2009)

A partir dos critérios de escolha dos documentos, o Quadro 9 destaca os documentos selecionados.

Quadro 9 - Documentos selecionados para a análise

Documento	Quantidade	Como chegou até mim
Fase de aproximação com o campo		
Postagem no <i>Instagram</i> e <i>Facebook</i> .	Foram selecionadas 52 postagens dos grupos de teatro do Rio Grande do Sul.	Pesquisas nas redes sociais.
Após escolha do caso – online		
Postagem digitais em blogs.	Foram selecionadas 30 postagens do grupo Art&Vida.	Pesquisas no google.
Mensagens de WhatsApp – grupo Art&Vida	Durante a etnografia foram selecionadas 629 mensagens enviadas no grupo.	Participação em grupo de WhatsApp.
Mensagens de WhatsApp – grupo da ASCENA.	Durante a etnografia foram selecionadas 144 mensagens enviadas no grupo.	Participação em grupo de WhatsApp.
Mensagens de WhatsApp – grupo do Festival de Teatro.	Durante a etnografia foram selecionadas 321 mensagens enviadas no grupo.	Participação em grupo de WhatsApp.
Mensagens de WhatsApp – grupos de trabalho do Festival de Teatro.	Durante a etnografia foram selecionadas 230 mensagens enviadas no grupo.	Participação em grupo de WhatsApp.
Mensagens de WhatsApp – grupos concorrentes do festival.	Durante a etnografia foram selecionadas 197 mensagens enviadas no grupo.	Participação em grupo de WhatsApp.

Documentos do acervo da FETARGS.	Foram coletados 198 documentos que contam a história da FETARGS.	Solicitei acesso ao governo do Rio Grande do Sul.
Após escolha do caso – presencial		
Documentos históricos do Art&Vida de 2000 a 2019.	Foram coletados 561 documentos que contam a história do Art&Vida.	O grupo disponibilizou acesso aos seus registros históricos.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Os documentos mencionados no Quadro 9 foram selecionados de um corpus de pesquisa mais amplo, utilizando os requisitos descritos por Guba e Lincoln (1981) e Merriam (2009). Durante a coleta de documentos foram realizadas entrevistas de forma *online* e presencial, conforme destacado no Quadro 10.

Quadro 10 - Entrevistas realizadas

Entrevistado (a)	Data	Descrição
Diretor	Junho de 2021	Diretor responsável pelo grupo 'Mascarados'.
Diretor	Junho de 2021	Diretor responsável pelo grupo Art&Vida.
Atriz 01 – Lisbella	Outubro de 2021	Atriz do grupo Art&Vida
Atriz 02 – Riso	Outubro de 2021	Atriz do grupo Art&Vida
Atriz 03 – Branca	Outubro de 2021	Atriz do grupo Art&Vida
Ator 01 – Paz	Outubro de 2021	Ator do grupo Art&Vida
Ator 03 – Lan	Outubro de 2021	Ator do grupo Art&Vida
Brilhante	Outubro de 2021	Integrante do grupo Art&Vida
Crítica	Outubro de 2021	Crítica especializada em teatro.
Técnico	Outubro de 2021	Técnico de sonoplastia do grupo Art&Vida.
Professora	Outubro de 2021	Professora da escola local.
Bailarina	Outubro de 2021	Bailarina convidada para se apresentar no festival de teatro de Rosário.
Músico 01 – Piano	Outubro de 2021	Músico envolvido na apresentação do festival.
Músico 02 – Violão	Outubro de 2021	Músico envolvido na apresentação do festival.
Fotógrafo	Outubro de 2021	Fotógrafo que fez a cobertura do evento.
Servidora	Outubro de 2021	Servidora responsável pelo teatro nos dias do festival.
Apoiador 01	Outubro de 2021	Apoiador das atividades do grupo Art&Vida.
Apoiador 02	Outubro de 2021	Apoiador das atividades do grupo Art&Vida.
Capitão	Dezembro de 2021	Responsável pela logística do festival.

Jurado Lorde	Março de 2022	Jurado convidado para avaliar os espetáculos do festival.
Jurado Encantado	Março de 2022	Jurado convidado para avaliar os espetáculos do festival.
Jurado Estrangeiro	Abril de 2022	Jurado convidado para avaliar os espetáculos do festival.
Apresentadora Nil	Março de 2022	Apresentador do festival.
Apresentadora Cassandra	Maio de 2022	Apresentadora do festival.
Diretoria da FETARGS - Nice	Agosto de 2022	Membro da diretoria da FETARGS antes de sua extinção.
Diretoria da FETARGS - Tio	Agosto de 2022	Membro da diretoria da FETARGS antes de sua extinção.
Diretoria da FETARGS - Edgar	Agosto de 2022	Membro da diretoria da FETARGS antes de sua extinção.
Diretoria da FETARGS - Cassiano	Agosto de 2022	Membro da diretoria da FETARGS antes de sua extinção.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

A respeito das entrevistas, justifico que permitem estabelecer um diálogo entre pesquisador e pesquisado. Merriam (2009) sugere que as entrevistas são a melhor maneira de conduzir estudos a partir da escolha de entrevistados-chave. Considero, assim como Godoi, Mello e Silva (2006), que as entrevistas em profundidade priorizam que o objeto investigado seja constituído pela vida na qual experiências, ideias, valores e estruturas simbólicas são externalizadas na fala e podem ser compreendidas pelo pesquisador.

Desta forma, na próxima seção demonstro meu processo de pesquisa subdividido em aproximação com o campo, escolha do caso e observação presencial e online.

3.4.3 Aproximação com o campo

Para ter um ponto de partida para a aproximação, iniciei em março de 2020 com a observação do grupo em que fiz parte nos anos de 2004 a 2008 e acessei as redes sociais do Grupo Selenita da cidade de Maximiliano de Almeida. A partir desta página encontrei outros grupos, um deles denomino de 'Mascarados', um grupo com conquistas memoráveis em festivais de teatro, participação televisiva e com uma escola local de teatro. Também identifiquei a Cia Retalhos de Teatro de Santa, Cia Teatral do Carvão de Arroio dos Ratos, Tá Rolando Arte da cidade de Rolante, grupo

Galpão das Artes e Grupo Art&Vida de Rosário do Sul. Este último demonstrou características interessantes a serem investigadas nesta tese, tais como a criação de uma rede de apoio para os demais grupos do interior, articulação para organizar festivais em diversas cidades e a busca por patrocínio na iniciativa pública e privada.

Foi possível identificar que os grupos se organizam a partir de estratégias de divulgação, parcerias entre grupos, associações sem fins lucrativos e a mediação do IEACen/RS que pertence à Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC/RS). Estes grupos se dedicam às artes cênicas e a como disseminá-la no interior do Estado por meio de seus espetáculos, oficinas e cursos.

Conforme fui prosseguindo na identificação das companhias, foi possível verificar os festivais que são organizados pelos grupos, por exemplo, o Festival Internacional de Itaqui e o Festival Internacional de Rosário do Sul. Menciono estes por concentrarem participações de companhias do interior e da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, bem como convidados de outros países, como Argentina e Uruguai. Outros festivais locais também contam com o apoio dos grupos, a citar Art In Vento, Festival de Teatro de Maximiliano de Almeida e o Festival de Teatro de Arroio dos Ratos.

A partir destes festivais prossegui minha busca nos documentos digitais e, em 02 de junho de 2020, identifiquei uma página denominada de 'interior em cena'. Quando encontrei a página do 'interior em cena' estava pesquisando associações de teatro que promovem festivais, oficinas, debates e qualquer diálogo aberto a respeito das artes cênicas do Rio Grande do Sul. Na descrição da página o objetivo relatado foi "É um coletivo de realizadores e curadores de festivais de teatro do interior do Estado do Rio Grande do Sul". Dediquei um tempo a ler as poucas postagens que estavam na página, e compreendi que precisava explorar do que se tratava.

Em outra postagem na página encontrei descrito o objetivo dos vídeos:

Oportunizar um espaço para troca e debate entre coordenadores de festivais de teatro das diferentes regiões do Estado, assim como, estabelecer momentos de conversa entre artistas da área.

Percebi no 'interior em cena' a oportunidade de me aproximar dos debates atuais entre as artes, sociedade e as instituições. Em agosto de 2020 assisti a uma entrevista sobre as possibilidades de festivais de teatro durante a pandemia, a entrevista foi conduzida pelo Diretor do grupo Art&Vida e Festival Internacional Rosário em Cena

Paulo Evandro com coordenadora do Festival Estadual de Teatro de Gravataí Izabel Cristina, transmitida e gravada em 14 de maio de 2020. Em determinado momento a fala da entrevistada explanou:

[...] a gente precisa falar da arte do teatro, das políticas públicas [...] como o artista está vivendo em tempos de pandemia.

Percebi na fala da entrevistada a sua preocupação com um contexto amplo ao tratar de reflexões sobre políticas públicas, a pandemia e as mudanças na condução do teatro. Também a menção a respeito de como manter a arte de forma geral - teatro, dança e literatura - que demonstrou elementos do contexto institucional.

Em uma das falas, o entrevistador mencionou que havia problemas de gestão pública que excedem o município e o Estado para o próprio Governo Federal. A entrevistada complementou dizendo que alguns municípios estavam desassistindo o teatro, bem como algumas ações a nível federal reduziam investimentos para as artes e não deram suporte aos artistas. Essas falas demonstraram que havia indícios de possíveis confrontos institucionais com a abordagem dada ao teatro. Percebi que a menção às questões institucionais não demonstrava confrontos passivos nas falas, mas indicação de ações que deveriam ser tomadas para mudar esses contextos.

No mês de abril a setembro de 2020 iniciei a escrita do ensaio teórico que antecedeu esta tese. Durante o período de produção do ensaio, continuei a busca nas redes sociais e iniciei as literaturas a respeito do teatro. Os meses de outubro, novembro e dezembro, que sucederam o ensaio teórico, foram voltados a discutir as questões levantadas pelos avaliadores citados nesta tese e também à realização de leituras que apoiassem o estudo.

Em fevereiro de 2021 iniciei a primeira aproximação com o campo me identificando como pesquisador. Após a extensa leitura dos materiais em redes sociais, notícias disponíveis e algumas leituras sobre teatro e as lógicas institucionais, iniciei a conversa com dois diretores das companhias do interior do Estado. A seleção dos grupos e posteriormente dos diretores foi baseada em três critérios, a saber: i) Grupos que participem de festivais em diversas localidades do rio Grande do Sul; ii) Grupos que possuem redes sociais atualizadas, com informações postadas semanalmente; iii) Grupo que desenvolvam atividades culturais para comunidade (oficinas, escola de teatro, movimentos em prol das artes, entre outros). Esses critérios

me ajudaram a delimitar dois grupos de teatro como possíveis casos a serem estudados nesta tese. Os grupos que permaneceram após aplicação dos critérios tiveram atividades artísticas recorrentes e mesmo em período de pandemia da covid-19 adaptaram suas atividades.

Procurei observar os integrantes que poderiam contribuir com informações a respeito da história das companhias de teatro. Um dos grupos, o qual irei denominar de Mascarados, fica localizado na região noroeste do Estado do Rio Grande do Sul e seu atual Diretor é também um dos fundadores da companhia. Já o segundo grupo, Art&Vida, fica localizado na região sudoeste e seu fundador também é o atual diretor. Fiz o convite aos dois diretores para participarem da pesquisa, os quais prontamente aceitaram. Na sequência foram realizadas entrevistas preliminares para compreender fatos históricos e a organização dos grupos de teatro.

3.4.3 Escolha do Caso

No processo de **escolha** procurei seguir as sugestões de Angrosino (2009) para evitar um lugar que me oferece obstáculos, o Diretor do grupo Art&Vida se mostrou interessado e entusiasmado com a pesquisa, além das características relevantes a esse estudo e explicadas nas próximas seções, o que me levou a escolha da companhia de teatro.

A escolha do caso único ocorreu após delimitação dos grupos de teatro. Para tanto, realizei entrevistas preliminares com o intuito de compreender melhor a história de cada companhia de teatro e contextualizar o funcionamento dos grupos.

Como pesquisador, me aproximei dos grupos para coletar dados que não estavam claros ou não foram mencionados nos documentos digitais. Fiz uma pergunta aberta e conforme a entrevista foi avançando utilizei outras questões que me despertavam curiosidade. As duas entrevistas ocorreram em 27 de fevereiro e 3 de março de 2021, via *google meet* e *WhatsApp*, totalizando aproximadamente 380 minutos.

O pedido que fiz na entrevista preliminar foi: conte-me sua história com o teatro e o grupo ao qual faz parte. A partir desse questionamento e dos documentos digitais que já havia observado nas redes sociais, pude contextualizar os fatos históricos de cada grupo por meio da fala de seus diretores. Conforme as entrevistas se desenvolveram foi possível incluir outras perguntas a respeito do envolvimento dos

grupos com movimentos sociais, com as diversidades, valorização das artes e políticas públicas de incentivo ao teatro. Em uma das entrevistas questionei a respeito dos festivais de teatro, buscando compreender o papel que desempenham para os grupos do interior. Também questionei a respeito da associação do 'interior em cena'.

A partir das conversas, foram elencadas algumas constatações a respeito de como os grupos de teatro se desenvolvem, a saber:

- (i) O teatro do interior do Estado possui diferenças quando comparado ao teatro desenvolvido na capital, seja por variações em investimento, apoio local, espaço ou disponibilidade de material humano.
- (ii) Os dois grupos iniciaram como objetivos restritos a um pequeno grupo ou com uma única pessoa.
- (iii) Os grupos assumiram o papel de disseminar cultura nas localidades em que estão situados.
- (iv) O conceito do teatro possui conotações diferenciadas em cada contexto; para os diretores que entrevistei o teatro permite o indivíduo se expressar enquanto ser que vive em sociedade.
- (v) A busca por investimento, organização, aceitação e políticas públicas levaram à constituição de alianças entre grupos, incluindo formação de associações.
- (vi) Os grupos buscam se formalizar como organização sem fins lucrativos para conseguir investimentos públicos e privados.
- (vii) O intercâmbio cultural entre os grupos do interior é a base da formação do teatro interiorano; os festivais são um exemplo da troca de experiências que realizam.

Deste modo, algumas percepções iniciais foram reforçadas, como a diferença entre teatro do interior e da capital Porto Alegre, o que trouxe inquietações sobre como os grupos do interior se organizam para dar continuidade às suas atividades relacionadas ao teatro. Algumas questões foram mencionadas pelos diretores a respeito dos investimentos e debates sobre políticas públicas e o papel social da arte nas regiões em que estão. Contudo, outros aspectos relacionados ao contexto institucional não foram esclarecidos, sendo somente brevemente mencionados.

Após as entrevistas de aproximação, a organização escolhida foi o Art&Vida. A organização demonstrou uma ampla articulação com outros grupos de teatro do interior do Estado por meio da associação 'interior em cena', a qual desenvolve o papel de reunir os esforços dos grupos de teatro para buscar melhorias e desenvolvimento do teatro nas cidades.

Outro ponto que levou à escolha deste grupo como caso de estudo foi a promoção de um festival internacional de teatro, no qual também pude perceber a presença de alianças regionais, nacionais e internacionais para incentivar as artes cênicas. A companhia desempenha atividades culturais há décadas em uma cidade do interior, participa de festivais promovidos no Estado e também em reuniões com o poder público a respeito do desenvolvimento das artes.

3.4.4 Observação etnográfica online e presencial

Após a escolha do caso e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) ocorreu a **entrada no campo**. Fui recebido pelos membros dos grupos com mensagens de boas-vindas e na sequência me apresentei e descrevi o objetivo da minha presença e os direitos de todos os membros dos grupos em relação aos aspectos éticos da pesquisa. Na sequência, recebi mensagens de disponibilidade e apoio para a pesquisa.

Na segunda fase senti que estava sendo **internalizado** quando fui convidado para reuniões no formato *online* pelo *google meet* e *WhatsApp*. Neste processo fui mencionado nas reuniões e percebi que os participantes se sentiam à vontade com minha presença. Tive a comprovação de que havia sido internalizado quando algumas falas sobre a presença do pesquisador se tornaram descontraídas. Por exemplo, quando assuntos que geravam maiores discussões foram desenvolvidos, os participantes não demonstravam medo de expressar suas opiniões, mesmo cientes de que eu estava presente.

Nas reuniões *online* via *google meet* e *WhatsApp* surgiu o convite para que eu fosse presencialmente no mês de outubro. No período em que participei presencialmente ocorreu o Festival de Teatro Internacional Rosário em Cena, promovido pelo Art&Vida. Durante a observação presencial, meu diário de campo expandiu consideravelmente e, para que detalhes do contexto não fossem esquecidos gravei áudios com as minhas percepções a respeito do que estava vivenciando.

Nestas reuniões online por *google meet* e *WhatsApp* utilizei o meu **diário de campo**. Baseado em Godoy (1995; 2006) e Angrosino (2009) considerei que os eventos deveriam ser registrados, em cada reunião ou conversa nos grupos procurei classificá-los e agrupá-los com eventos semelhantes. Durante as reuniões busquei fazer anotações sobre os pontos que eram discutidos e até geravam debates. Para organizar as notações, utilizei o diário de campo, conforme exposto no Quadro 11.

Quadro 11 - Organização do diário de campo

Diário	Ação de pesquisa	Descrição
Caderno Manual (Data e lugar)	Evento registrado	Qual evento está sendo observado?
	Envolvidos no evento (características)	Quem são os atores envolvidos no evento?
	Cronologia do Evento	Em que momento temporal aconteceu o evento?
	Conteúdo da conversa	O que foi dito pelos envolvidos?
Planilha eletrônica	Conexão com o aporte teórico do estudo	O que este evento possui de conexão com as teorias abordadas no estudo? Quais categorias analíticas consigo identificar?

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Angrosino (2009)

Como pesquisador procurei não subestimar o que foi dito e em alguns momentos, com a autorização dos envolvidos fiz gravações para que todas as informações relevantes fossem documentadas de forma adequada. Quanto às anotações busquei manter uma lógica pessoal de registro que me permitisse identificar os indivíduos e o que ocorreu.

Desta forma, tudo quanto é possível observar deve ser documentado, por exemplo, percepções e reações de terceiros devem ser registradas o mais regularmente possível. Para isso, elaborei os ‘cadernos’ de pesquisa. Esses cadernos constituem a forma lógica de registro da observação para que posteriormente seja descrita de acordo com a narrativa do estudo. Devido ao alto volume de informações, após o registro no diário físico as informações foram registradas em planilhas eletrônicas.

Durante o período presencial percebi que havia sido aceito no grupo. Além de ser recebido cordialmente, frequentei os mesmos espaços – reuniões e debates - que todos os membros compartilhavam. Algumas situações me marcaram e relato a seguir com um trecho do meu diário de campo:

Dia presencial 01 (Rosário do Sul, Teatro Municipal João Pessoa) – *Cheguei em Rosário do Sul após 26 horas de viagem e muitos atrasos. Fui para o hotel e na sequência me dirigi ao teatro. Quando cheguei o espetáculo do dia foi ‘habita-me’. Minutos depois o Diretor percebeu quem eu era e veio conversar comigo; expliquei algumas dificuldades que vivenciei na viagem e prontamente fui alocado para um novo hotel. O Diretor me explicou que poderia me alimentar junto aos membros do grupo sem custo. Após o final do debate dos jurados com a equipe do habita-me os avaliadores me convidaram para um café, fizeram algumas perguntas sobre minha presença em festivais nos anos anteriores. Em seguida, fui pego de surpresa, ao voltar ao teatro fui chamado ao palco e um debate foi preparado com várias personalidades para falar sobre teatro, eu era uma delas. Pude falar da minha pesquisa e ouvir diretores, profissionais e representantes do poder público discutir as artes cênicas. Por fim, fomos ao hotel anterior, peguei minhas malas e fomos jantar. Durante o jantar fui convidado a me sentar com os avaliadores, vários assuntos foram discutidos na minha presença.*

A etnografia finalizou em junho de 2022 no qual completei 12 meses. A **saída do campo** ocorreu quando os convites para as reuniões não foram mais realizados, bem como o grupo começou a repetir as ações que observei no período anterior. Neste momento compreendi que já tinha as informações necessárias para o objetivo deste trabalho. Expostas as minhas ações de pesquisa, a próxima seção é dedicada a explicar como foi realizada a análise dos dados coletados.

3.5 COMO CONTAR A HISTÓRIA DO ART&VIDA: ENCONTRANDO O TIPO IDEAL DAS LÓGICAS INSTITUCIONAIS E A ANÁLISE NARRATIVA –ATO 9

Tipificação Ideal

Este estudo busca compreender como uma organização cultural no interior do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais. Para cumprir com o objetivo descrito, se faz necessário compreender as lógicas institucionais presentes no campo do teatro e, conseqüentemente, no contexto em que o Art&Vida desenvolve suas atividades.

Para identificar as lógicas institucionais, autores como Reay e Jones (2016) destacam algumas possibilidades, especialmente para pesquisas com abordagens qualitativas. A dedução de padrões a partir de co-ocorrências destaca-se por utilizar a dedução lógica para se chegar em um padrão que represente uma lógica institucional, para isso utiliza técnicas analíticas de contagem. Outra sugestão dos autores se refere a indução de padrões, na qual o pesquisador utiliza uma postura de pesquisa indutiva com dados empíricos e vivência com o contexto para propor padrões das lógicas institucionais.

Por fim, outra abordagem para identificar as lógicas institucionais está na tipificação ideal, a qual ocorre na comparação entre dados reais com os tipos ideais definidos *a priori*. Para conduzir essa técnica, inicialmente o pesquisador deverá propor tipos ideais de lógicas institucionais e, posteriormente, comparar com os dados empíricos coletados.

Para cumprir com o objetivo desta tese utilizei a ferramenta analítica proposta por Thornton, Ocasio e Lounsbury (2012) com base nos tipos ideais Weberianos descritos na página 39 desta tese, assim como sugerem Reay e Jones (2016). Desta forma, meu percurso empírico incluiu compreender os aspectos históricos do teatro no Brasil, como a formação das primeiras organizações teatrais, o teatro religioso, colonial, profissional, moderno, amador e contemporâneo. Em um segundo momento busquei compreender a história do teatro no Rio Grande do Sul com apoio de dados empíricos. Por fim, também utilizando dados empíricos, busquei compreender o teatro no contexto em que o Art&Vida, associando os achados aos tipos ideais que foram definidos.

Com intuito de contar os achados articulando com as abordagens teóricas desta tese utilizei a análise narrativa, articulando a narração dos eventos identificados no campo empírico associados às abordagens teóricas deste estudo.

Análise Narrativa

Sempre contamos histórias, seja sobre nós ou sobre os outros. Quando narramos situamos os personagens no espaço e tempo, criamos um mundo de conflitos entre os personagens e contamos fatos observados e sentidos (Moutinho & Conti, 2016). Considerando a prática de contar histórias, escolhi a análise narrativa para descrever os achados desta tese, assim como sugere Angrosino (2009).

A análise narrativa é utilizada quando passado, presente e futuro estão conectados na contação da história. A construção de sentidos ocorre durante o processo de relatar a história (Moutinho & Conti, 2016). Ao optar pela análise narrativa, compreendo que a construção do sentido é realizada na interação entre quem conta e o pesquisador. Ao realizar o processo etnográfico essa percepção ficou clara, pois histórias eram misturadas e contadas, despertando sentimentos tanto no narrador quanto em mim, enquanto pesquisador.

A justificativa que reforça a escolha da técnica de análise se refere ao campo. As artes, em especial o teatro, são especialmente dotadas de subjetividade (Florentino, 2018) a construção de sentidos é coletiva e ocorre considerando um passado, mas também olhando o presente e futuro. Compreendo que por meio da análise narrativa cumpro com o olhar longitudinal geralmente empregado nas pesquisas sobre institucionalismo. O passado contado pelos narradores permite reconstruir os aspectos históricos das lógicas institucionais. Já a vivência *in loco* permite que o presente e as perspectivas de futuro sejam narrados.

Para realizar a análise narrativa, tomo as considerações dadas por Shuman (2012) “A narrativa é um recurso cultural para negociar o significado entre essas relações tanto locais quanto culturais, históricas e sociais mais amplas contextos”. Para a autora, as interações narrativas incluem diversos mecanismos, dentre esses uma conversa ‘cara a cara’, a escrita, uma conversa digital e até mesmo uma comunicação gravada. Como meu processo incluiu a etnografia no formato digital durante o período de maior infecção da covid-19, a proposta da autora corrobora com a análise dos dados coletados no formato *online* e presencialmente.

Para operacionalizar esta análise, Shuman (2012) sugere a cronologia de eventos, e sintetiza os componentes da narrativa em *tellability* que, na tradução para o português, se refere à contabilização e reportabilidade. Os componentes podem ser visualizados no Quadro 12.

Quadro 12 - Componentes da análise narrativa.

Componente	Definição
<i>Tellability/reportability</i>	Se refere ao contexto em que a narrativa se desenvolve e quais os tipos de conteúdo que estão envolvidos.
Posicionamento, propriedade e fundamento	Inicialmente identifica o posicionamento de quem narra. Em um segundo momento, identifica quem possui a propriedade da narrativa e se essa propriedade muda. Por fim, os fundamentos em que a narrativa é constituída.

Gênero textual e performance	Compreende o gênero envolvido na fala em determinado contexto. Como o narrador muda a propriedade da narrativa: eu, ele, nós. A credibilidade e a autoridade na narrativa.
Intertextualidade e narrativa dialógica	Como as histórias negociam os significados e os cristalizam. De que forma a narrativa dialoga e os interesses dispostos são aproximados e distanciados.
Narrativa social e política	Compreende como os envolvidos na narrativa ocupam a categoria social, política ou ambas.
Finalização narrativa	Identifica como as relações sociais são negociadas nas narrativas dos envolvidos.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Neste contexto, os dados coletados no Art&Vida serão contados por meio dos componentes da narrativa. Conforme exposto no Quadro 10, essa análise inclui o posicionamento do narrador e os fundamentos em que a narrativa se desenvolveu. Já o gênero textual e a intertextualidade identificam a estrutura textual e o contexto em que negociam os interesses dos envolvidos. Por fim, existem os posicionamentos social e político, bem como a negociação das relações sociais que se desenvolvem.

Para fins de organização desta tese, dividi a análise em momentos distintos, a saber, contextualização do campo do teatro no Brasil e identificação das lógicas institucionais, história do Art&Vida e o desenvolvimento da prática do teatro.

3.6 LIMITAÇÕES DA PESQUISA – ATO 10

O trabalho científico envolve inúmeras escolhas, entre elas a delimitação do tema, o campo empírico e até mesmo o tempo dedicado à coleta e análise dos dados. As escolhas da pesquisa impõem limitações que devem ser consideradas e refletidas, demonstrando o alcance e os intercursos que nossos trabalhos vivenciam.

Primeiramente, menciono que a delimitação do estudo com o grupo Art&Vida me possibilitou compreender algumas lógicas institucionais, porém, todas as variáveis institucionais que estavam presentes no campo não foram mapeadas, por exemplo, as questões relacionadas à legitimidade. A vista disso, priorizei o que foi identificado durante o processo de pesquisa e desconsidereei outros elementos que poderiam surgir caso o tempo de exposição no campo fosse maior.

Relacionada a esta limitação, menciono as escolhas teóricas, especificamente na escolha da enculturação que inicialmente foi a tradução. Embora os estudos

escandinavos tenham avançado consideravelmente no institucionalismo, a recursividade é vista como um paradigma que requer maiores reflexões, as quais precisam de mais tempo em relação aos anos de doutorado que temos. Na fase final do meu trabalho houve uma mudança de abordagem teórica para que problemas de incomensurabilidade fossem mitigados, o que levou a uma rápida adequação desta tese.

Ademais, ainda a respeito da base teórica, os problemas de intencionalidade são vívidos no institucionalismo e a tentativa de superar essas limitações requer uma reflexão profunda e uma conversa com outras ciências, o que por vezes não demonstra diálogos frutíferos. Como exemplo, cito as sociologias contemporâneas baseadas na ontologia relacional e a busca por um institucionalismo que considere as instituições como produtos da sociedade, tal reflexão é breve neste trabalho.

Uma limitação metodológica vivenciada diz respeito a minha incapacidade como pesquisador de acompanhar o grande volume de informações que transitaram durante o processo de campo. Desta forma, priorizei as informações que foram possíveis de serem documentadas e analisadas, desconsiderando outras vozes que poderiam surgir em um processo de campo mais prolongado.

A pandemia da covid-19 trouxe limitações quanto a vivência presencial, embora o espaço *online* tenha se tornado o ambiente do grupo durante este período, as mensagens escritas e reuniões não permitiram observar as expressões de alguns atores e os momentos em que conversavam fora do local digital em que o grupo se encontrava.

Por fim, quanto aos achados uma limitação do conceito de recursividade foi apresentada ao utilizar somente a enculturação como processo de internalização. Este conceito se aplica exclusivamente ao campo em estudo, não permitindo generalizações para outros campos sem considerar suas particularidades.

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS – CENA 4

Nesta seção encontra-se a análise e discussão dos dados desta tese. Com a lógica de exposição que utilizei procurei narrar o contexto histórico do campo do teatro no Brasil com o intuito de identificar as lógicas institucionais por meio de padrões que representam a tipificação ideal. Em um segundo momento busquei destacar as lógicas institucionais com as quais o Art&Vida se relaciona. Ademais, discuto como a organização teatral encultura os elementos institucionais no desenvolvimento da prática teatral e, por fim, como esse processo permite a recursividade.

4.1 UM PONTO DE PARTIDA: O CAMPO DO TEATRO NO BRASIL – ATO 11

Como ponto de partida para compreender o teatro sob a abordagem das lógicas institucionais, procurei destacar o percurso histórico sob o qual esta prática se desenvolveu. Reay e Jones (2016) destacam que a exposição de padrões históricos possibilita identificar quais lógicas institucionais se encontram em um determinado campo ou setor.

Tratando do campo do teatro, especificamente no Brasil, esta arte se desenvolveu por meio de organizações religiosas, conseqüentemente, como uma prática religiosa com o intuito de doutrinar a população para seguir os costumes cristãos (Barroso, 2018). O desenvolvimento do teatro na Europa, por sua vez, fez com que a coroa real no Brasil utilizasse as artes para promover as festas públicas (Faria, 2012).

O teatro como uma prática ligada à burguesia do Brasil colonial se popularizou no país e embora tenha reproduzido o estilo europeu, incentivou a profissionalização artística. Não havia escolas técnicas ou Universidades para profissionalizar os artistas, contudo, havia a produção teatral com intuito de receber pagamentos (Faria, 2013).

Por volta do século XVIII críticas em relação à reprodução do teatro europeu no Brasil, o qual priorizava textos clássicos e a realidade das classes mais ricas, levando o teatro a um retrocesso no Brasil. Neste contexto, os artistas iniciaram o movimento que discutiu a modernização das artes, o qual destacou que o teatro deveria refletir a realidade brasileira. Por meio desta busca pela modernização, diversas abordagens foram desenvolvidas como o teatro do oprimido e o teatro das mulheres (Figueiredo, 2015). Desta forma, o teatro amador foi desenvolvido para

romper com o profissionalismo da época e possibilitar espetáculos que promovessem reflexões sobre a realidade do país, sem se preocupar com o retorno financeiro que poderiam ter (Faria, 2013).

Este breve relato demonstra como o teatro é temporalmente situado, atrelado a história do Brasil e aos movimentos institucionais que o mesmo vivenciou. Assim, na próxima seção esta história é descrita com detalhes no intuito de sustentar a tipificação ideal das lógicas institucionais do campo teatral.

4.1.1 O teatro religioso e colonial no Brasil

Para estudar o teatro brasileiro se faz necessário retomar a descoberta do Brasil e sua colonização por Portugal, pois os primeiros indícios documentados apontam para este período. O processo colonizador produziu a mistura cultural entre os indígenas e os portugueses, formando a miscigenação cultural conhecida como brasilidade portuguesa. Além da territorialidade, a cultura foi alterada para comportar os costumes fundamentados no cristianismo europeu do século XVI (Barroso, 2018).

Uma forma de instituir a obediência da população ocorreu por meio da compreensão do que é o pecado. Essa ação foi primordial para que a colonização ocorresse, neste sentido, a igreja doutrinou se consolidou como uma organização que fazia gestão da população local. Essas organizações são caracterizadas pela presença de religiosos na condução de todos os processos, administrativos e de cunho religioso, a forma de financiamento vinha da venda das indulgências e da arrecadação de dízimos e ofertas dos seguidores. O serviço oferecido à comunidade foi a de condução a salvação eterna.

Neste contexto, determinar formas de prestar o serviço de condução a salvação foi primordial. Um dos mecanismos facilitadores utilizados para tal fim foi o teatro, também denominado de Autos, que atuou na comunicação com o povo nativo no Brasil. As peças discutiam a conscientização e mudança de comportamento para se alinhar à fé cristã. Os primeiros registros do teatro no Brasil foram denominados de Teatro Jesuítico, o qual representava os castigos divinos que os pecadores sofreriam (Barroso, 2018; Prado, 2012; Hernandez & Faria 2013).

O precursor desses espetáculos foi o padre José Anchieta, o qual distinguiu por meio da representação teatral o que era considerado profano e sagrado como forma de ensinamento cristão. Após o seu falecimento, o teatro Jesuíta se extinguiu por volta dos séculos XVII e XVIII, deixando sua contribuição para as encenações da

igreja católica, especialmente no interior do estado de Minas Gerais (Barroso, 2018; Hernandez & Faria 2013).

O século XVII marcou o período de crise política e social no Brasil, os franceses estavam presentes no Maranhão, holandeses na Bahia e em Pernambuco, bem como os jesuítas estavam em confronto com os paulistas (Bodnar & Hohlfeldt, 2017). Motivados pelos confrontos, uma rede urbana de grupos sociais surgiu na Bahia, Pernambuco e nas demais capitanias com intuito de transformar as ruas em palcos para representar os valores que representavam a elite açucareira, como os vesturários e lugares que frequentavam (Silva, 2012). Este comportamento deu início às comemorações públicas e às procissões incentivadas pelo Estado e pela igreja nas ruas das cidades.

No século XVIII os espaços públicos eram tomados por festas organizadas pelas câmaras das vilas no Brasil. Como afirma Silva (2012):

E por tudo isso, durante muitos dias por ano as ruas açucareiras, como aquelas dos principais núcleos urbanos do império, eram tomadas por festas organizadas pelas câmaras das vilas, seguindo o calendário ditado por Coroa e Igreja. Eram festejos comemorativos de dias santos e efemérides reais que, ao lado das celebrações mais populares patrocinadas pelas irmandades, contribuíam para a construção e a propagação de um imaginário urbano com fortes elementos do barroco cortesão ibérico (p. 6).

Locais no Brasil, como Recife, formavam agremiações com livres e escravos, compostas por irmandades leigas e corporações de ofício que controlavam a população local, promovendo espaços de sociabilização pautadas na religiosidade assistencialista e festiva. As festividades incluíam soldados considerados marginalizados e que precisavam se aliar às festas religiosas e cumprir os rituais cristãos como forma de redenção (Silva, 2012; Mendes, 2011).

As vilas açucareiras eram locais de festas em que a elite local se exibia e demarcava seus domínios. Cabia à população exercer seus papéis pré-determinados pela hierarquia local, tais como empregados, admiradores ou os próprios membros da elite. As festas públicas também foram popularizadas no século XVIII e possuíam diferenças e semelhanças quando comparadas às religiosas. Como diferença cito o caráter de eventos oficiais, já as semelhanças estavam na presença de rituais religiosos, procissões, dança, música e símbolos. As festas oficiais não ocorriam de forma espontânea, mas como instrumento de demonstração de poder que as elites

possuíam, fato que ocasionou conflitos relacionados à disputa pelos locais de prestígio que havia em cada comemoração (Silva, 2012; Mendes, 2011).

O modelo português que priorizava a teatralidade clássica europeia foi incorporado na teatralidade e na documentação histórica destes eventos. Uma das atrações eram as peças encenadas nas praças públicas das capitâneas, como em Minas Gerais, em festividades religiosas. Os moradores locais participavam como atores formados nos espaços religiosos (Mayor, 2015). Este modelo de teatralidade também modificou a arte como organização, a diminuição da presença de organizações religiosas foi suprida por organizações ligadas à coroa portuguesa, com objetivo de promover o teatro como uma festa e, inclusive, desenvolver um setor cultural.

Os registros históricos na literatura destacam que a teatralidade iniciou nas festas religiosas dos séculos XVI e XVII, conforme mencionado nos parágrafos anteriores. Na metade do século XVIII espaços como casas de teatro surgiram no Brasil. As festas urbanas com diversas manifestações cênicas institucionalizaram as casas de ópera e prédios para apresentações teatrais. As primeiras casas de teatro foram inauguradas com as comemorações tradicionalistas da época. Este foi o início do circuito das artes com fins comerciais em organizações privadas (Mayor, 2015). Conforme as organizações ligadas à coroa portuguesa ganharam sua independência, o modelo capitalista colonial, em que o teatro é uma prática comercializável para os fins do império português, foi instaurado.

Em suma, o século XVIII não trouxe consigo uma dramaturgia, mas manifestações cênicas de relevância para a história do teatro no Brasil. As práticas deste período superaram a narração de um texto teatral, para se vincularem à cultura portuguesa e às condições sociais e políticas do país. As casas de espetáculo que surgiram neste século reproduziam os modelos arquitetônicos, funcionamento, produção e repertório existentes em Portugal (Faria, 2012).

No contexto das casas de ópera, surgiu um fazer teatro de diversas formas, comportado por organizações que se dispunham a preparar os bastidores, investir recursos na estética visual dos espetáculos e formar um público consumidor. Os registros históricos documentados na literatura da área demonstram que em 1719 ocorreu no Rio de Janeiro a primeira casa de ópera para apresentar peças de marionetes. A partir disso, surgiram outras casas espalhadas pelo Brasil por meio da iniciativa privada. Um mercado das artes cênicas começou a se formar com a chegada

das companhias estrangeiras, possibilitando a formação de público e transformação do teatro em um evento social e comercial (Mayor, 2015, Faria, 2012).

Na segunda metade do século XVIII já havia elencos regulares, em sua maioria formados por pessoas negras, bem como houve esforços da classe artística e do governo de Portugal para a profissionalização da arte nas casas de ópera com contratos assinados e registrados em cartórios. Diversos tipos de teatro aconteceram, como a dramaturgia espanhola, drama religioso, textos folclóricos e textos de origem portuguesa. A regularização das atividades teatrais ocorreu por meio do alvará de Marquês de Pombal em 17 de julho de 1771, primeiramente em Portugal e depois em suas colônias, incluindo o Brasil (Mayor, 2015, Faria, 2012).

No século XIX a corte portuguesa buscou refúgio no Brasil após as tropas de Napoleão invadirem Portugal. Com a família imperial no país, especificamente no Rio de Janeiro, o príncipe João VI decretou a construção do denominado 'Teatro Decente'. O imóvel foi reconstruído quatro vezes em virtude de incêndios e devido à necessidade de modernização, abrigou diversos gêneros teatrais como tragédia, ópera, comédia, drama, melodrama, mágica, farsa, circo e revista (Van Leeuwen & Hora, 2008; Neto, 2008).

Este período mencionado no parágrafo anterior substituiu o romantismo – movimento iniciado após a revolução francesa e que reforçou a individualidade do ser humano - e a comédia brasileira com uma dramaturgia influenciada pela cultura francesa e inglesa. Houve uma forte influência do realismo francês que se desdobrou sobre os aspectos estéticos dos espetáculos, como figurinos e cenografias. Contudo, a influência europeia não agradou ao público, nem mesmo quando buscou encenar situações do contexto brasileiro (Faria, 2012).

Apesar de parecer que o teatro nacional estava consolidado por meio das organizações ligadas ao capitalismo colonial, a crítica especializada teve uma visão diferente. Os escritores franceses Jacques Arago e Victor Jacquemont criticaram as montagens teatrais, tanto do teatro falado quanto da ópera. Os camarotes reservados à alta sociedade e a ausência de pessoas não brancas incomodou Victor que tratou de destacar e registrar a incoerência da ópera brasileira, uma dramaturgia do povo brasileiro para a burguesia apreciar (Faria, 2013).

Na década de 1820 Dom Pedro I procurou uma solução para o teatro brasileiro e contratou uma companhia de Lisboa com cerca de 20 atores distribuídos pela hierarquia do teatro europeu – primeiro ator, segundo ator, e assim por diante - com

representações tipicamente portuguesas. A atriz principal da companhia foi Ludovina Soares da Costa que fixou residência no Rio de Janeiro com outros membros do grupo. Foi por meio desta iniciativa que surgiu a arte trágica⁶ e a continuidade da atividade profissional nas artes cênicas por meio da abordagem da arte como produto cultural (Faria, 2013; Morais Leite, 2022).

Essas ações culminaram nos primeiros indícios de um teatro brasileiro. O período político vivenciado no Brasil antes e após a independência consolidou o teatro nacional, denominado de primeira geração romântica. Companhias estrangeiras, formação dos elencos nacionais e a multiplicação de casas de espetáculo no Brasil estiveram presentes neste período. Assim, houve uma consolidação das artes no século XIX. Surgiu um pré-romantismo brasileiro nas artes teatrais com autores como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e João Caetano (Prado, 1999).

Com a abdicação de Dom Pedro I esperava-se que o teatro perdesse a nobreza da coroa portuguesa. Contudo, as companhias, agora como organizações independentes, mas ligadas ao capitalismo colonial, abandonaram o estilo de interpretação vindo de Lisboa para adotar o modelo parisiense das tragédias francesas. A mudança no estilo teatral, não influenciou mudanças no modelo de gestão, com diretores, atores, bilheteria paga e um ator principal. Este período trouxe consigo um ator considerado notável para sua época - João Caetano dos Santos - com espetáculos heterogêneos e inspirados nas tragédias francesas. João percorreu diversos dramaturgos⁷ franceses como Guilbert de Pixérécourt e Anicet-Bourgeois impondo uma forte teatralidade (Rondinelli, 2017)

A companhia formada por João Caetano foi o mais próximo de um grupo oficial fora da coroa portuguesa, pois obteve subsídio do governo para se consolidar como organização cultural por meio da concessão de loterias, com apresentações no Teatro de São Pedro de Alcântara. O grupo apresentou o espetáculo *O Poeta e a Inquisição* de Domingos José Gonçalves de Magalhães, uma peça trágica e voltada ao assunto nacional. Essa época foi marcada por um romantismo que se desenvolvia em direção à nacionalidade, o qual buscava compreender as raízes históricas de cada nação e fugir do modelo clássico francês (Rondinelli, 2017; Santos 1982).

⁶ De acordo com Benvenho (2007, p. 32) Trata-se, na abordagem de Nietzsche, de um modelo alternativo para a exacerbação da racionalidade, considerando a experiência artística, especialmente a arte trágica, superior ao co-nhecimento racional e atribuindo um valor maior a arte do que a verdade.

⁷ O termo dramaturgo é atribuído a quem escreve textos para ser representado e proporcionar o prazer da leitura (Faria, 1998).

Contudo, autores como Gonçalves Magalhães recusaram escolher entre duas escolas - antiga ou moderna - e buscaram criar uma ponte entre a tragédia clássica e o drama romântico. Enquanto a tragédia trouxe um quadro ficcional (cinco atos, versos, tom poético, tempo e espaços reduzidos e poucas personagens), o romantismo atribuiu o amor, a liberdade, o político e o social (Marques, 2022).

Gonçalves Magalhães possuía uma posição ambígua no teatro brasileiro. Por meio dele iniciou-se a dramaturgia moderna, contudo, não se definiu como o último clássico ou o primeiro romântico do teatro nacional. Trouxe da França o estilo que pressupõe a ação corporal, explosões físicas, emocionais, melodramáticas e a interpretação comedida nos gestos e palavras. Essa abordagem chocou a sensibilidade do espectador, proporcionando realidades brutais que os espetáculos podem causar (Marques, 2022).

Nos anos de 1835 ocorreram tentativas de inserir enredos baseados na narrativa de novelas e modificar o produto cultural oferecido ao público, para isso, como estratégia, as organizações teatrais colocavam com surpresas e reviravoltas em suas apresentações, especialmente dois autores fizeram isso, a saber, Luís Antônio Burgain e Luís Carlos Martins Pena. Os textos desses autores foram considerados os 'dramas descabelados', pois se opuseram às perucas francesas e com posturas clássicas do teatro. Essas peças geralmente contavam histórias que se passavam na Europa, com grandes elencos, música, melodrama e danças (Faria, 2013).

Muitas das peças escritas no Brasil não passaram pelos palcos, se tornaram obras literárias não experimentadas pelas companhias denominadas profissionais, como a de João Caetano mencionada neste capítulo. Leonor de Mendonça foi considerado o drama romântico mais bem-sucedido da época, uma trama que explorou os indícios físicos e as incertezas morais. Outro autor da época que se juntou ao movimento de formação do teatro no Brasil foi Manoel Álvares de Azevedo, escritor que passou entre o teatro inglês, espanhol e grego. Manoel abandonou o teatro francês para priorizar o romantismo espanhol e inglês (Faria, 2013).

No Brasil, João Caetano recusou e não representou tais espetáculos. Todo o empenho em preencher as cenas não tinham o efeito esperado, pois o dramaturgo deve dominar a montagem teatral e a sua dramaticidade em uma construção com o público que o assiste (Rondinelli, 2017; Santos 1982).

Neste período, algumas ações foram tomadas com relação à função que o teatro exercia para a corte portuguesa para formar uma nova identidade nacional e da

própria sociedade. Em 1843, por exemplo, o governo imperial criou o Conservatório Dramático Brasileiro com o objetivo de examinar os espetáculos apresentados no Teatro São Pedro. Anos mais tarde essas ações se estenderam a todos os teatros da corte. A iniciativa que iria incentivar a produção dramaturgica nacional atuou como uma forma de censura pautada em aspectos morais, políticos e religiosos da época (Faria, 2013).

O período compreendido entre 1843 e 1850 trouxe diversos posicionamentos críticos dos artistas devido ao descontentamento em relação a dramaturgia brasileira, na visão dos artistas o teatro não evoluiu em relação aos parâmetros dos literatos⁸ da época. Alguns jornais locais documentavam que o teatro nacional carecia de condições indispensáveis para sua execução em todo o Brasil. Devido às críticas, diversas ações surgiram para melhorar o teatro nacional, como oficinas e recursos financeiros. A companhia de João Caetano foi considerada inadequada para a época e carecia de renovação do repertório (Faria, 2013).

Neste sentido, anos mais tarde o teatro São Francisco no Rio de Janeiro foi ocupado por uma empresa teatral dirigida por Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos. Especificamente em 1855 Joaquim nomeou como diretor o francês Emílio Doux, o qual encenou peças de autores expoentes da escola realista parisiense⁹. Esta escola oscilou entre o drama burguês e a comédia séria, utilizando a realidade contemporânea dos espectadores (Polleti, 2021).

Ainda no ano de 1855 surgiu o Teatro Ginásio Dramático analisado pela crítica portuguesa como a promessa de instauração de um teatro alinhado ao verdadeiro estilo europeu. Os anos seguintes marcaram a intensa rivalidade entre as companhias do Teatro São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático, contudo havia um reforço do estilo europeu e pouca orientação para um teatro nacional. Em 1857 José de Alencar produziu *O Crédito e Demônio Familiar* com características fundamentais para o movimento de formação do teatro nacional, por exemplo, a lição de moral, nacionalidade do enredo e a estética relacionada ao mundo civilizado (Polleti, 2021).

A ideia de teatro nacional e as representações no palco se aproximaram por meio do realismo teatral brasileiro que mitiga o sentido patriótico do teatro moralizador

⁸ No campo do teatro são **escritores** e críticos teatrais, considerados especialistas ao falar das artes (Lepenies, 1996).

⁹ A abordagem do teatro realista preocupa-se com fatos e eventos que ocorrem na realidade social, também é denominado do teatro do real (Roubine, 2003).

e civilizador. Um teatro de cunho social surgiu neste movimento, substituindo o caráter histórico e político pela realidade em que os grupos sociais viviam. Esta foi a iniciativa que caracterizou o teatro brasileiro e serviu de parâmetro para as representações nacionalistas. A partir de 1860 a heterogeneidade de estéticas e gêneros favoreceu o surgimento do denominado teatro nacional (Barroso Silva, 2013).

Na década de 1860 o teatro francês retornou aos palcos brasileiros, acarretando na adaptação dos textos e espetáculos pelo empresário Francisco Corrêa Vasques para a realidade do Brasil. A peça denominada *Orfeu na Roça* no estilo de teatro ligeiro, alegre e musicado fez mais de 400 apresentações em todo Brasil. No final desta mesma década o teatro nacional foi considerado oposto às representações de gêneros alegres. A inserção de recursos farsescos, linguagem chula, elementos imorais e falta de originalidade eram considerados pelos letrados como distantes do ideal de dramaturgia nacional (Faria, 2013; Barroso Silva, 2013).

Em 1873 Machado de Assis relatou que não havia um teatro brasileiro, não haviam peças escritas e raríssimas eram as representações. Tal afirmação levou os literatos a negarem aos escritores de paródias, operetas, cenas cômicas, comédias musicadas os farsescos o caráter de nacionalistas, denominando-os de carpinteiros teatrais. Contudo, havia espetáculos formados por elementos nacionalistas, Luis Guimarães Júnior destacou que plateias, artistas e peças deveriam abordar a civilização da época (Faria, 2013; Barroso Silva, 2013).

O dramaturgo Guimarães Júnior destacou como o teatro didático e moralizador tornou-se importante para a nação, enquanto qualquer representação que não se adequasse a essa vertente era considerada ilegítima pela população. Eram considerados do teatro nacional os literatos provenientes de academias, os quais dividiam assentos nos jornais e nas assembleias, bem como tinham tradição nas artes. Joaquim Heleodoro se opôs a essa concepção de teatro e defendeu o teatro nacional sem os estrangeiros, o que lhe conferiu o título de capitalista por ser um empresário não formado no meio teatral (Polleti, 2021).

Tanto Heleodoro quanto Guimarães concordaram que os feitos das companhias estrangeiras, em especial francesas e italianas, não constituíam o teatro nacional. Tal pensamento foi conflituoso com Arthur Azevedo que em 1880 admitiu um paradoxo entre a concepção de teatro nacional formado por grandes homens de letras da escola romântica e realistas e suas próprias peças que incluíam influências estrangeiras (Faria, 2013). Contudo, Barroso Silva (2013, p. 453) afirma:

Se o teatro nacional, tal qual almejado pelos letrados da corte, não existiu nas últimas décadas do século XIX, isso não significa, contudo, que a originalidade e as preocupações estéticas /ou nacionalistas estiveram ausentes em nossa cena teatral e disso nos dá testemunho Joaquim Heleodoro, França Junior, Francisco Corrêa Vasques e outros tantos homens que fizeram o teatro no Brasil de Oitocentos.

A busca por um teatro nacional se tornou cada vez mais forte e causou inquietações nos artistas da época ao observarem que a escravidão ainda era parte da sociedade brasileira do século XIX. Neto (2008) destaca que a presença do povo negro podia ser observada na comercialização dos escravos e até nos elencos. O trabalho escravo na zona rural beneficiou direta e indiretamente a classe média, bem como a infraestrutura urbana. A ascensão da classe média levou a uma maior procura do teatro e mobilizou estudantes, escritores, profissionais liberais e intelectuais a criticar o regime monárquico, pressionando para o fim da escravidão.

Na capital do Brasil, por exemplo, os artistas se voltaram para a cultura afro-brasileira da zona rural, como na peça de Martins Pena - *o Juiz de Paz na Roça*. Tal feito incentivou a inclusão de outros números voltados à cultura afro e se tornou uma constante no teatro musicado. Historicamente índios e negros foram excluídos na esfera sociocultural, embora as narrativas da sociedade tentavam demonstrar ao contrário (Faria, 2013).

Fato é que até o fim do século XIX o teatro brasileiro buscou sua identidade e para isso, perpassou o teatro burguês denominado de realista com um gênero figurativo. A mistura de comédia e drama foi chamada de peça e teve a comédia realista como a forma mais durável das categorias dramáticas (Polleti, 2021). Contudo, foi no século XX que o teatro brasileiro passou por mudanças que caracterizaram sua identidade nacionalista.

Em suma, este período marcou as primeiras organizações teatrais, as quais foram caracterizadas por grupos de teatro inicialmente formados pela população e dirigidos por religiosos. Neste contexto, a autoridade organizacional era o próprio religioso, ou seja, autoridades da igreja católica. Não havia remuneração para o elenco, formação específica ou distribuição de papéis, todos os membros eram convidados a integrar a organização teatral de forma voluntária e com a narrativa de contribuição para a fé cristã. Os papéis dentro da organização eram divididos em Diretor (líder), encenadores e apoio técnico, como carpinteiros e costureiras. O

financiamento destas atividades era realizado de duas formas, a saber, recursos da igreja e doações da comunidade local, devido a esta estrutura de financiamento, os espetáculos não possuíam grandes e caros elementos cênicos – luz, figurino e cenografia.

Contudo, a partir do teatro colonial as organizações culturais de teatro passaram a ser formalizadas por meio de registros no poder público. Essas organizações tinham como autoridade o Diretor, instituído a partir da sua contratação para elaborar e encenar uma peça teatral. Os atores passaram a ser remunerados e distribuídos dentro de uma hierarquia pautada na fama que possuíam, por exemplo, atores famosos tinham prioridade nos papéis a serem interpretados. Os cargos eram resumidos em direção, atuação e apoio, este último formado com contrarregras, maquiadores e figurinistas. As organizações culturais desenvolveram a continuidade de suas atividades pautadas nas temporadas que faziam e em como a burguesia da época recebia seus espetáculos. Os investimentos eram majoritariamente bilheterias e a própria coroa portuguesa, a qual patrocinava os espetáculos com artistas famosos.

4.2 O TEATRO DO SÉCULO XX – ATO 12

O século XX trouxe consigo uma diversidade de estilos, encenações e idiomas aos palcos, resultado da busca por um teatro nacional ocorrida no século anterior. Diversas correntes estéticas como o realismo, naturalismo¹⁰, parnasianismo¹¹ e simbolismo¹² colocaram a arte em um movimento constante e influenciado pelas correntes do teatro europeu. A arte se desenvolveu na realidade de um país que desde 1894 exportava sua produção cafeeira, mas que via uma economia interna desequilibrada e com grandes desigualdades sociais (Polleti, 2021; Faria, 2013).

O surgimento das indústrias fez crescer o número de operários com baixos salários. Essa realidade incentivou protestos em todo o país por melhores condições para a população. A sociedade percebeu que estava dividida em periferias com baixos salários e condições de vida precárias e, do outro lado, um público com recursos financeiros e que demandava por atividades de entretenimento (Marinis, 2014).

¹⁰ O naturalismo fornece uma realidade diferente do realismo para as obras teatrais, geralmente distante da realidade (Guinsburg & Faria, 2017).

¹¹ O parnasianismo se refere a obras de caráter poético no estilo de escrita (Duarte, 2009).

¹² Movimento teatral que se opôs ao realismo, considera que a realidade deve ser refletida no mundo das ideias (Revez, 2011).

Alguns acontecimentos nesse período influenciaram o campo das artes tais como, por exemplo, a primeira guerra mundial, a popularização do rádio, a ascensão do transporte e a industrialização. A Jovem República implantada na década de 1889 levou o progresso às principais cidades do país, em especial à capital nacional Rio de Janeiro que havia sido recém proclamada (Marinis, 2014; Viana, 2010; Faria, 2013).

O contraste da elegância das ruas que abrigava a classe mais rica com os subúrbios contribuiu para o fortalecimento da indústria do entretenimento. Foram criados no Rio de Janeiro e São Paulo espaços como teatros, pavilhões e cafés-concertos que ofereciam diversão para o público. Surgiram os primeiros indícios de uma indústria cultural voltada ao teatro ligeiro e à tradição cômica, à produção musical popular e à cultura de massa. As peças ligeiras disputavam com outros meios de entretenimento a atenção do público, aceitos pela classe popular e desprezados pelos intelectuais da época (Marinis, 2014; Viana, 2010; Faria, 2013).

Os ricos preferiam companhias europeias, pois o teatro ligeiro não representava uma cultura culta e pertencente a elite da sociedade, enquanto a classe média voltava-se para o estilo ligeiro de teatro. João Barbosa, um ator de renome da época, viu seus espetáculos com seções vazias, esboçando um descontentamento com o público, que de acordo com ele, não possuía um gosto artístico. Para o ator, a culpa foi do poder público e da polícia que permitiam a imoralidade nos palcos (Faria, 2013).

Neste período, por volta de 1908, a cultura do teatro em seções era institucionalizada a partir da vinda da atriz Cinira Polônio de Portugal. Tratou-se de um sistema que desgastou os atores pela jornada excessiva de apresentações. Companhias estrangeiras começaram a frequentar o Brasil, em especial o Rio de Janeiro, com frequência atentas a um mercado povoado por empresários estrangeiros que pouco a pouco esvaziou as seções das companhias brasileiras (Faria, 2013).

Nesta época o público demonstrou diferentes perfis. Os 300 de Gedeão, como foi denominado um dos grupos, incluía a elite da sociedade, já o segundo grupo preferia assistir a sessões no circo e no teatro. Por fim, o terceiro grupo de estrangeiros buscava espetáculos em seu idioma nativo. Esta época foi denominada de teatro pré-modernista (França, 2011).

O teatro ligeiro foi considerado o motivador da decadência do estilo nacional e abriu debates para a necessidade de uma teatralidade baseada no estilo francês de dramaturgos como Henri Bataille e Maurice Maeterlinck. A guerra mundial afastou as

companhias estrangeiras que vinham ao Brasil. Tal fato incentivou os espetáculos nacionalistas preocupados em discutir a identidade nacional. Essa foi a realidade das capitais e centros urbanos, enquanto no interior do país era outra, com espetáculos encomendados pelo poder público para as festividades locais (Almeida, 2022).

Até os anos de 1930 o Estado não promoveu políticas culturais. A criação de espaços artísticos-culturais se deu de forma incidental e com intuito de agradar as elites da sociedade. O dramaturgo Artur Azevedo desde 1890 dedicou-se a mudar esse cenário, contudo, conseguiu pequenos avanços com teatros fechados para as classes médias e baixas da população. O dramaturgo reclamou junto à república maior amparo em relação a arte, preocupado com o empresariamento que o teatro sofria no Rio de Janeiro, o qual prejudicou a qualidade estética e intelectual dos espetáculos (Almeida, 2022).

As reivindicações de Azevedo estavam focadas em promover reflexões acerca da formação de leitores de produções artísticas e da plateia voltada para o teatro. Os espetáculos pautados no teatro de revista estavam preocupados com a beleza visual e careciam de uma reflexão crítica antes de serem de fato apresentados ao público. O que se apresentava eram amostras de recortes históricos bem-humoradas e maliciosas (Faria, 2013; Almeida, 2022).

Até os anos de 1920 as vertentes tradicionais de teatro dividiam-se em teatro de revistas e comédia de costumes. O pré-modernismo entre 1908, após a morte de Artur de Azevedo e anterior a 1922 quando ocorreu a Semana de Arte Moderna. Neste caminho a primeira guerra mundial interrompeu o intercâmbio teatral com a Europa, assim como mencionado neste capítulo havia tirado espaço dos artistas brasileiros (Faria, 2012).

Durante a guerra, o teatro foi considerado supérfluo, o que levou inúmeras casas de teatro a fecharem suas portas e o público diminuiu consideravelmente. A disputa pelo público remanescente ficou com os diretores José Loureiro e o italiano Paschoal Segreto contando com elencos majoritariamente nacionais (Faria, 2012; Almeida, 2022).

No ano de 1912 Paschoal Segreto cedeu o Teatro São José a Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt para apresentação do estilo que contava os costumes cariocas em três atos, denominado forrobodó. A partir da primeira Guerra Mundial inúmeros problemas surgiram, como o desemprego de atores estrangeiros que não conseguiram retornar aos seus países. Um ator português que estava desempregado

propôs à prefeitura do Rio de Janeiro realizar espetáculos ao ar livre. Os espetáculos foram considerados um sucesso em termos de público e aceitação popular nos anfiteatros da cidade pela crítica da época (Faria, 2013).

Ainda no início do século XX, sob a influência anarquista, surgiu o teatro operário com o objetivo de educar a população. Existem poucos registros dessa tipologia de teatro, pois pregava um ideal social de libertação que buscava levar a classe operária a refletir os problemas que viviam. Espetáculos como *Famintos e Pacatos* de Santos Barbosa são exemplos de peças que surgiram na época. Textos como estes incentivaram os trabalhadores a participar do movimento teatral e a protestar por seus direitos nas ruas das cidades. As atividades do teatro operário continuaram durante a guerra e só foram descontinuadas na era Vargas (Hipólido, 2012).

Em resumo, as organizações teatrais desta época mantiveram o estilo colonial de gestão, baseado em um diretor, elenco e equipe técnica. Contudo, a instabilidade econômica da época, levou ao desinvestimento das atividades culturais. A falta de recursos financeiros forçou as companhias a mudarem as estratégias de gestão baseada em grandes produções de elementos visuais, por exemplo, figurinos e cenografias, para elaborar produções simplificadas.

Neste contexto, surgiram organizações culturais não formalizadas pelo poder público, voltadas a agremiações de operários. A disposição hierárquica se baseou no estilo cooperativo em que um Diretor e os integrantes se dividiam entre atividades de palco – atuação - e de apoio de palco, como cenografia, figurino e iluminação. Essas organizações desenvolviam espetáculos simples e de baixo investimento, buscavam doações para conduzir as atividades ou apresentavam-se em espaços públicos gratuitos. Os atores conciliavam atividades profissionais com o teatro.

4.2.1 O teatro moderno ou uma modernidade para o teatro?

A semana de arte moderna de 1922 foi um evento realizado no mês de fevereiro na cidade de São Paulo e se tornou um expoente em como pensar a arte no Brasil. Os resquícios da guerra e a industrialização de nações ao redor do mundo incentivaram a reflexão de jovens artistas a respeito dos projetos culturais no país. O evento foi amplamente divulgado pelos jornais da época e enfrentou uma dura resistência na esfera política para que ocorresse (Ajzenberg, 2012).

Estiveram presentes escritores, músicos, artistas e arquitetos de São Paulo e Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentar ao público esculturas, pinturas, arquitetura, música e literatura sob um ponto de vista modernista. Foi atribuída a Graça Aranha a iniciativa para que a semana da arte moderna ocorresse, porém, outros nomes estiveram inteiramente relacionados a tal evento, como Di Cavalcanti e Marinete Prado (Ajzenberg, 2012).

Havia uma consciência de renovação dos processos criativos desde o início dos anos de 1900 que ganhou força com a semana da arte moderna. O teatro desta época permanecia distante das propostas vanguardistas, aproximando-se das exigências comerciais impostas pelas empresas da denominada indústria cultural, pois era diretamente afetado pelas condições econômicas do mercado de bens culturais (Martins, 2012).

O teatro não foi explicitamente mencionado na semana de arte moderna. Autores como Cafezeiro e Gadelha (1996) tecem uma justificativa para tal afirmação, explicam que, embora os historiadores da época defendam que o teatro foi esquecido, na verdade ele estava presente por meio de outras artes. Martins (2012) corrobora com esta afirmação e relata que o teatro esteve presente, pois compete a semana de arte moderna a modernização, também, do teatro brasileiro.

A escolha do Teatro Municipal como local para a realização da Semana da Arte Moderna assemelha-se ao que os artistas italianos fizeram em conjunto com os operários nos teatros da Itália. Ademais, críticos como Antônio de Alcântara Machado contribuíram diretamente para repensar o consumo da arte no Brasil, discutindo os caminhos que o Brasil poderia seguir na cultura do país (Martins, 2012).

Entretanto, o teatro demorou a incorporar as proposições da semana de arte moderna, diferente do que foi observado em outros campos artísticos. Não por negligência de autores e atores, mas por uma geração crítica que ainda precisava de mais tempo para desinstitucionalizar práticas do teatro clássico¹³ e pré-moderno¹⁴. Os artigos de opinião foram preponderantes para que a mudança ocorresse, inclusive na linguagem dos textos teatrais da época (Ajzenberg, 2012, Martins, 2012).

¹³ Espetáculos e textos que perpetuaram em sua época como obras de destaque, atravessaram o tempo como referência da dramaturgia (Santos, 2009).

¹⁴ Período que antecedeu a semana da arte moderna, ligado ao movimento clássico do romantismo e simbolismo europeu que influenciou o teatro brasileiro.

Alcântara Machado destacou que o teatro paulistano ainda se encontrava atrasado, isso devido a um público com ausência de um paladar teatral e formação estética. Ele também criticou as empresas que circulavam pelos países da América do Sul com fórmulas prontas para condução dos espetáculos. Com relação ao que era apresentado no Rio de Janeiro, Alcântara destacou a ausência de novidades nos espetáculos e acrescentou que a precariedade das peças se dava pela instabilidade dos empreendedores que buscavam lucros nas artes e não estavam preocupados com o crescimento da dramaturgia (Faria, 2013).

As revisões críticas que foram realizadas em relação à cultura brasileira a partir de 1922 são atribuídas às articulações Mário-oswaldianas nas obras dos autores Mário Andrade e Oswald de Andrade, os quais trouxeram estilos diferentes do que foi visto até então. Os Andrades, como foram denominados, compreenderam que o futurismo é oriundo das críticas ao que foi feito anteriormente. Os autores conseguiram o feito de manter tradição e modernidade em suas obras, o diálogo inteligível entre passado e futuro, bem como com a cultura europeia e, assim, contribuíram com o movimento modernista do teatro (Faria, 2013; Magaldi, 2015).

Oswald de Andrade escreveu seu primeiro texto dramático em 1913. Suas peças remeteriam a novas e reconfortantes experiências nos palcos em que foram representadas. Essa perspectiva esteve alinhada com as convenções burguesas da época, rompendo por volta de 1930 quando ocorreu a polarização política que fez Oswald aliar-se aos ideais políticos dos partidos de esquerda, como um olhar atento {as classes menos favorecidas (Faria, 2013; Magaldi, 2015).

Cito também como um dos idealizadores da semana modernista um pesquisador inquieto e atento às novidades no campo das artes - Mário de Andrade, o qual contrapôs o repertório lírico da época e deu atenção especial às formas musicais brasileiras, momento em que criou um texto considerado o marco modernista da dramaturgia denominado de Macunaíma (Duarte, 2022).

Outro evento ocorreu após a semana de 22 com a participação do arquiteto Flávio de Carvalho ao levar as teorias do movimento ao palco na peça autoral *Bailado do Deus Morto*. A peça falada, cantada e dançada possuía traços do surrealismo e levou à intervenção da polícia local, alegando que haviam tumultos que necessitavam ser controlados (Vasques & Cunha, 2015).

Nesta época o teatro profissional já se encontrava acomodado nos estilos do teatro de revista e das comédias de costumes. O modelo de produção permaneceu o

mesmo na década de 1920 com a figura do primeiro ator (dono da companhia) como responsável por centrar a produção teatral. Os textos eram encomendados com o objetivo de ampliar a visibilidade dos principais atores da companhia. A interpretação dos atores estava pautada na dramaticidade apresentada no século passado, com temas e estética ultrapassadas para a época (Faria, 2013).

A acomodação cênica-interpretativa do teatro profissional que surgiu na Semana de Arte Moderna fazia com que fosse difícil verificar novidades nos palcos, pois havia uma carga pesada de apresentações semanais, o que levou os elencos a recusarem as novas experiências cênicas. A fama dos atores principais já estava disseminada, bem como o repertório agradava aos espectadores e afastava as mudanças incitadas pelos modernistas (Faria, 2013).

Após a semana da arte moderna algumas ações incentivaram a reforma do teatro brasileiro por meio de críticos como Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho. Embora as mudanças não tenham ocorrido, as tentativas permitiram institucionalizar o pensamento modernista necessário no campo das artes. O teatro profissional desta época (1920-1930) ignorou as conquistas realizadas com as outras artes, o que abriu espaço ao denominado amadorismo (Faria, 2013; Ajzenberg, 2012, Martins, 2012).

Neste contexto, as organizações teatrais abandonaram o modelo colonial de gestão das artes e se voltaram a pensar um teatro moderno, embora ainda não tivessem alcançado o modernismo pretendido. As inquietações da época produziram dois tipos de organizações, a saber, artistas como organizações e grupos denominados de profissionais.

Os artistas como organizações, compreenderam que o pensar a respeito das artes era coletivo, desta forma, associavam a formação de uma organização na troca que desenvolvem com outros artistas. A definição dos papéis se tornou intelectual, ou seja, quem contribuía com os outros, enquanto o financiamento era dividido entre o incentivo público por meio de associações e empresas privadas.

4.2.2 O teatro amador no Brasil

O teatro amador foi constituído como um precursor do teatro moderno, despreocupado com questões comerciais e dedicado à qualidade artística. O conceito deste tipo de teatro é de uma arte que está distante do mercado de atores e do produto

cultural e aproxima-se do fazer teatro como uma prática cultural. O surgimento deste tipo de teatro é atrelado à história do Brasil, à formação dos subúrbios, a expansão dos subempregos e à estratificação social no século XIX (Faria, 2013).

Alguns locais vivenciaram com intensidade o surgimento e popularização do teatro amador, como o observado nos movimentos carioca (1938-1947), paulista (1942-1948) e o pernambucano (a partir de 1940). Esses locais influenciaram e foram influenciados pelas modificações do teatro brasileiro em todo país (Faria, 2013). Desta forma, nesta seção destaco os principais movimentos do teatro amador no Brasil.

As organizações do teatro amador, também chamadas de grupos e companhias, se destacavam em relação ao modelo de organização religiosa, colonial ou profissional. As organizações amadoras eram constituídas a partir de atores menos conhecidos no cenário das artes brasileiras, conduzidas por um produtor cultural, dirigida por um Diretor e um assistente de direção e com uma equipe técnica que poderia ser formada por atores que não atuavam naquele espetáculo.

As decisões eram compartilhadas e discutidas no grupo, com o voto final sendo do diretor. Os investimentos eram realizados a partir de bilheterias, poder público, ou doações da iniciativa privada e os atores dificilmente eram remunerados. O elenco, em sua maioria, conciliava suas atividades profissionais com o teatro.

O teatro amador carioca

Os movimentos culturais do amadorismo no Brasil, podem ser subdivididos em vertentes que surgiram, a saber, teatro estudantil, teatro comediante, teatro universitário e teatro experimental do negro. O Rio de Janeiro foi um dos locais de maior desenvolvimento do teatro amador. O Teatro do Estudante (TEB) ou teatro estudantil surgiu por volta de 1938 com Paschoal Carlos Magno, o qual foi incentivado pelo pai e trabalhou como Diretor artístico no teatro profissional (Carvalho, 2006).

Anos mais tarde, Paschoal foi morar no exterior para atuar na carreira diplomática, retornando ao Brasil em 1936. Ao retornar ao país, Paschoal observou um desgaste do teatro brasileiro e um atraso em relação ao teatro europeu. Viu no teatro do estudante possibilidades para desenvolver o teatro brasileiro em direção ao moderno. Em 1938 - com apoio da mídia - uma vez que Paschoal foi ligado ao jornalismo na capital carioca, ocorreu a divulgação por convocação pública na Gazeta de Notícias para estudantes de ambos os sexos que se interessassem pelo estilo de teatro disseminado nas Universidades europeias e americanas (Carvalho, 2006).

O jornal local divulgou que a Casa do estudante do Brasil estabeleceu naquele momento um departamento cultural. Embora, inicialmente, fosse denominado teatro universitário, Paschoal corrigiu tal afirmação e disse que se tratava de um teatro do estudante destinado a qualquer nível de ensino (universitário, secundário, técnicas, entre outras) e a pessoas que tivessem menos que trinta anos (Carvalho, 2006; Faria, 2013).

A estreia foi realizada em outubro de 1938 com o espetáculo *Romeu e Julieta*, dirigido por Itália Fausta. Antes da estreia, o jornal 'A Noite' divulgou os ensaios e os bastidores do espetáculo, incluindo informações de que seria um grande espetáculo com a audácia do elenco jovem. Após a apresentação, os críticos destacaram a qualidade do espetáculo, como retrata a fala de Rubem Braga; 'os estudantes fizeram teatro de verdade' (Fontana, 2014).

Na sequência, Itália Fausta precisou se desligar do cargo de diretora para viajar à Europa, assim como Paschoal também se desligou do TEB para cuidar de assuntos diplomáticos. A atriz portuguesa Esther Leão assumiu as atividades, embora seu trabalho como atriz deixasse a desejar na visão dos críticos, Esther dirigiu diversos espetáculos. Em 1944 Paschoal retornou ao Brasil e reorganizou a companhia, bem como promoveu um curso de férias de teatro. Neste mesmo período os debates sobre a presença de negros nas artes cênicas foram amplificados e culminaram na criação do Teatro Experimental Negro (TEN) por Abdias Nascimento (Nascimento, 2004; Macedo, 2005; Cunha, 2014).

As aulas lotadas do TEN foram ministradas por Abdias do Nascimento. A ideia surgiu após o Diretor assistir um espetáculo no Perú em que um ator branco precisou se pintar de preto para interpretar um personagem negro. O objetivo do TEN esteve além dos palcos, pois pretendeu abordar questões ligadas ao contexto vivenciado pelo negro brasileiro (Nascimento, 2004; Macedo, 2005; Cunha, 2012).

Nesta mesma época, Paschoal convidou José Jansen para dirigir o grupo do TEB. O diretor optou por textos clássicos representados em português. Paschoal retornou ao Brasil em 1946 e no ano de 1947 buscou montar um elenco para o espetáculo *Hamlet*, dirigido por Hoffmann Harnish. Para a montagem da peça shakespeariana, Paschoal realizou um programa de seis meses com atores, promovendo palestras e debates (Faria, 2013).

O espetáculo promoveu a revelação do ator Sérgio Cardoso, que além de ter sua interpretação elogiada pelos críticos, levou o rótulo de inteligente e audacioso em

cena. O sucesso de Hamlet levou o espetáculo para além do Rio de Janeiro, em cidades como São Paulo e Campinas. Paschoal patrocinava diversas organizações culturais e em 1948 promoveu o Seminário de Arte Dramática que serviu como meio para selecionar atores para seu próximo projeto: um festival com peças do dramaturgo William Shakespeare (Fontana, 2014).

Em 1949 a companhia TEB estreou espetáculos como Romeu e Julieta, Macbeth e Sonhos de Uma Noite de Verão, visando a apresentação no Festival de Shakespeare. Contudo, transcorridos dez anos desde a estreia do TEB, o teatro brasileiro havia seguido outros caminhos em São Paulo e Rio de Janeiro e os espetáculos clássicos apresentados pela companhia já não possuíam o prestígio anterior (Fontana, 2014).

Em 1950 Paschoal encontrava-se endividado e foi transferido para Atenas, retornando para o Brasil em 1951. Em seu retorno levou o TEB a viajar por capitais brasileiras, influenciando diversos grupos ao redor do país a respeito do fazer teatro com base em textos clássicos. Em 1952 Paschoal montou um pequeno teatro em sua residência com o objetivo de lançar novos artistas, cujas apresentações finalizaram em 1956 (Faria, 2013).

No ano de 1958, Paschoal iniciou os Festivais de Teatro Estudantil e nesse processo gastou quase todo seu patrimônio com o TEB para levar o teatro por todo o país. Posteriormente recebeu financiamento público do Governo Federal do Brasil. O I Festival Nacional de Teatro de Estudantes ocorreu em Recife em 1958, o segundo festival ocorreu em Santos no estado de São Paulo em 1959, o terceiro foi em Brasília no Distrito Federal em 1961, a quarta edição em Porto Alegre em 1962, a quinta edição em Guanabara em 1968 e a última edição (sexta) foi na Aldeia de Arcozelo em 1971 recebida pelo TEB como doação no Festival de Brasília (Ferraz, 2019; Faria, 2013).

As ações desenvolvidas por Paschoal no TEB foram responsáveis por institucionalizar a realização de festivais de teatro estudantil em todo o Brasil e proporcionaram um local para revelar talentos até então desconhecidos. Contudo, não foi somente o teatro estudantil que contribuiu para a modernização do teatro brasileiro, outra vertente foi o teatro de comediantes (Fontana, 2014; Ferraz, 2019; Faria, 2013).

Nos anos que sucederam o surgimento do TEB, especificamente em 1935, intelectuais do movimento modernista reuniam-se diariamente em um café no Rio de Janeiro para discutir a respeito das artes. A Associação dos Artistas Brasileiros (AAB) se tornou um refúgio para os artistas e um local frequentado por pessoas da elite

carioca, como dentre esses Celso Kelly. Neste contexto, em 1936 a AAB promoveu um concurso de teatro amador para peças em um único ato vencido pelo grupo 'Os Independentes' dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho (Faria, 2013).

O sucesso do festival incentivou Celso Kelly a criar o grupo teatral 'Os Comediantes' na AAB, dirigido por Jorge de Castro. A escolha do espetáculo e a preparação dos atores levou cerca de dois anos. Mesmo após a mudança do Diretor do espetáculo o objetivo permanecia em fazer um teatro diferente e desprovido de conteúdo artístico, semelhante ao Teatro de Brinquedo e às influências europeias (Ferreira, 2008; Vertchenko, 2018).

Os textos escolhidos pelo grupo foram majoritariamente de origem europeia e o elenco jovem foi complementado por atores mais maduros. Em 1940 o grupo estreou com o espetáculo *A Verdade de Cada Um* escrito por Pirandello, que gerou repercussão e agradou ao público. A peça seguinte foi *Uma Mulher e Três Palhaços*, o que esgotou o orçamento do grupo e inviabilizou os espetáculos que estavam em preparação (Ferreira, 2008).

Devido às dificuldades financeiras, o grupo reapresentou *A Verdade de Cada Um*, que posteriormente foi incentivado pelo polonês Ziembinski. O sucesso do espetáculo aumentou a expectativa do público e um conselho vindo do encenador francês Louis Jouvet levou o grupo a optar por textos brasileiros, o primeiro texto foi *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. O espetáculo foi um marco nacional, aclamado pelos críticos e considerado o início do teatro moderno no Brasil (Faria, 2013).

O sucesso levou 'Os Comediantes' ao Teatro Municipal de São Paulo em 1944 e consolidou seus espetáculos. Contudo, em 1946 o grupo encontrava-se falido e sem espaço para suas apresentações. Tal realidade levou à fusão com o grupo SNT no Teatro Ginásio e passaram a se chamar Os V Comediantes. O grupo estava no caminho da profissionalização, contudo, durou somente até 1947 após contribuir para a modernização do teatro brasileiro (Vertchenko, 2018).

Além dos comediantes, o Teatro Universitário foi primordial para o desenvolvimento do teatro moderno nos anos de 1930 no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música, especificamente na ampliação do público e no vasto repertório das companhias, transitando entre o teatro musical e o drama. A companhia obteve apoio de entidades públicas, o que lhe possibilitou viajar pelo Brasil com passagens gratuitas (Faria, 2013).

O teatro amador paulista

O teatro amador paulista tem os primeiros registros oficiais no ano de 1934 a 1936 quando, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, o professor Alfredo Mesquita e o professor de literatura francesa Georges Raeders criaram um grupo de teatro na Universidade. Georges captou estudantes universitários para interpretar espetáculos clássicos e formar um grupo de teatro universitário. Embora a estética teatral do grupo tenha sido questionada, este foi responsável por incentivar uma transição teatral no Brasil (Figaro, Jacob, Rodrigues & Yacubian, 2008).

Contudo, foi com a criação da revista *Clima* por Alfredo Mesquita e com os textos de Délcio de Almeida Prado que iniciaram as discussões sobre a necessidade de um novo teatro brasileiro diferente do observado no profissional. Buscando ações para reformar o teatro nacional, Alfredo Mesquita criou o Grupo de Teatro Experimental (GTE), em 1942, seguido por Délcio e Lourival Gomes Machado em 1943 na criação do Grupo Universitário de Teatro (GUT) (Hecker, 2009).

O GTE teve como objetivo elevar o nível do teatro brasileiro ao se afastar da lógica profissional de encenação, a qual priorizava as apresentações de textos clássicos, o que levou o grupo à formação de um elenco, um autor e um diretor. A crítica da época elogiou a modernidade das montagens realizadas pelo grupo, o qual manteve suas atividades até 1949. O GUT teve o objetivo de reformar a vida cultural em São Paulo enquanto apresentava espetáculos modernos, o que requeria agradar ao público e a qualquer plateia. O teatro profissional havia se perdido com vícios em suas montagens devido à forte influência europeia e à representação majoritariamente de textos estrangeiros (Hecker, 2009; Góes, 2019; Santos, 2021).

A estreia do GUT ocorreu em 1943 em São Carlos, no estado de São Paulo, noticiada pelo jornal *Correio de São Carlos* que elogiou a apresentação, em especial a atriz Cacilda Becker e o diretor do espetáculo. Outras apresentações foram realizadas em Piracicaba, Marília, Bauru e na capital São Paulo. As apresentações na capital foram elogiadas nos jornais locais (Santos, 2021; Faria, 2013).

Em 1944, *Os Comediantes*, grupo carioca expoente na disseminação do teatro amador no Brasil, apresentou um espetáculo em São Paulo. As apresentações incentivaram os atores do GUT devido a qualidade cênica do espetáculo, contudo, o grupo ficou dois anos sem se apresentar, retornando somente em 1945 e encerrando

suas atividades em 1948. As ações do GUT incentivaram a criação de uma comissão realizada pela Prefeitura de São Paulo para estudar o teatro brasileiro e propor mudanças. A comissão fez diversas sugestões à prefeitura da capital paulista, as quais incluíram estruturas adequadas para as apresentações, menores cobranças de taxas, regulamentos para uso dos teatros públicos pelos grupos amadores, festivais de teatro e uma escola de artes cênicas (Santos, 2021; Faria, 2013).

A partir dos esforços do GUT e GTE surgiu o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O TBC foi impulsionado por Franco Zampari após assistir os espetáculos apresentados pelo grupo Os Comediantes que retomou um objetivo já esquecido de construir um teatro para amadores. Zampari construiu um teatro com uma estrutura que comportava 365 espectadores, além de camarins, salas de depósitos, marcenaria e salas de ensaio (Magaldi, 1996; Mota, 2018; Ferreira, 2018).

Contudo, este foi o estágio inicial do projeto do TBC, visto que um ano após ser inaugurado se assemelhou à lógica do profissionalismo, o qual contava com retorno das bilheterias. Mais tarde, o TBC contou com o apoio de outras pessoas da alta sociedade para formar a Sociedade Brasileira de Comédia. A profissionalização do TBC ocorreu em 1949, quando os espetáculos amadores deixaram de ser apresentados (Magaldi, 1996; Mota, 2018; Ferreira, 2018; Faria, 2013).

O teatro amador Pernambucano

O teatro amador no nordeste do Brasil teve destaque em Pernambuco. As práticas desenvolvidas no estado demonstraram especificidades devido ao isolamento geográfico com regiões como sul e sudeste do Brasil, bem como a evolução cultural da região que proporcionou um fazer teatral relacionado à cultura e tradições locais (Faria, 2013).

Os primeiros registros de grupos amadores são do Recife no ano de 1931 com o grupo Gente Nossa, fundado por Samuel Campelo. Os membros do grupo escreviam suas próprias peças no estilo dramático clássico. Contudo, sabiam que o teatro nordestino deveria ser para o povo. O Gente Nossa, foi assumido por Valdemar de Oliveira em 1939, encerrando suas atividades em 1942 (Silva, 2009; Lima Filho, 2017).

Valdemar de Oliveira criou em 1941 o Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP), incluindo atores que faziam parte do elenco do Gente Nossa. O TAP foi

semelhante ao elitismo da sociedade da época e não levou suas apresentações aos lugares menos favorecidos, permanecendo somente nos locais em que as classes mais altas da sociedade estavam e com a predominância de textos estrangeiros. Em 1944 o grupo renovou seu repertório teatral com a contratação de diretores estrangeiros, o que levou em 1953 a apresentação em estados do Sul e Sudeste (Cadengue, 2011).

Outro incentivador do teatro amador no Nordeste foi o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), por volta de 1940 a 1953. Em 1940 surgiu o primeiro grupo que brevemente se desfez, seguido em 1943 pelas apresentações da Campanha do Ginásio Pobre. Em 1945, na II Semana de Cultura Nacional, e em 1946 em que o TEP buscava levar o teatro às pessoas, ao invés de esperar que viessem ao teatro. O grupo contava com recursos de seus próprios integrantes e também com doações de terceiros, não necessitando de apoio financeiro do poder público (Amorim, 2017; Lima Filho, 2017).

Em 1960 inicia-se o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com alguns membros que pertenciam ao TEP, como Ariano Suassuna. O objetivo foi de elaborar um teatro semiprofissional que atingisse diversas comunidades brasileiras a partir da incorporação de elementos do teatro regional nordestino. O grupo buscou incluir em seus trabalhos a essência da cultura local, associando elementos da dramaturgia clássica com as experiências do povo nordestino (Faria, 2017).

4.2.4 Esforços para a modernidade: O Tablado e o Teatro de Arena

O teatro brasileiro por décadas foi considerado como resultante de adaptações de movimentos europeus, sendo antiquado à realidade brasileira e repetindo práticas inadequadas à realidade da população. A vista disso, a busca por uma modernidade que incluísse reflexões a respeito da realidade do país foi fortalecida a partir da Semana da Arte Moderna e incorporada por companhias brasileiras em seus trabalhos cênicos, inclusive no teatro amador. Algumas destas organizações culturais que surgiram foram o Tablado e o Teatro Arena, as quais ganharam destaque no meio artístico após o crescimento do teatro amador, os quais destaco a seguir.

O Tablado

Em 1951 surgiu no Rio de Janeiro um grupo amador denominado O Tablado, fundado pelos artistas Maria Clara Machado, Aníbal Machado, Martim Gonçalves,

João Sérgio Marinho Nunes, João Leão Teixeira, Nilo Vasconcelos, Edy Rezende, Kalma Murtinho, Carmem Sílvia Murguel, Edelvira Fernandes e Marília Macedo (Faria, 2013).

Os espetáculos produzidos pelo grupo foram considerados adequados ao tipo de teatro apreciado na época. O Tablado tinha como foco espetáculos infantis, gênero teatral que teve como precursor o espetáculo de Lúcia Benedetti 'O *Casaco Encantado*' em 1948 (Gorayeb, 2004). Em 1953 Maria Clara venceu o concurso da prefeitura do Distrito Federal com o texto *O Rapto das Cebolinhas*, o qual continha o cuidado com os detalhes e a construção das cenas com comicidade e movimentos inesperados. A dramaturga voltou a vencer o mesmo concurso em 1955 com o texto *A Bruxinha Que Era Boa* (Silva, 2020).

Em 1954 o grupo paulista do TBC optou por abrir no Rio de Janeiro um elenco carioca e com isso surgiu uma tensão entre o amadorismo e o profissionalismo. As tensões geradas nessa disputa por prestígio teatral colocam o meio profissional como o objetivo de crescimento dos grupos amadores, diferente do que foi visto após a semana de arte moderna de 1922. Tal fato levou o Tablado a se dividir em outros grupos (Faria, 2013).

Contudo, em 1955 o Tablado retornou com um espetáculo que representou o sucesso do grupo, *Pluft o Fantasminha*, que além de ser apresentado no Brasil foi produzido em outros países e em diversos idiomas. Em 1957 o grupo realizou a montagem de *O tempo e os Conways*, espetáculo premiado pela Associação de Críticos Teatrais da época (Amaral Filho, 2011).

Em 1956 o Tablado lança os cadernos de teatro, com o objetivo de popularizar as artes cênicas em todo o Brasil, em especial aos grupos amadores e iniciantes, totalizando 178 edições. Em 1958 ocorreu uma nova demanda de atores para o teatro profissional, formando o Teatro da Praça e o Teatro do Rio no Catete. Maria Clara não tinha o intuito de profissionalizar o Tablado (Amaral Filho, 2011; Faria, 2013).

Em 1964, momento em que o regime militar ocorreu no Brasil, Maria Clara iniciou um projeto de formação de atores com o intuito de repor os talentos que migraram para o teatro profissional. O resultado das ações de formação foi a migração de um grupo amador para uma escola de teatro, a qual formou diversos artistas. Em 1966 os atores, agora profissionalizados, são convidados para retornar ao Tablado para um espetáculo adulto escrito por Maria Clara. Após esse período ocorreu a

inclusão de espetáculos para o público jovem, além dos infantis que já eram produzidos (Faria, 2013; Silva, 2020).

O Tablado permaneceu por décadas apresentando espetáculos considerados de boa estética, isso incluiu cenografias, figurinos e maquiagens planejadas e bem executadas. Ademais, as interpretações dos atores foram trabalhadas em um teatro distante do profissionalismo e os textos foram produzidos pelo próprio grupo, em sua maioria por Maria Clara (Faria, 2013).

A partir da década de 1990 Cacá Mourthé se envolveu com as atividades do Tablado e assumiu a gestão do grupo após a morte de Maria Clara em 2001. A direção de Cacá procurou formalizar os projetos que existiam no grupo, a continuidade do festival de verão e a revitalização do espaço físico que perdura até o ano em que esta tese está sendo defendida (Faria, 2013).

As peças e as montagens de espetáculos de Maria Clara no Tablado revelaram os fatos históricos da época cada texto contou o que havia em destaque naquele momento, passando pela inclusão das artes modernas no Brasil, a teatralidade nacional, o regime militar e a efervescência teatral brasileira (Silva, 2020).

O Teatro de Arena

Na década de 1950 o teatro brasileiro foi dominado pelas ideias disseminadas pelo TBC. Os críticos evitavam tecer ideias contrárias, pois tratava-se do grupo dominante da cena teatral em São Paulo. Contudo, alguns críticos se atreviam a analisar os espetáculos e a visão econômica do teatro instaurada no TBC (koncová, 2015). Neste contexto, com intuito de se apoiar nas críticas tecidas por Miroel Silveira a respeito do grupo, em 1953 José Renato Pécora fundou o Teatro de Arena (TA) de São Paulo, o qual posicionou-se contra as pressões econômicas que haviam sobre o teatro brasileiro, em especial ao TBC (Faria, 2013).

O objetivo do TA foi de constituir um teatro brasileiro alinhado à realidade do povo e, para isso, buscou intervir nos espetáculos com suas técnicas como um instrumento político e revolucionário. A postura modernista adotada pelo TA desafiava o senso estético produzido e dominante na época por outro grupo denominado TBC que apresentava peças voltadas ao público de classe média e aos seus interesses, inclusive os valores cobrados em cada ingresso eram voltados à permanência deste tipo de público (koncová, 2015).

Inspirado na estrutura teatral norte-americana, a qual utiliza o teatro sem proscênio e com a presença do público ao redor, o TA - motivado pelas dificuldades financeiras - experimentou novas formas de fazer teatro (Faria, 2013). O grupo defendeu um teatro para a população, com custo baixo e poucos investimentos, porém seguindo escolhas que o TBC já fazia: textos clássicos e de nível internacional (Silva, 2008).

Contudo, haviam ineditismos como, por exemplo, os aspectos estéticos dos espetáculos e as temáticas. A estética do palco em formato de arena trouxe consigo transformações cenográficas e interpretativas que modificaram a relação palco-platéia. Ademais, após um período de criação de identidade, o TA optou por textos nacionais e que representavam a realidade brasileira (Silva, 2008).

Nos primeiros anos de sua existência, o TA e o TBC possuíam estratégias semelhantes. Em 1954, por exemplo, o TBC produziu *Lembranças de Berta* de Tennessee Williams; o TA, já em sua sede própria, escolheu um texto do mesmo autor para iniciar suas apresentações. A montagem feita pelo grupo Arena estava fortemente relacionada ao modelo de palco italiano, contudo a encenação demonstrou baixos custos que possibilitaram apresentações em diversos locais (Faria, 2013).

A mobilidade do grupo em diversos locais ocorreu para conseguir fundos e adquirir a sede própria no ano de 1954, ampliando o público nos espetáculos. A mudança para um espaço próprio foi na contramão da mobilidade artística, enquanto a necessidade de atingir diversos públicos gerou contradições entre os componentes do Arena. As apresentações realizadas geraram uma rede de contatos que apoiavam os espetáculos, possibilitando ao grupo realizar uma temporada no Rio de Janeiro (Faria, 2013; Silva, 2008).

Em 1955 alguns atores amadores do TPE foram para o Teatro de Arena, levando um direcionamento político para os espetáculos. Nos anos de 1956 Augusto Boal, que anos mais tarde se tornaria uma referência do Arena, passa a integrar o grupo. Boal dividiu a carga de trabalho com José Renato, que dirigia os espetáculos e atuava como gestor nas atividades administrativas (Faria, 2013; Silva, 2008).

Boal dirigiu *Ratos e Homens* no estilo aprendido em sua estadia em Nova York, trazendo à cena o 'realismo seletivo', em outras palavras, um teatro voltado a representar alguns fatos da realidade. Contudo, as inquietações relacionadas a quais textos nacionais encenar não estavam resolvidas, isso devido à ausência de variedades de textos nacionais. Para produzir textos nacionais o Arena promoveu um

concurso de adaptação de contos com o intuito de encontrar textos brasileiros adequados para a cena e acessíveis financeiramente (Faria, 2013; Ribeiro, 2016).

Em 1956 Boal promoveu um curso de dramaturgia voltada para a escrita, pois o concurso não trouxe textos adequados para o grupo. Em 1957 foi promovido um laboratório de interpretação com técnicas de Stanislavski direcionadas para a caracterização psicológica dos personagens (Nascimento, 2017).

Durante o processo de formar uma identidade do Arena, algumas dificuldades financeiras surgiram e José Renato interviu apostando no êxito comercial de espetáculos produzidos pela carpintaria teatral, algo presente nas primeiras décadas de 1900. Contudo, as dificuldades permaneceram e em 1957 os críticos sugeriam que o teatro de Arena deveria repensar e retornar as montagens de textos clássicos. Assim, o TA montou *Marido Magro*, *Mulher chata* e *Eles Não Usam Black Tie* (Patriota, 2019; Guarnieri, 2021).

Em 1958 o TA criou o Seminário de Dramaturgia, o qual ocorreu por dois anos durante as manhãs de sábado. O seminário foi ministrado pelos próprios atores do grupo e aberto ao público em geral. O projeto foi responsável por revelar autores que queriam discutir os problemas vivenciados pela população brasileira. Após a ocorrência em São Paulo, o Seminário de Dramaturgia foi levado para outras cidades, como Rio de Janeiro e Recife (Ribeiro, 2016).

Contudo, apesar das reflexões acerca da realidade brasileira geradas no seminário, integrantes como Vianinha destacaram que permanecia no Arena um teatro para a classe média e distante das favelas e regiões de menor poder aquisitivo. Como justificativa o TA destacou a dificuldade de locomoção para as apresentações nos locais em que as demais classes estavam. A partir destas reflexões surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC) com intuito de alcançar as favelas, sindicatos e até mesmo as fábricas em que a classe trabalhadora estava (Ramos, 2015; Vieira, 2013).

A partir dessas reflexões o Arena começou a representar nos palcos os problemas vivenciados pela classe trabalhadora, o que em 1960 resultou na montagem de *Revolução na América do Sul*, em que explorou o trabalho e as lutas do proletariado. A linha de interpretação foi o teatro político, que colocou em cena os problemas e processos históricos que os constituíam (Silva, 2008; Faria, 2013).

No ano de 1961 Vianinha continuou a tecer críticas ao Arena, um teatro de cento e cinquenta lugares que não deu voz às classes populares de fato. O CPC deu continuidade às aspirações que surgiram no Arena, pois havia contradições em

relação aos objetivos propostos e o que de fato era efetivado no TA. Em 1962 o percurso nacionalista do grupo foi interrompido com a apresentação de *Os Fuzis da Sra. Carrar*. Ainda neste período o grupo retomou espetáculos como *A Mandrágora* e *O Melhor Juiz, o Rei*, espetáculos que causaram reflexões que levaram a concepção do Teatro do oprimido de Augusto Boal, em que o contexto sócio político foi discutido e os clássicos foram adaptados para se aproximar da realidade da população brasileira (Faria, 2013).

A partir de 1964 o TA teve suas atividades afetadas pelo regime militar no Brasil. Como as demais organizações progressistas e de esquerda que existiam no país, o TA procurou adaptar suas atividades ao regime político. O primeiro espetáculo a ser apresentado foi *Tartufo* de Molière. Os demais espetáculos que seguiram no período do regime militar buscaram a resistência, modificando a perspectiva que o grupo vinha apresentando até então (Said, 2017).

Uma alternativa foi formar um segundo núcleo de atores com adolescentes, o qual apresentou consistência em seus trabalhos para resistir no período militar. Em 1968 a repressão sobre os grupos artísticos se tornou ainda mais forte e forçou o Arena a se adaptar às condições. Tal ação descaracterizou a proposta de discutir temas relevantes em cada momento histórico do Brasil (Said, 2017).

O espetáculo do TA considerado crítico na época foi denominado de *La Feira Paulista de Opiniões*, concebido após uma questão formulada nas discussões entre os artistas paulistas *O que Pensa Você do Brasil de Hoje?*. A apresentação marcou um ato de resistência ao regime ditatorial da época. Contudo, foi reprimido pelo Ato Institucional 5 (AI-5), que levou o Arena a crises internas (koncová, 2015).

Para tentar se desvencilhar da crise interna, o grupo viajou a outros países para se apresentar. Contudo, em 1971 o Diretor Augusto Boal foi obrigado a se ausentar do Brasil, representando o fim do grupo Teatro de Arena. Nos dias atuais o prédio é utilizado para apresentação de diversos espetáculos (koncová, 2015).

Para compreender os próximos anos se faz necessário descrever um panorama do momento político do Brasil, o regime denominado de período ou ditadura militar representou mudanças estruturais na arte teatral. Para tanto, a próxima seção discute este período e seu impacto sobre o campo das artes.

4.2.5 O teatro da ditadura

Os anos a partir de 1964 apresentaram ao Brasil o regime militar ou ditadura militar, momento histórico que buscou assegurar os interesses do governo da época com ações que reprimiam determinados comportamentos considerados inadequados. A censura, um mecanismo do governo militar para julgar os aspectos morais e políticos em uma obra artística, foi uma das principais práticas neste modelo de governo. No Brasil a censura atuou por meio de um órgão de regulação de maneira institucionalizada (Garcia, 2018).

Contudo, a censura não foi uma novidade, assim como afirma Costa (2008) é uma constante que resultou da condição colonial do país, conforme abordado no teatro religioso. Se observarmos os acontecimentos históricos do século XVIII, a primeira censura a se materializar no teatro foi a moralizante, a qual colocou a cargo da religião o que deveria conter a arte teatral, atribuindo à igreja este papel. Em 1768, por exemplo, foi criada a Real Mesa Censória, em Portugal, com efeitos sobre o Brasil. No ano de 1843 até 1897 o Conservatório Dramático Brasileiro no Rio de Janeiro fiscalizou e censurou a cena brasileira.

Após a proclamação da República, em 1928 - no governo de Washington Luís - ocorreu a censura das casas de diversão, a qual influenciou, além dos textos, as questões trabalhistas dos atores. Este período foi considerado a censura republicana, na qual havia uma comissão de censores. Todavia, foi de 1939 a 1945 - durante o Estado Novo de Getúlio Vargas - a censura ditatorial foi institucionalizada por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com efeitos sobre as práticas artísticas (Costa, 2008).

Porém, foi a ditadura militar brasileira que representou um dos atos de repressão de maior expressividade. No Brasil este regime iniciou em 1964 e finalizou em 1985, caracterizando um longo período de ruptura da democracia do país. Ações como a promulgação do Ato Institucional nº 2 (AI-2) extinguiram o multipartidarismo, permitindo que dois partidos – Aliança Renovada Nacional (ARENA) e Movimento Democrático Nacional (MDB) – concorressem às eleições. O Ato Institucional nº 5 (AI-5) configurou uma das maiores ações de repressão na época, pois influenciou diretamente a prática da cidadania, da política e da cultura (Figueiredo, 2015).

Durante este período, a cultura foi palco de movimentos de resistência ao autoritarismo. A televisão ainda estava no seu início no Brasil, coube ao teatro o papel de divulgar pensamentos contrários ao governo. Os espetáculos se tornaram um

enfrentamento à ditadura, algumas peças foram censuradas, enquanto os atores e diretores foram presos por se oporem ao regime militar (Figueiredo, 2015).

A ditadura de 1964 demonstrava seus indícios anos antes ainda, nos anos de 1960, por exemplo, diversas nações se polarizaram nas disputas entre a esquerda e a direita. O Brasil viu o governo de João Goulart assumir o cargo de presidente para substituir Jânio Quadros. Goulart possuía uma ligação com a classe trabalhadora. Tal proximidade representou uma frente progressista que incomodava os militares apoiados pela elite brasileira (Figueiredo, 2015).

Entre os anos de 1962 a 1967 nos governos de Jânio Quadros a Castelo Branco, as atividades políticas no país foram modificadas, intensificando a ação do Estado sobre a população a partir de 1964 quando o regime militar foi oficialmente decretado. A censura teatral intensificou-se a partir do AI-5, o qual atuou em Brasília e nos demais estados brasileiros, ofertando duas possibilidades aos grupos, a saber: quem apresentasse seus espetáculos somente em um estado deveria solicitar autorização na capital do mesmo, já quem quisesse fazer turnê pelo Brasil solicitava a liberação na capital federal (Garcia, 2018).

Costa (2008) descreve o período da ditadura militar como o momento de maior maturidade e produtividade da classe teatral, pois essa arte atuou como resistência à censura e na realidade das classes menos favorecidas do Brasil, por meio da produção de textos, apresentações e posicionando-se publicamente contra as ações políticas da época.

Durante o regime militar no ano de 1964, o grupo Opinião apresentou-se no Rio de Janeiro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, se destacando como uma das primeiras resistências à ditadura. A peça apresentada levava o mesmo nome do grupo: *Opinião*. O espetáculo musicado buscou desenvolver a consciência crítica da população para que resistissem às repressões. Como resposta, o governo da época esvaziou o prédio para poder dilapidar o edifício com rajadas de tiros. Em 1965 o grupo apresentou *Liberdade, Liberdade* e em 1967 a peça *Meia Volta*, todas com características de resistência ao militarismo (Faria, 2013).

Motivados pelo espetáculo *Opinião*, os dramaturgos do TA posicionaram-se por meio de textos como *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, *Arena Conta Paulista* e *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Todos esses espetáculos trouxeram consigo a tônica da resistência, luta e conquista (Faria, 2013; Garcia, 2011).

Em 1967 o dramaturgo conhecido como Vianinha saiu do grupo Opinião e montou o Teatro do Autor Brasileiro, estreando com a peça *Dura Lex sed Lex*, no Cabelo só Gumex. A criação do grupo apresentou novas formas do fazer teatral. Não havia uma resistência explícita como no grupo Opinião, mas o Teatro do Autor Brasileiro buscou levantar de forma crítica os problemas nacionais e o autoritarismo da ditadura (Faria, 2013; Garcia, 2011).

Contudo, em 1968 a repressão foi ampliada e contou com as forças militares por meio do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), órgão que teve como objetivo ameaçar atores e diretores. O espetáculo *Roda Viva de Chico Buarque* foi considerado ofensivo pelos militares e perseguido pelo Comando. Como resposta a classe artística começou a apoiar as resistências armadas dos grupos guerrilheiros (Figueiredo, 2015).

Ainda no ano de 1968 o Teatro de Arena apresentou o que foi considerado o espetáculo de maior criticidade à ditadura, *La Feira Paulista de Opinião*, com intuito de captar a realidade vivenciada no país sob diversos pontos de vista. O espetáculo foi considerado um ato de desobediência civil e com a promulgação do AI-5 foi encerrado (Koncová, 2015).

Nos anos que seguiram 1968 as formas de resistência precisaram ser adaptadas devido à censura e prisão de diversos artistas. Uma dessas formas se deu por meio dos personagens que continham as características do contexto político da época. Os textos retratavam como a população se encontrava em relação à sua liberdade de expressão e como resposta o regime procurava censurar as peças antes que pudessem ser encenadas (Faria, 2013).

Até os anos de 1970 três movimentos foram preponderantes na cena teatral brasileira, a saber, o teatro da resistência, *front* contracultural e o milagre econômico. O teatro da resistência deu voz a atores que antes encontravam-se na massa dos protestos, já o *front* contracultural buscou influenciar o que denominou de sistema cultural como família, os burgueses e o próprio corpo e, por fim, o milagre econômico em que os militares proviam incentivos para comunicação e a cultura de massa (Faria, 2013).

Esses movimentos mencionados no parágrafo anterior deram espaço a jovens dramaturgos de classe média que se posicionavam contra a política da época, dentre esses: José Vicente, Isabel Câmara, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Antônio

Bivar e Plínio Marcos, com textos como *O Assalto*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *À Flor da Pele* (Faria, 2013).

Contudo, foi no teatro Oficina que alguns acontecimentos devem ser mencionados para compreender o período da ditadura militar. O grupo foi formado em 1960 na cidade de São Paulo, porém foi a partir de 1963 que o grupo organizou suas produções para a análise social e crítica que seria identidade dos espetáculos apresentados, em especial o espetáculo *Pequenos Burgueses*. Em 1966 o prédio do Oficina foi destruído por um incêndio. O edifício foi reconstruído com o apoio da classe artística da época e dos fundos governamentais (Valentini, 2016).

Embora grupos como o Oficina tenham se organizado para criar uma resistência, os agentes de censura assumiam deliberadamente a censura moral como censura política, cujo intuito era de não descumprir a Lei 5.536 que descrevia os direitos relacionados à liberdade de expressão (Garcia, 2018).

Como resistência a essa repressão, em 1968 surgiram diversas organizações que se engajaram na luta armada, a saber, a Aliança Libertadora Nacional (ALN) em São Paulo; Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) do Rio de Janeiro, Comando de Libertação Nacional (COLINA) e a Vanguarda Armada Revolucionária (VPR) em nível nacional. Diversos artistas apoiaram essas organizações com o dinheiro gerado nas bilheterias durante suas apresentações. Já outros atores integraram os grupos de resistência armada e foram torturados na ditadura (Figueiredo, 2015).

A carreira de diversos atores foi abreviada, pois não era possível continuar atuando no Brasil devido à forte repressão e como vencer barreiras do idioma em outro país foi uma dificuldade frequentemente vivenciada. Um exemplo foi Augusto Boal do Teatro Arena, em que produziu seu último espetáculo em 1971 – *Teatro Jornal 1ª Edição* – e deu início ao teatro do oprimido. Após o projeto e ainda no mesmo ano, Boal foi preso e posteriormente teve que se exilar para que não fosse morto durante a ditadura (Faria, 2013).

Nos anos compreendidos entre 1968 e 1975 a classe artística criou novas formas de fazer teatro, isso devido ao período em que a luta contra a ditadura atingiu outras proporções e se tornou armada, colocando suas vidas em risco. Este contexto de luta e repressão possibilitou novas culturas como *underground* e *hippie*, respectivamente, que foge ao que é considerado como cultura comum e o movimento contracultura. Em 1970, por exemplo, ocorreu a apresentação da peça *Hair*, em que

o elenco finalizou o espetáculo totalmente despido. Os momentos em que a classe artística conseguia realizar essas ações eram momentos de aberturas na ditadura causadas pela dificuldade em fiscalizar todos os espaços (Faria, 2013).

O ano de 1969 trouxe consigo uma nova atuação política dos grupos, contraditória ao teatro político da resistência à ditadura. O objetivo foi de um teatro reconfortante para a sociedade ao testar diversas formas e experiências teatrais, priorizando e enfatizando a liberdade individual diante da estrutura política. No período da luta armada surgiram grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone de Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães que discutiam de forma sutil a política da época. Também surgiram o grupo Dzi Croquette de Lenie Dale e a luta contra a homofobia no regime militar. O teatro experimental também foi responsável por apresentar resistência neste período (Faria, 2013; Figueiredo, 2015; Valentini, 2016).

Outra vertente difundida nesse período foi o teatro do absurdo, o qual estava popularizado em diversos países. Na contramão do teatro político, como o feito pelo dramaturgo Brecht, os autores do teatro do absurdo defendiam que não se tratava de promover um engajamento direto com as questões políticas, mas de realizar um ritual de troca entre palco e plateia. No Brasil essa vertente utilizou as alegorias em situações absurdas e sem sentido que ocorriam no país (Faria, 2013; Figueiredo, 2015; Valentini, 2016).

No contexto da resistência, em 1972, o Oficina viajou pelo Brasil com o espetáculo *Gracias, Señor*, a montagem de *A Viagem e o Balcão por Ruth Escobar*, espetáculos que utilizavam a vertente experimental do corpo para discutir as questões sociais da época. O uso do corpo buscava difundir novos sentidos à cena teatral, bem como apresentar percepções dos diversos grupos a respeito do fazer teatro durante a ditadura militar (Faria, 2013; Pecorelli, 2014).

No ano de 1974 ocorreu um evento que representou um enfraquecimento do regime militar: as eleições para senadores são consideradas um marco da época com a vitória de senadores opositores no Sul e Sudeste do Brasil. Apesar de apresentar algum avanço, artistas brasileiros continuavam a ser presos e torturados, pois seus espetáculos apresentavam um marketing contrário à ditadura militar. Espetáculos como a *Gota D'gua* de Bibi Ferreira e música de Chico Buarque e a Ópera do Malandro são espetáculos que marcaram o período (Faria, 2013; Figueiredo, 2015).

Em 1978 as eleições são retomadas e o regime militar se vê desgastado pelos contra-ataques da esquerda. O general Emílio Geisel é substituído por João

Figueiredo e propõem-se mudanças normativas para evitar que os crimes da ditadura fossem julgados. Neste ano o espetáculo *Macunaíma* conduzido por Antunes Filho tornou-se uma virada artística para o teatro experimental, demonstrando as criações coletivas da resistência (Faria, 2013; Asterito Lopera, 2015).

A ditadura foi um período que caracterizou uma nova dramaturgia, recusando-se à exigência intelectual da época para inserir uma cultura pop voltada à liberdade, à indignação, ao conflito entre gerações, à sexualidade e à posição da mulher em relação à família e ao trabalho. A contracultura, por exemplo, abandonou o espírito crítico, manteve-se inconformada e revolucionária na arte teatral, assim como o drama absorveu em suas práticas as lutas daquele período (Faria, 2013).

O fim da ditadura militar se deu por meio de diversos períodos, a saber, primeira, segunda e terceira fase. Nos anos de 1974 a 1982 a primeira fase foi marcada pela eleição de 74 mencionada nos parágrafos anteriores, segunda fase de 1982 a 1985 foi caracterizada pelo momento em que um civil assume o governo por meio do colégio eleitoral e a terceira fase de 1985 a 1990 ocorre com a primeira eleição direta (Kinzo, 2001).

Apesar destes períodos apresentarem avanços, as artes vivenciam consequências da ditadura nos próximos anos, como a eleição de 1982 e a tentativa dos militares em permanecer no poder. Este momento marcou a luta intensa da classe artística para afastar a ditadura do poder, como a peça de Jô Soares interpretada por Marcos Nanini, *Brasil da Censura à Aberta*. Como retrata Figueiredo (2015, p. 24):

Assim sendo, o Brasil ficou 21 anos sobre o arbítrio militar em que houve severos casos de abusos contra dos direitos humanos, neste cenário a cultura fora uma peça de resistência importantíssimo sendo o teatro um dos expoentes desse processo, pois o palco tornou-se um palanque político natural para denunciar os arbítrios da corporação militar.

Os anos da ditadura fizeram com que os integrantes do campo das artes, em especial o teatro, se preocupassem com as novas formas do fazer teatro, bem como se posicionassem como instrumentos de reflexão social, em que os artistas brasileiros foram fundamentais para denunciar e discutir a realidade do Brasil durante o período de censura.

4.2.6 O teatro contemporâneo

A ditadura foi um período difícil para os artistas, os quais viram sua liberdade de expressão censurada pelo AI-5. Entretanto, este período também trouxe mudanças estruturais fundamentais à formação do teatro brasileiro. Durante a ditadura, em especial nos anos que antecederam o fim do regime militar, foi estabelecido o teatro contemporâneo que deu origem ao fazer teatral dos dias atuais em que esta tese foi elaborada (Figueiredo, 2015).

Kon (2015) destaca que este foi o período de criatividade que permitiu articulações entre a arte e a política. Por exemplo, menciona os textos de Celso Martinez *O Rei da Vela*, *Roda Viva* e *Na Selva da Cidade*. A arte foi utilizada como instrumento de articulação política que confrontava o pensamento do público. Esta nova forma de fazer teatro e causar sensações foi denominada de teatro contemporâneo.

O teatro contemporâneo rompeu com a estética da encenação baseada nos costumes burgueses, para se apresentar como uma arte de denúncia da realidade brasileira. Os anos de 1970 trouxeram consigo o fortalecimento e consolidação dos coletivos de teatro, grupos de artistas que se dedicavam à arte e inovaram os mecanismos que estão na arte teatral, em que muitos encenadores foram os autores de seus próprios textos (Faria, 2013).

O final da década de 1970 proporcionou aberturas às artes com o fim do AI-5, criando um espaço favorável à liberdade para criar e se expressar. Dramaturgos como Augusto Boal e José Celso Martínez Correa retornaram ao Brasil e se uniram aos artistas que permaneceram no país durante a ditadura. Diversos grupos foram criados e iniciaram suas atividades, por exemplo, no Rio de Janeiro, o Teatro dos Quatros de Sérgio Britto (Albuquerque, 1992).

O Serviço Nacional do Teatro implementou o Projeto Mambembe com novas iniciativas e programações. O teatro alegórico retorna à cena após ter sido censurado por quase uma década, com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Navalha na Carne* e *Rasga Coração*. Contudo, diversos artistas, como Augusto Boal mencionado anteriormente, encontraram dificuldades para retomar as atividades, resultado de anos de repressão e censura (Albuquerque, 1992).

Em 1979 a crítica teatral comemorava o retorno de espetáculos 'sem censura' que possibilitaram a volta de peças bem avaliadas pela crítica, como *Macunaíma*. Diversos espetáculos surgiram com intuito de contar a história da ditadura e sua relação com as artes, fortalecendo um teatro de análise social e política. Na década

de 1980 novos e jovens dramaturgos surgiram com seus textos para se libertar da repressão e ensaiam a escrita dos seus primeiros textos. O estilo desses escritores deixou de lado o teatro político e engajado, para priorizar o indivíduo e suas experiências, especialmente nos jovens e suas experiências, como os dramaturgos Paulo César Coutinho e Luís Alberto de Abreu (Albuquerque, 1992).

O contexto da ditadura fortaleceu, portanto, um teatro político por meio de projetos artísticos-ideológicos que engajaram os coletivos. Por exemplo, a Companhia Latão de 1996 que incorporou a pesquisa coletiva e o trabalho improvisado no palco. A década de 1980 fortaleceu grupos que se engajaram nos processos de renovação político-partidária e também migraram para o teatro profissional, como os grupos Teatro União e Olho Vivo (Faria, 2013).

Ainda na década de 1980 grupos com originalidade e talento fortaleceram o teatro moderno. Assim como afirma Kon (2015; 2018), o teatro moderno deveria deixar para trás o pós-dramático e pós-brechtiano, o que significa ter consciência dos movimentos mencionados e, acima disso, ter clareza de que as explicações para a realidade vivenciada não eram suficientes. Esta década propõe uma não racionalização política no teatro para uma prática reflexiva e não dogmática.

No mesmo período emerge um teatro, embora ainda tímido, que discute o homoerotismo, com pautas a respeito de sexualidade, gênero e orientação sexual. São Paulo obteve destaque por conter espaços alternativos com apresentações de artistas transformistas. Alguns espaços tornaram-se fundamentais para o teatro experimental e performático. Um exemplo é a peça Blue Jean de 1981 a qual discutiu a prostituição masculina juvenil (Gonçalves & Stacul, 2012).

O teatro das mulheres também ganhou força no período da ditadura, alinhada à questão da luta e resistência pela arte. Se voltarmos alguns anos na transição do século XIX para o XX veremos que as mulheres no teatro se comportavam de forma subversiva ao padrão de comportamento da época. As atrizes buscavam a liberdade da mulher como indivíduo e em contrapartida, recebiam o repúdio da sociedade, incluindo outras mulheres, sendo continuamente comparadas às prostitutas (Silva, 2015).

Contudo, no período da ditadura militar as mulheres contribuíram para um teatro contemporâneo. Movimentos como o feminismo, que possuía força na Europa, esteve diretamente ligado ao campo das artes no Brasil durante este período. O

governo da época via as mulheres feministas como radicais e o adjetivo 'feminista' se tornou pejorativo (Matos & Miranda, 2007).

As mulheres tiveram papel fundamental na militância contrária à ditadura, para isso mudavam seus nomes e andavam em reuniões clandestinas consideradas criminosas por subverter o papel de mães e esposas. As artistas militantes viviam em grupos majoritariamente povoados por homens e para participar dos movimentos, por vezes assumiram posturas masculinizadas (Silva, 2015).

Diversas atrizes militantes se integravam grupos de teatro formados somente por mulheres, por exemplo, As Marias da Graça, Cia Trapaça, Sem Teias Teatro e o Loucas de Pedra Lilás, este último abertamente relacionadas ao teatro feminista. O grupo Loucas buscou demonstrar o poder das mulheres, participando de eventos como o Fórum Social Mundial, simpósios internacionais e eventos locais, o que demonstra que o teatro das mulheres, como o teatro feminista, não estava somente nos espetáculos que representaram, mas tornou-se uma forma de luta por igualdade de gênero (Matos & Miranda, 2008; Faria, 2013).

As mulheres brasileiras da ditadura eram um ser humano que negava sua sexualidade e sacrificava seus ideais para cumprir com o papel social de obedecer aos homens. As artistas que se opunham à ditadura usavam seus corpos, por vezes nus, com o mesmo intuito do movimento feminista e militante, com objetivo de denunciar a repressão. Um dos símbolos mais afetados foi o próprio corpo da mulher, no palco ou no dia a dia (Silva, 2015).

Diversas dramaturgas e atrizes contribuíram para um teatro da mulher. Em 1970, por exemplo, Maria Adelaide Amaral escreveu minisséries, novelas e textos para o teatro. Outras artistas, como Jandira Martini, misturaram diálogo e poesia na construção de espetáculos teatrais, incluindo atrizes e diretoras na formação e condução das peças, o que se estende à atualidade (Faria, 2013).

Por sua vez, o teatro feminista tornou-se acentuado em relação a crítica social que havia no teatro das mulheres, substituindo o coletivo para incorporar elementos do teatro político. O intuito deste teatro foi despertar a consciência das mulheres em relação às políticas brasileiras, viabilizar espaços de expressão, incluir as mulheres em uma coletividade feminina, propor uma mulher contemporânea e eleger espectadores que reconheçam o gênero (Romano, 2017).

Neste contexto, seja por meio do teatro das mulheres ou do teatro feminista, o teatro feminino contribuiu para a formação de um teatro contemporâneo em que a

pluralidade de formas do fazer teatral são incorporadas. Propôs-se um teatro político, mas ao mesmo tempo que discute as políticas de gênero e valoriza o corpo no palco e suas experiências particulares com o mundo em que vive (Romano, 2017; Silva, 2015).

Outra forma de teatro contemporâneo é o teatro de humor ou besteiro. Embora seja um termo rejeitado pelos seus próprios precursores, como Mauro Rasi, o besteiro deu espaço a diversos atores e diretores desconhecidos. Em especial nos anos de 1980 este tipo de teatro ganhou espaço com elencos em que os atores alternavam seus papéis dentro do próprio grupo para produzir espetáculos em um menor espaço de tempo. O besteiro buscou situações cômicas do dia a dia, deboche e elementos paródicos que criavam peças cômicas. No Brasil, as situações vivenciadas na política são colocadas no palco e, embora incentivem risadas, o intuito é de propor reflexões a partir das alegorias criadas no palco (Faria, 2013).

Alinhados aos movimentos contemporâneos mencionados até o momento, os coletivos foram fortalecidos como forma de construir novos espetáculos. Esse modelo de fazer teatro incorporou processos colaborativos que combinaram projetos artísticos individuais com as criações compartilhadas. Os coletivos funcionam ao redor de um Diretor, também responsável pelo texto, que tem a responsabilidade de reunir um grupo e aprimorar a dramaturgia coletiva, conferindo personalidade ao coletivo. Isso faz com que cada grupo tenha sua própria personalidade e maneira de se expressar (Garrocho, 2008).

Os coletivos partem de um roteiro, porém buscam construir suas identidades a partir de cada ensaio em que todos os atores podem contribuir. Mesmo após estrear uma versão, os coletivos costumam desdobrar e adaptar seus espetáculos por diversas vezes. Quando o grupo encomenda um texto de um dramaturgo, geralmente este texto é adequado ao perfil de interpretação do grupo. Por vezes, o local de origem de cada coletivo influencia os trabalhos a serem desenvolvidos (Garrocho, 2008, Faria, 2013).

Nos coletivos se pratica o teatro colaborativo em que toda e qualquer dramaturgia deve ser desenvolvida no grupo e todos os integrantes podem mudar seus papéis para buscar a melhor formação possível. Este processo não é harmonioso, porém é coeso, pois busca que os coletivos colaborem para um único objetivo compartilhado. Contudo, antes de atingir este objetivo a colaboração passa por tentativas e erros durante o processo (Garrocho, 2008, Faria, 2013).

Neste caso, são comuns parcerias entre atores, diretores e os próprios coletivos. Inclusive o papel dos atores e autores é ressignificado no teatro contemporâneo. O ator, por exemplo, pode optar pela 'dramaturgia do ator' em que pode criar seus próprios textos e encenações, confundindo o papel do ator e autor. Já os autores se apresentam de duas formas: o autor coletivo que constrói seus textos por meio dos grupos e o autor como indivíduo. Neste caso o ator individualmente é movido por motivos e crenças particulares que levaram à escrita de um roteiro, a partir disso surgem os textos curtos e com poucos personagens (Garrocho, 2008, Faria, 2013).

A partir das diversas experiências surge no teatro contemporâneo os lugares voltados a incentivar a criação e surgimento de artistas, sejam autores ou atores. Os denominados Núcleos fomentaram na década de 1990 locais para novas experiências cênicas, peças com pouca ou nenhuma cenografia e poucos atores em cena. Estes locais permitiam a experimentação prática para o ineditismo de textos e formas de expressão teatral. Um exemplo disso são as próprias universidades e cursos técnicos (Faria, 2013).

Todas essas mudanças no teatro contemporâneo modificaram elementos que compõem o teatro brasileiro; por exemplo, a encenação que prioriza o corpo do ator e o espaço vazio surgiram no teatro contemporâneo. Uma peça que marcou essa mudança foi *Macunaíma* em 1978, que simplificou elementos de cena e inseriu a interpretação metafísica – incluindo a relação com o espaço e construção de cena no imaginário do público - a partir de um texto dramático. Por volta de 1980, a autonomia do ator permitiu ao artista modificar, recriar e transformar textos enquanto os encena, mudando a cena teatral em seu modo de fazer teatro (Asterito Lopera, 2015).

Os anos de 1990 contribuíram para a encenação mudando o papel do encenador como alguém que apenas representa para vivenciar textos dramáticos de Nelson Rodrigues, como *A Falecida*, *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. Surge nesta época a encenação performativa em que diversos procedimentos de cena se tornam performáticos, ator como performer tem a responsabilidade de instigar o espectador a construir a cena em conjunto (Magaldi, 2015).

Outra forma de teatro contemporâneo é o teatro do real, o qual diferencia-se dos demais pois se afasta do teatro comercializável ao propor longas pesquisas cênicas ao criar um espetáculo. Uma característica predominante do teatro do real é se inserir no cotidiano e intervir diretamente na realidade. Funciona como criações

menores de um projeto maior. No teatro do real, além das peças, documentários e séries são produzidas como produto da pesquisa (Fernandes, 2013).

Outra forma contemporânea é o teatro crítico, alinhado à tradição brechtiana a qual prioriza a pesquisa histórica e hermenêutica (interpretativista). Por exemplo, exercícios de improvisação podem resultar em espetáculos; são modos de construção coletiva a partir das experiências individuais. Pesquisas de campo levam os grupos a reflexões críticas que podem ser adaptadas e colocadas em cena (Leal, Freitas Costa & Leão Vieira, 2007; Magaldi, 2015).

A partir dos anos 2000 o teatro se tornou um fenômeno nas universidades e seus programas de graduação e pós-graduação. Os pedagogos brasileiros criam a encenação a partir do teatro da criação coletiva, associando princípios de criação e métodos pedagógicos que facilitem esse processo. A interface entre sala de aula e cena teatral propôs novas metodologias para as artes cênicas, propondo por meio da coletividade a criação de modos de trabalho (Faria, 2013).

O Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA-USP) por meio dos professores Cibele Forjaz e Antonio Araújo, por exemplo, convidou os alunos para realizarem experimentações em seus coletivos por meio dos estúgios. A pedagogia no teatro possibilitou desenvolver pesquisa, ensino e criação teatral simultaneamente (Faria, 2013).

O teatro contemporâneo também provocou mudanças em componentes como a cenografia e a indumentária. A modernização demonstrou que cenografistas e figurinistas tiveram suas atividades não como criações artísticas, mas técnicas, desconsiderando a importância desses elementos para a construção teatral. A mudança dos espaços de apresentação para as casas de teatro, que antes acontecia em ruas e igrejas, ocorreu somente a partir do século XVIII como relatei nas seções anteriores. Somente a partir do século XX os cenários deixaram de ser improvisados ou padronizados - coringas - para se tornarem elementos de beleza plástica e artística (Viana, 2019).

Alguns exemplos podem ser observados na montagem de *Vestido de Noiva* pelo grupo Os Comediantes, os quais possuíam 3 cenários para representar a memória, a loucura e a alucinação. O espetáculo de *Hamlet* foi produzido pelo Teatro do Estudante com a proposta das escadarias para representar cada cena. O grupo O Tablado também trouxe inovações na cenografia a partir da formação acadêmica de cenógrafos nas oficinas que ministravam (Costa, 2008).

Em especial nas décadas de 1950 e 1960 destacou-se a procura dos grupos de teatro por uma inovação cenográfica semelhante à vivenciada na Europa. Ademais, em 1974, a Resolução nº 32 de 9 de agosto regulamentou os cursos superiores de bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Direção, Interpretação e Cenografia. Essas mudanças foram impulsionadas pelas Bienais de Artes Plásticas de Teatro e suas edições nos anos de 1957, 1959, 1961 e na última edição em 1989 as quais trouxeram inovações nas propostas de cenografias para as artes cênicas. A partir de 1980, se estendendo até o século XXI, surge o movimento da cenografia ambiental, com vistas para a utilização dos espaços já existentes e acréscimo de poucos acessórios cênicos (Viana, 2019, Faria, 2013).

Outras teatralidades surgiram no teatro contemporâneo, como o Teatro de Rua. Trata-se de uma prática artística que se apropria dos espaços urbanos desde a década de 1960, perpassando os períodos de repressão das práticas artísticas na ditadura militar. O Teatro de Rua se destaca por se contrapor aos discursos autoritários e à censura. Por exemplo, nos anos de 1960 o teatro político do CPC ligado ao movimento estudantil incentivou a criação de um núcleo teatral ligado à rua. Com o início da ditadura militar as manifestações de rua foram reprimidas, o que anos mais tarde com o afrouxamento da ditadura proporcionou brechas para os grupos retornarem com suas atividades artísticas (Faria, 2013; Carreira, 2006).

Após deixar de vigorar o AI-5, as manifestações de rua retornaram com a associação entre atores e sindicatos na busca por melhores condições de trabalho para outras áreas, como os metalúrgicos. A atuação dos grupos de teatro ocorreu preferencialmente durante as manifestações dos empregados (Carneiro, 2005). Um exemplo foi o grupo Teatro Livre da Bahia, coordenado por João Augusto, que utilizou os folhetos populares de Cordel enquanto ocupava as ruas com danças e músicas populares (Amaral, 2012).

O Teatro de Bonecos oriundo da Europa no século XVI e XVII também contribuiu ao teatro contemporâneo. Este tipo de teatralidade incentivou um movimento educativo na década de 1940 com a criação da Sociedade Pertalozzi do Brasil, sociedade de pesquisa e atendimento a crianças especiais que proporcionou cursos de formação de titeriteiros. Faria (2013) destaca que a trajetória do teatro de bonecos brasileiro se transforma de maneira mais visível a partir de 1980, com mudanças que se evidenciam em aspectos como: o fortalecimento de relações com grupos estrangeiros, com pesquisadores e estudiosos desse teatro, além de

associações internacionais, iniciativas de formação mais sistemáticas e novas mudanças na linguagem dessa arte.

Com a evolução do teatro brasileiro, o teatro de bonecos se tornou uma prática artística comum no país. Como destaca Santos (2007), o teatro de bonecos assumiu diferentes perspectivas das artes cênicas, especialmente incorporando os elementos regionais, associando-se a aspectos culturais, costumes, políticos e sociais de cada localidade.

Por fim, o circo teatro também integra o Teatro Contemporâneo, uma prática que surgiu por meio de Benjamim de Oliveira e que foi copiado por outros circos devido à aceitação do público. O repertório foi formado por melodramas e comédias leves que a partir de 1950 se tornaram parte da cena brasileira e incorporaram as tradições populares e se afastaram dos críticos teatrais da época (Faria, 2013).

A partir destes diversos movimentos mencionados nesta seção, o teatro contemporâneo se desenvolveu no Brasil como um teatro nacional, incorporando o teatro para educação nas escolas, formação de atores e constituição de políticas públicas.

4.3 SINTETIZANDO AS LÓGICAS INSTITUCIONAIS NO CAMPO DO TEATRO – ATO 13

Para identificar as lógicas institucionais como um conjunto de elementos associados às ordens e que se encontram duplamente conectados por objeto, práticas e sujeitos, bem como são relacionados aos valores e crenças de quem as reproduz (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014; Friedland & Arjaliés, 2021), utilizei a abordagem qualitativa, conforme descrita na seção de procedimentos metodológicos. Assim como destacam Reay & Jones (2016) os estudos que buscam identificar lógicas institucionais têm crescido na última década, contudo, há necessidade de uma definição dos procedimentos que permitem captar as lógicas e diferenciá-las.

Considerando o interposto no parágrafo anterior, utilizei a técnica de tipificação ideal proposta inicialmente por Thorton e Ocássio (1999) e Thorton et al. (2012) descrita no referencial teórico desta tese. Para isso, na seção anterior, inicialmente descrevi o percurso histórico que documenta como o teatro se desenvolveu no Brasil com intuito de identificar possíveis padrões, em um segundo momento fiz a tipificação destes padrões em lógicas institucionais, por fim, na próxima seção comparo o contexto do Art&Vida com os tipos ideais descritas nesta seção.

Neste primeiro momento, destaco quais tipos ideais identifiquei na literatura sobre o teatro no Brasil, conforme exposto no Quadro 13. O teatro brasileiro permite identificar diversas lógicas institucionais que conduziram as práticas artísticas durante o desenvolvimento histórico do teatro. Por exemplo, a lógica do teatro religioso é uma etapa histórica relacionada ao movimento jesuíta no Brasil em que a prática teatral seguiu o objetivo de doutrinação. A metáfora que representa esta lógica é de prática religiosa como algo institucionalizado no dia a dia do indivíduo. A orientação desta lógica é de doutrinação da população, a qual buscou atender os pressupostos do cristianismo, a saber, a fé, a salvação e a condenação do ser humano por intermédio de sua alma que é eterna.

O teatro foi utilizado como um meio para disseminar a ideia de obediência aos princípios da igreja, não havia uma preocupação com os aspectos da montagem teatral, como a cenografia, figurino e preparação dos atores, mas uma consolidação das ideias religiosas por meio de representações artísticas. Como fonte de legitimidade este teatro pregava a fé cristã e a obediência, como única religião legítima para o indivíduo seguir.

Desta forma, a fonte de autoridade se resumia em propor uma salvação, desde que a legitimidade fosse alcançada. O homem, enquanto ser social, somente seria aceito se fosse integrado à comunidade cristã e abandonasse o pecado para ser livre da condenação eterna. Para isso, o conceito de céu e inferno, respectivamente, salvação e castigo foram primordiais no teatro religioso. Como identidade, o indivíduo deveria confessar sua fé no salvador – Jesus Cristo – para se tornar um indivíduo apto aos benefícios divinos, como a salvação.

Ademais, as normas eram elaboradas e legitimadas pela comunidade religiosa do cristianismo e diretamente relacionadas ao conceito de salvação, ou seja, quem obedece e se adequa seria salvo. A estratégia da comunidade cristã era de ampliar os domínios sobre a comunidade por meio do simbolismo da salvação em contrapartida à condenação. Por fim, o indivíduo é apresentado e inserido em uma estrutura religiosa governada por um capitalismo ocidental de venda de artigos de fé e benefício divino nos dízimos e ofertas.

Já na lógica do teatro colonial não há um abandono da religiosidade, mas associação aos elementos do teatro europeu, incluindo espaços específicos para a apresentação teatral. Sob esta lógica, a prática teatral afastou-se da doutrinação religiosa, embora não a tenha abandonado completamente, para ser representada

pela metáfora de um evento de diversão em festas públicas e, principalmente, atendimento das demandas da burguesia. As mudanças culturais na Europa começaram a influenciar o Brasil, especialmente as artes. O teatro colonial, por exemplo, passou a preocupar-se com a estética dos espetáculos e com o repertório que representavam. Foram priorizados textos clássicos em idiomas estrangeiros. Ademais, a sociedade brasileira passou a considerar a necessidade de espaços específicos para a representação teatral. Sob esta lógica o teatro possui uma relação com o poder público no sentido de reforçar o poder das classes mais altas da sociedade.

Como fonte de legitimidade, o teatro colonial demonstrou que o indivíduo que frequentava os espaços artísticos se tornava membro da sociedade, especialmente os que pertenciam à burguesia. Para isso, a fonte de autoridade desta lógica estava relacionada a definir quem iria compor a elite social e quem iria compor outras classes sociais. Para a população de modo geral, participar da sociedade colonial e obter privilégios que somente a burguesia possuía era fundamental para se consolidar como membro da comunidade local.

Assim, esta lógica priorizou a participação social nos espaços artísticos como fonte de identidade. A característica do cidadão da época era de um indivíduo que frequentava espaços artísticos e apreciava a arte europeia. Isso significava ter a orientação estética para apreciar espetáculos teatrais. A respeito disso, as normas eram voltadas a credenciar alguém a participar, ou não, da sociedade colonial. Desta forma, observa-se que o *status* atribuído à burguesia direcionou a atenção e conduziu a estratégia da lógica institucional do teatro colonial, uma vez que demonstrava quais indivíduos seriam considerados membros da comunidade colonial, caracterizando um controle informal. Como sistema econômico, o capitalismo colonial estava fortalecido na capacidade de participar de espaços culturais pagos ou patrocinados pelo poder público.

Contudo, o período do teatro sob a lógica colonial trouxe diversas reflexões a respeito da prática teatral, especialmente em relação à estruturação de um teatro que representasse o Brasil. A lógica do teatro profissional contém uma infinidade de estilos de produção teatral que se esforçaram para superar a influência europeia, bem como enfatizou a ausência de uma identidade nacionalista do teatro Brasileiro. Entretanto, esta lógica modificou o conceito de teatro para os artistas e para o público, sob a qual o teatro passou a ser visto como uma prática que requer profissionais especializados.

Quadro 13 - Lógicas institucionais no campo do teatro brasileiro

Tipo ideal	Lógica do Teatro Religioso	Lógica do Teatro Colonial	Lógica do Teatro Profissional	Lógica do Teatro Amador	Lógica do Teatro Moderno
Descrição	O teatro é uma prática religiosa de representação das regras da igreja católica. Dispensa a preocupação com a estética das representações e preocupa-se com a doutrinação dos fiéis.	Assume uma maneira de convívio da sociedade burguesa e apreciação das demais classes da sociedade. Forte influência dos costumes europeus.	O teatro apresenta uma forma 'correta' de ser realizado. Há o intuito de remunerar e consolidar carreiras de artistas. A preocupação é com um produto que possa ser comercializado.	O teatro é abordado como resistência, posicionamento e discurso dos dilemas da sociedade. Há preocupação com a construção da nacionalidade na dramaturgia.	É uma prática social de denúncia e posicionamento crítico da realidade da sociedade. Assume múltiplas abordagens com preocupação estética própria, estudo das formas teatrais e a relação com o público.
Metáfora raiz (1)	Teatro como prática religiosa.	Evento de entretenimento da sociedade.	Teatro como profissão.	Atividade não comercial.	Uma prática reflexiva.
Fontes de legitimidade (2)	Obediência à fé cristã e seus costumes.	Inserção como da membro da sociedade, especialmente da burguesia.	Especialização do trabalho do artista.	Envolvimento nas discussões políticas e sociais do Brasil.	Reflexão social.
Fontes de autoridade (3)	A religião.	Estratificação social.	Atividades com fins lucrativos.	Ativismo político.	Ativismo social.
Fontes de identidade (4)	A fé como organizadora da vida em sociedade.	Participação social.	Formação de organizações teatrais com fins lucrativos.	Caráter nacionalista.	Pertencimento ao teatro nacionalista.
Base de normas (5)	Pertencimento à comunidade religiosa.	Pertencimento à sociedade colonial	Pertencimento à classe profissional.	Pertencimento ao meio artístico	Pertencimento ao meio artístico-intelectual.
Base de atenção (6)	Relação com a salvação.	Status social na burguesia	Associação profissional.	Status na classe artística.	Status nos grupos de intelectuais
Base da estratégia (7)	Aumentar o simbolismo religioso na comunidade.	Aumentar o status social	Aumentar a reputação pessoal e do grupo.	Aumentar o status do grupo do meio artístico.	Aumentar a pluralidade de estilos teatrais.
Mecanismos de controle informal (8)	Obediência à estrutura religiosa.	Cultura local	Referências profissionais.	Grupos de referência teatral.	Críticos de teatro.
Sistema econômico (9)	Capitalismo ocidental.	Capitalismo colonial.	Capitalismo pessoal.	Capitalismo cooperativo.	Capitalismo organizacional.

Fonte: dados da pesquisa (2022)

As primeiras organizações com fins de arrecadação de receitas surgiram na lógica profissional e os artistas denominados profissionais iniciaram suas atividades. A metáfora que representa esta lógica é de uma prática teatral como profissão. Os critérios que definem os profissionais ainda não eram bem esclarecidos, entretanto era considerado profissional o artista ou grupos teatrais que recebiam cachês e dependiam financeiramente dos mesmos para sobreviver. Para isso, a fonte de legitimidade era a especialização no trabalho artístico.

A lógica profissional abandonou a busca por um estilo brasileiro, pois vigoravam os espetáculos que traziam receitas econômicas para os grupos. A legitimidade estava atrelada à quantidade de produções profissionais que eram elaboradas, enquanto a fonte de autoridade se relacionava a manter as atividades com fins lucrativos em execução, mesmo que isso significasse representar somente espetáculos estrangeiros.

Neste contexto, a fonte de identidade dos grupos profissionais estava relacionada a formar uma organização com fins lucrativos. Isso incluiu temporadas de espetáculos, produções com atores considerados profissionais e os espetáculos coringas¹⁵ – com recursos humanos, físicos e financeiros reduzidos. Uma classe de atores profissionais se formou com normas específicas, por exemplo: registro profissional, cachê por apresentação e a não fidelização a uma única companhia.

A base de atenção da lógica profissional foi fortalecida por meio das associações profissionais, assim como a estratégia se concentrou em aumentar a reputação dos atores e grupos. Isso ocorreu devido à ação da crítica especializada da época, a qual demonstrava um descontentamento com o que fora produzido e com os denominados vícios de representação dos artistas profissionais. Os atores buscavam como mecanismo de controle informal seguir ações semelhantes aos artistas que possuíam fama por papéis que haviam representado e conseguiam capitalizar recursos para si por meio de um capitalismo pessoal de acumulação de riquezas.

Como um caminho alternativo devido às críticas a respeito da representação profissional, a lógica do teatro amador trouxe uma prática despreocupada com as receitas geradas pelos espetáculos por meio de um capitalismo cooperativo. Em

¹⁵ Produções de baixo custo e que poderiam ser facilmente reproduzidas devido ao pequeno elenco e poucos recursos de cenografia.

outras palavras, uma arrecadação de recursos por doações e por meio do poder público. Esta lógica foi representada por uma metáfora raiz de atividade não comercial. Embora os investimentos fossem necessários para elaborar as peças, predominou o capitalismo cooperativo. Esta lógica incentivou a legitimidade por meio do surgimento de grupos que faziam espetáculos com objetivos de discutir e se posicionar a respeito da realidade do Brasil, inclusive lançando textos brasileiros e abandonando as regras do teatro europeu.

A fonte de autoridade desta lógica está atrelada a um ativismo político com identidade no caráter nacionalista, ou seja, esta lógica relacionou artistas e a realidade brasileira na busca por uma sociedade melhor, seja na economia, relações humanas ou política. As normas que conduziram a prática teatral estavam atreladas a pertencer ao meio artístico. Para isso, os artistas deveriam pautar a ação no status de pertencimento à classe artística.

Como estratégia, buscava-se aumentar o *status* dos grupos de teatro e seus componentes, enquanto eram controlados pelos grupos de referência teatral, alguns mencionados no início da análise dos dados. A partir desta ação de reconhecimento da população, os grupos fortaleceriam suas atividades e teriam continuidade mesmo sem recursos financeiros e sem gerar lucros.

No contexto da lógica do teatro amador, uma nova lógica institucional do teatro vigorou, denominada de moderno. As mudanças históricas do Brasil motivaram um teatro lapidado por eventos políticos e sociais, principalmente relacionados à ditadura militar sob uma metáfora de teatro reflexivo. Esta lógica trouxe características específicas do teatro brasileiro e uma variedade de estilos e escolas, como o teatro do oprimido, teatro das mulheres, entre outros.

Neste momento o teatro passou a ter características de prática social. Independentemente da formação artística, atores e produções teatrais eram vistos como elementos de construção cultural em que a legitimidade estava na reflexão social, proporcionada por meio de diferentes estilos de representação e montagem teatral. Esta lógica marca a construção da produção teatral, a qual envolve elaboração e estudo do texto, preparação dos atores, elementos cênicos e a relação entre atores e público.

A autoridade desta lógica moderna está pautada no ativismo social, o qual prevê o engajamento em situações de assimetria social, tais como, por exemplo, a

fome, questões de raça e gênero e desabrigados. Como fonte de identidade, os grupos comporiam os repertórios de artistas que pertencem ao teatro nacionalista, em que as normas são baseadas na classe artística e intelectual.

Como estratégia buscou-se aumentar a pluralidade de estilos teatrais, desde que mantivessem a característica nacionalista em uma abordagem de teatro moderno, com critérios definidos pela crítica especializada e controle feito de maneira informal. Por fim, esta lógica é pautada em um capitalismo organizacional, que preza pela formação de organizações culturais, plurais em relação ao estilo de interpretação e na quantidade de artistas.

A partir da sintetização das lógicas em tipo ideias, apresento o contexto histórico em que o grupo Art&Vida, objeto de estudo desta tese, desenvolveu a prática do teatro.

4.4 O TEATRO GAÚCHO: A INTERIORIZAÇÃO DAS ARTES TEATRAIS – ATO 14

Com base nas tipificações ideais apresentadas no Quadro 13, o teatro gaúcho, conforme os registros históricos, se desenvolveu sob três lógicas institucionais, a saber: profissional, amadora e moderna.

Inicialmente, os registros históricos demonstram que o teatro no Rio Grande do Sul esteve alinhado aos movimentos do teatro brasileiro da época, iniciando sob uma lógica do teatro amador. Especialmente a partir de 1941, quando o Brasil passou por um processo de efervescência cultural, a União Estadual dos Estudantes (UEE) iniciou o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, o qual permaneceu em atividade até 1955 (Silva, 2018).

As organizações estudantis foram comuns nesta época, com características que demonstram uma lógica institucional amadora tais como, por exemplo, a inexistência de obtenção ou acumulação de riquezas, o financiamento de atividades por meio cooperativismo ou incentivo público e a aceitação a todo e qualquer tipo de indivíduo que estiver interessado em praticar o teatro.

Neste contexto, diversas iniciativas surgiram para formar este tipo de organização, como o Clube de Teatro da Federação dos Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul que atuou até 1958 realizando festivais e incentivando a formação de um grupo de artes dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esse período, especialmente na capital Porto Alegre, representou

crescimento e mudança das artes teatrais no Rio Grande do Sul (Silva, 2018; Lima, 2017).

A lógica do teatro profissional também esteve presente, como é possível observar, surgiram organizações que buscavam obtenção de lucros e geração de bilheteria, bem como prezava-se pela formação do ator profissional e pelo pertencimento à classe de artistas.

Neste contexto da lógica profissional surgiu o Equipe, um grupo de teatro denominado de profissional e engajado na formação de artistas locais. Após sua extinção, o teatro gaúcho passou por períodos em que os artistas se formavam na universidade e migravam para São Paulo e Rio de Janeiro para desenvolver sua carreira artística (Silva, 2018; Lima, 2017).

Na década de 1960, assim como os demais estados, o Rio Grande do Sul vivenciou o período da ditadura militar. Utilizando dos mecanismos legais estabelecidos desde 1940, a ditadura promoveu os atos institucionais como o nº2 e nº5, especialmente este último denominado de AI-5 permitiu a censura de textos, espetáculos, grupos e artistas, bem como utilizou a força policial para penalizar protestos contra o regime militar (Figueiredo, 2015; Garcia, 2018).

Alguns acontecimentos deste período podem ser destacados nos documentos disponibilizados no acervo do Teatro São Pedro tais como a presença do grupo TBC na capital gaúcha, o qual foi responsável pelo movimento de profissionalização do teatro no Brasil. Apresentações como essa do TBC aproximaram os artistas gaúchos da região sudeste, o que representou um crescimento da classe artística teatral nas décadas de 60, 70 e 80 no Rio Grande do Sul (Ferreira, 2014).

O movimento de profissionalização das artes cênicas promoveu mudanças nas organizações do teatro local, como a criação de cursos de nível superior em teatro, leis de incentivos às artes como o Fundo Municipal de Apoio à Cultura (FUMPROARTE) e premiações como o Prêmio Açorianos. Ademais, o período promoveu a criação da Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, que mais tarde foi transformado em Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul SATED/RS, com o objetivo de propor discussões sobre as artes, alcançar as

necessidades dos artistas do estado e garantir seus direitos (Margarites, 2011; Silva, 2017).

Todavia, esses movimentos concentraram-se na região de Porto Alegre e no corredor do teatro profissional que incluía Caxias do Sul, Bento Gonçalves e Gramado. Já o interior do Estado careceu de uma movimentação artística. Cidades como Pelotas, por exemplo, formaram um corredor cultural do século XIX, consumindo o teatro vindo da Europa com destino a apresentações na Argentina. Contudo, nos anos de 1960 e 1970, durante a ditadura militar, esses locais não registraram mais manifestações artísticas (Silva, 2018).

O período em que os militares governaram o Brasil, possibilitou que a lógica institucional do teatro amador conduzisse a prática teatral no Rio Grande do Sul, enquanto o teatro profissional havia sido quase extinto no estado. Assim como no restante do Brasil surgiram diversos grupos com o intuito de protestar e resistir à censura. A Lei da Anistia promulgada em 1979 permitiu que exilados voltassem ao Brasil, porém o processo de redemocratização ocorreu durante os anos que sucederam a Lei. Este período de transição da ditadura para a redemocratização trouxe à cena gaúcha diversos grupos como Teatro de Arena de Porto Alegre e Teatro Província, despreocupados com a estética teatral e voltados para o teatro metafórico e reflexivo a respeito da censura da época (Massa, 2015).

No Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS diversos professores foram perseguidos e forçados a aposentadoria compulsória durante a ditadura militar. Grupos como o Teatro de Arena de Porto Alegre e o Diretório Central do Estudante (DCE) investiram na luta direta contra os militares, com manifestações públicas conduzidas por estudantes. Motivados por esse contexto de resistência e uma possível modernização das artes Cênicas no Rio Grande do Sul, o movimento do teatro amador cresceu e revelou diversas organizações (grupos) a cena gaúcha (Massa, 2015; Ferreira, 2014).

Um coletivo que ganhou destaque, sob a condução da lógica amadora em meio a resistência à ditadura militar, foi denominado de Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS), o qual se dedicou a interiorizar o teatro por meio do movimento e formação de organizações denominadas de grupos amadores na capital e no interior do Estado.

Contar a história da FETARGS como uma organização cultural é fundamental para compreender a lógica do teatro amador no Rio Grande do Sul. Todavia, os registros históricos deste período possuem pouca documentação disponível para leitura. Ferreira (2014) destaca que a história do teatro gaúcho carece de registros históricos. Portanto, a seção a seguir é pautada nas entrevistas que realizei com os membros da federação e nos documentos obtidos na Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC). O intuito é demonstrar como uma organização surgiu sob a lógica do teatro amador para, posteriormente, incentivar a criação de diversos grupos, como o Art&Vida Teatro.

4.4.1 Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS)

A lógica do teatro amador no Rio Grande do Sul permitiu que as organizações estudantis surgissem com intuito de incentivar a prática teatral. Sob esta lógica, as organizações culturais estavam preocupadas em discutir questões sociais e políticas dos locais em que estavam.

Um exemplo destas organizações amadoras é a Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS). Embora não seja de caráter estudantil, a FETARGS se tornou um importante elemento de articulação da lógica amadora no estado por cerca de 30 anos. Fundada em 23 de julho de 1978, a organização foi registrada no cartório de Porto Alegre somente em 30 de outubro do mesmo ano, conforme registro no estatuto da Federação realizado em 1984 por Maria Rejane Zilles e João Batista Ribeiro.

O intuito da associação sem fins lucrativos foi de aproximar grupos e artistas relacionados ao teatro amador e, para tanto, definiu o termo como entidades com personalidades jurídicas ou não e que não tivessem fins lucrativos.

Os objetivos da FETARGS foram destacados no artigo 29 do seu estatuto 001, a saber:

- a) Representar o movimento de teatro amador do Rio Grande do Sul, organizando uma linha de atuação que corresponda à vontade e às necessidades de seus associados;
- b) Incentivar o desenvolvimento do teatro amador no Rio Grande do Sul;
- c) Promover a criação de novos grupos de teatro amador;

- d) Defender os interesses gerais do teatro amador, bem como representar seus associados perante a comunidade e os poderes públicos federais, estaduais e municipais;
- e) Defender a indispensável autonomia cultural, artística, política e administrativa dos grupos associados.

Embora sua sede tenha sido em Porto Alegre, a FETARGS destacou em seu estatuto que sua jurisdição se dava em todo o Rio Grande do Sul. Os artistas poderiam se associar à Federação e teriam direito a voto, poderiam propor projetos e convocar reuniões. O estatuto da Federação destacou que os associados deveriam ter sua autonomia respeitada, pois deveriam contribuir para o desenvolvimento do teatro amador no estado.

A diretoria definiu que não iria cobrar taxas de associação, mas relatou em seu estatuto que caso fosse necessário poderia solicitar contribuições dos associados para custear suas atividades. A administração da Federação se daria por meio do congresso anual, coordenação estadual, coordenação regional, diretoria, núcleos municipais e conselho fiscal.

Essas características, oriundas da lógica amadora, demonstram como a Federação conduziu suas atividades de forma cooperativa. A lógica amadora pressupõe que o capitalismo que conduz o teatro deve ser cooperativo. Em outras palavras, não há o acúmulo de recursos financeiros, mas um compartilhamento que ocorre quando se torna necessário manter as atividades da organização.

A coordenação deveria ser formada por um representante de cada núcleo municipal em cada região, já a diretoria seria composta por presidente, tesoureiro, secretário geral, subsecretarias da comunicação e acervo histórico. Os cargos mencionados nesse parágrafo seriam eleitos no congresso anual e o mandato teria vigência de dois anos com possível reeleição por mais um período.

Para compreender mais a história da FETARGS, entrevistei quatro artistas que foram integrantes da diretoria. Os eventos de maior visibilidade promovidos pela Federação eram os festivais de teatro amador que reuniam artistas de todo o Estado. Uma das presidentes da Federação até 2004 - chamarei nesta tese de Nice - a qual trabalha com as artes há mais de 30 anos e narrou como acontecia a organização dos festivais pela Federação.

Primeiramente, os festivais de teatro amador eram uma festividade que reunia diversos grupos do Rio Grande do Sul para trocar experiências e apresentar seus trabalhos. Baseado na concepção de festival dos anos de 1980, quando a organização iniciou suas atividades, os grupos eram convidados a levarem seus espetáculos divididos nas categorias adulto e infantil para se apresentarem na cidade em que o festival ocorria.

Os festivais caracterizam uma das práticas da lógica amadora. O nacionalismo presente nos espetáculos foi desenvolvido conforme a Federação se desenvolvia. Os grupos eram incentivados a priorizar e propor reflexões nos palcos a respeito dos problemas sociais. Para isso, existiam grupos de referência, caracterizados pelos vencedores de algumas edições ou que possuíam atores consagrados no teatro gaúcho.

A FETARGS era responsável por promover estes festivais. Edgar que esteve na presidência a partir de 2004, confirmou o cooperativismo que havia na gestão. As prefeituras se tornavam responsáveis por elaborar as regionais, nas quais os grupos competiam e os vencedores de cada regional se encontrariam para uma final entre grupos. Geralmente as cidades de Caxias do Sul e Erechim organizavam as finais, pois o evento dependia de estruturas físicas amplas, como casas de cultura com mais de 400 assentos, estrutura de sonoplastia¹⁶ e estrutura de hospedagem na cidade.

Na época, os festivais contavam com um momento de debates após a apresentação de um grupo. Os mesmos eram convidados a ouvir as contribuições dos jurados para o espetáculo apresentado. Os debates, como eram chamados estes momentos, se referiam aos diálogos e trocas entre o júri, geralmente composto por especialistas em artes cênicas, e os grupos que competiam nas regionais e na final estadual.

Nice destacou que o objetivo não era depreciar nenhum um grupo, mas possibilitar um diálogo de aperfeiçoamento da técnica que cada espetáculo levava ao palco. Algumas situações fugiram do controle, como as brigas nos debates, mas o intuito era possibilitar o aprendizado entre os grupos. Ao final de cada etapa, após apresentação e debate, havia uma premiação com troféus para cada grupo que se destacasse nas dimensões que compõem um espetáculo, por exemplo, figurino,

¹⁶ Área das artes que se preocupa com a sonorização – trilha e efeitos sonoros de uma peça teatral.

maquiagem, iluminação, trilha sonora, atores coadjuvantes e principais, direção, texto e espetáculo. Além do mais, havia um prêmio especial do júri entregue ao espetáculo que recebesse a maior nota da plateia. Edgar destacou que os espetáculos vencedores da categoria adulto e infantil eram enviados ao SESC Porto Alegre para uma temporada de final de semana, semelhante ao que os grupos profissionais costumavam fazer.

Ademais, os grupos vencedores dos prêmios de melhor espetáculo em ambas as categorias tinham o direito de escolher uma oficina de teatro e o profissional que a iria ministrar. Essa oficina era custeada pela Federação e acontecia antes de se apresentarem na final estadual. Nice destacou que os grupos contribuía com mensalidades para as atividades da Federação, mas isso servia somente para custear os deslocamentos que eram feitos, enquanto as artes eram elaboradas pelo Serviço Social do Comércio (SESC) como apoio cultural aos festivais.

A lógica amadora esteve presente nas características dos grupos que competiam nos festivais. Se tratava de organizações formadas por um elenco, diretor e a equipe técnica. Os integrantes conciliavam suas atividades profissionais com o teatro. Dificilmente eram encontrados artistas que possuíam o teatro como profissão ou ganho principal, caracterizando uma atividade não comercial. Em relação à característica organizacional de comando da FETARGS existia uma diretoria. A presidência, junto com sua equipe, permanecia vigente por 2 anos.

Nice, por exemplo, não se colocou à disposição de permanecer, pois já possuía outras atividades profissionais e foi substituída. As votações ocorriam nas finais estaduais em que cada artista se colocava à disposição para ser votado pelos representantes dos grupos. A diretoria eleita integrava pessoas próximas para facilitar a comunicação entre os membros, pois não havia recursos financeiros, tecnológicos ou físicos que facilitassem a interação.

Nice destacou que diversas vezes ocorreram debates a respeito do festival com caráter competitivo se tornar uma mostra de teatro, contudo a realidade dos grupos amadores era outra. Diversos grupos recebiam incentivos de suas prefeituras ao levar prêmios para a cidade, pois o teatro amador é o início de um grupo e à medida que recebe investimento e aprimora suas técnicas aproxima-se da profissionalização, destacou Nice.

Os debates para tomada de decisões eram constantes, uma vez que, por se tratar de uma organização amadora, a base de normas é o pertencimento ao meio artístico. Isso significa que as decisões se baseiam no coletivo e não nos interesses individuais.

Outro entrevistado que permaneceu na Federação desde a década de 1990, o qual denomino de Tio, destacou que a definição de amador para fins de associação com a FETARGS se referia a grupos que não comercializaram seus espetáculos, reforçando a lógica amadora. O entrevistado explicou que já aconteceu de excluir do festival espetáculos produzidos por ele mesmo por considerar que era injusto com os demais grupos que competiam, pois não cumpria os requisitos do amador.

Contudo, Edgar afirma que durante sua gestão em 2004, percebeu que o adjetivo 'amador' estava se tornando pejorativo. Os grupos se referiam a um trabalho de baixa qualidade, mas, na verdade, ser amador não pressupunha ausência de estudo e técnica. A profissionalização é uma legitimidade por meio de um registro de ator e uma formação específica na área, porém, não atribui qualidade ou não a um espetáculo teatral.

Na época em que a Federação organizava os festivais, alguns grupos estavam inclusos como amadores, contudo, com o passar do tempo não aceitaram mais essa nomenclatura. Tio explicou que se trata de um preconceito com as artes amadoras. À vista disso diversas companhias se recusam a serem vistas desta forma. Contudo, a arte passa a compor toda a vida de um artista, tudo que ele faz no seu dia a dia é trabalhar a favor das artes, neste caso como poderia chamá-lo de amador? destaca Tio.

A eleição de Edgar em 2004 foi uma tentativa de olhar mais para o interior, local em que a discussão amador/profissional ainda não estava tão amadurecida, e descentralizar a prática do teatro da capital Porto Alegre. Como a Federação não tinha sede própria, a casa do presidente se tornava a sede da organização, havia então a possibilidade de mudar a presidência e eleger uma chapa que priorizasse o interior gaúcho. Edgar destaca que os planos da presidência da qual fez parte incluíam preparar melhor os atores amadores e lhes dar condições de realizar bons trabalhos.

Todavia, assim como outras associações a FETARGS também foi descontinuada. O entrevistado Cassiano foi fundamental para compreendermos como que um trabalho de movimentação teatral que iniciou na ditadura militar foi extinto. Cassiano relata que “[...] a Federação, por mais que ela seja uma entidade constituída por um CNPJ com registro e tudo, ela perdeu a sua identidade no decorrer do tempo”.

Mas, que identidade era essa? A identidade da FETARGS foi de manter o teatro amador sob seus cuidados, promovendo festivais e ações que facilitassem a aprendizagem das organizações amadoras. O intuito era que os grupos continuassem disseminando as artes por meio do teatro nas cidades e regiões em que estavam. Contudo, com o passar dos anos a organização passou a se preocupar apenas com os festivais e com o enfraquecimento destas festividades e a diminuição dos grupos participantes devido a questões econômicas, a Federação foi perdendo sua participação e uma lógica profissional pode ser observada. Diversos grupos começaram a ver no profissional possibilidades de crescimento de suas companhias.

Como relata Cassiano “E aí, tu achas que grupos como aqueles são amadores? Não são amadores porque eles resistiram a todo esse período, inclusive, também, com benefícios da própria lei Aldir Blank e seus trabalhos vinculados com instituições da cidade mantém oficinas pagas. Então não são amadores, pode ser que tenham sido criados de forma amadora, mas nunca tiveram trabalhos amadores”.

A FETARGS cobrava taxas anuais de associação para cobrir alguns de seus gastos, como telefone e deslocamento. Contudo, o valor cobrado e a inadimplência dos grupos tornaram difícil manter as atividades, outro fator é que vários atores estavam se profissionalizando e cada vez menos candidatos apareciam para concorrer à diretoria. Como relata Cassiano “E isso não sustentava a máquina da Federação, apesar de ser um cargo, não era o suficiente. Por exemplo, utilizávamos o telefone da minha casa e a minha estrutura. Tinha carro, passagem de ônibus para ir prestigiar os festivais, mas tudo do meu bolso, do meu recurso, a gente não tinha nenhum subsídio”.

Outro problema que surgiu nos festivais esteve relacionado à composição do júri dos festivais. A repetição de jurados criou um vínculo dos grupos com os

mesmos e reduziu a qualidade dos debates. Para promover uma diversidade de jurados, foi criado um cadastro que permitia fazer uma rotação entre jurados aptos no edital de credenciamento.

Neste período, após 2006, a FETARGS não tinha documentação regularizada para participar de editais públicos de incentivo, tampouco possuía caixa para se manter, o que levou à sua extinção com a última edição dos festivais promovidos pela Federação em 2008. As dívidas da Federação se tornaram cada vez maiores, tanto com escritório de contabilidade como com as obrigações sociais.

Após os anos de 2011 o Instituto de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (IEACen) assumiu o papel de incentivar o teatro amador no Rio Grande do Sul e dar continuidade ao trabalho da Federação, agora com apoio financeiro do Governo do Estado. Este contexto levou à inviabilização da FETARGS, que foi abandonada. Muitos de seus registros estão dispersos e alguns inacessíveis. Cassiano comentou que as atas de reuniões e as demais documentações oficiais se perderam, hoje estão apenas na memória das pessoas.

Contudo, não posso deixar de mencionar que este movimento entre artistas criou um corredor cultural do teatro amador. Mesmo que as definições e critérios a respeito disso não fossem bem definidas, havia uma lógica amadora que conduziu as práticas artísticas. A Federação possibilitou uma efervescência cultural a partir do período da ditadura militar, atingindo cidades que até então não tinham acesso ao teatro.

No contexto das artes sob a lógica amadora surgiram diversos grupos, entre eles o Art&Vida. Os movimentos culturais a favor do teatro nos anos de 1990, criaram condições para que novos artistas surgissem. Assim sendo, a próxima seção destaca a história do grupo Art&Vida que surgiu no período em que a Federação ainda atuava no Estado.

4.5 UM POUCO DA HISTÓRIA DO GRUPO ART&VIDA – ATO 15

Para compreender as lógicas institucionais que o grupo Art&Vida vivenciou ao longo de sua história, foi necessário compreender seu desenvolvimento histórico considerando o contexto institucional. A história do Art&Vida é entrelaçada com o seu Diretor e com o Festival Internacional de Teatro de Rosário do Sul - Rosário

em Cena. É difícil descrever os fatos sem correlacionar os eventos, a vista disso por diversas vezes esse capítulo fará menção a ambos.

O surgimento do Art&Vida Teatro

A história do Art&Vida revela alguns padrões de comportamento e práticas que possibilitam identificar os tipos ideais elaborados na seção anterior. O grupo foi formado em um período de efervescência cultural no estado do rio Grande do Sul. Sob a lógica do teatro amador surgiram organizações culturais com o intuito de popularizar as artes cênicas no estado, especialmente nas regiões do interior.

Contudo, vamos voltar alguns anos antes da oficialização do Art&Vida. O grupo foi criado a partir da história de vida de um personagem que denomino de Diretor, o qual nos anos de 1980 quando ainda estudante produziu um festival e uma esquete em um palco improvisado. Após a experiência com o teatro estudantil participou do movimento da União Gaúcha dos Estudantes e ficou responsável pelo Centro Popular de Cultura (CPC).

A trajetória do Diretor demonstra elementos da lógica institucional amadora, a saber; o teatro como ativismo, envolvimento nas discussões políticas e sociais do estado e não comercialização da prática. Sob essa lógica, o teatro é uma prática cultural e se relaciona a um bem institucional dotado de valores: o teatro como resistência.

Nexto contexto do teatro sob a lógica amadora, o Diretor, por volta de 1990, devido a questões econômicas em sua vida pessoal, se tornou promotor de desfiles de moda e se afastou do teatro. Em 1994, em Rosário do Sul, uma artista vinda do Rio de Janeiro formou o Centro Especializado de Artes Integradas (CEAI) que o motivou a retomar o teatro. As primeiras tentativas do Diretor em integrar o elenco do CEAI foram impedidas pela ausência de vagas, mas após insistir foi aceito para um curso pago com seus próprios recursos.

O Diretor participou do espetáculo *Arena Conta Zumbi*, para o qual recebeu apenas uma fala. Conforme o tempo passou, recebeu diversas cenas dentro do espetáculo. Junto com o CEAI o Diretor em parceria com a união municipal de estudantes, criou duas edições do festival estudantil de teatro que envolveu o município.

Arena Conta Zumbi é um texto escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal que representa outras lógicas institucionais atuantes no campo do teatro: a lógica do teatro amador e do teatro moderno. A peça teatral está relacionada a um período de repressão política e censura às artes durante a ditadura militar e foi popularizada por demonstrar um posicionamento de resistência aos acontecimentos históricos do período.

Nos anos que sucederam a participação do Diretor no Arena Conta Zumbi, especificamente nos anos de 1996 e 1997, o Diretor se dedicou a compreender a cultura afro por meio das religiões, o que o levou a escrever o espetáculo *Aruanda a Criação de um Mundo*. Impulsionado pela lógica do teatro amador e do teatro moderno, em 1997 o Diretor procurou a dirigente cultural do município e fundou o Art&Vida teatro. O primeiro espetáculo produzido foi *Aruanda a Criação de um Mundo*, com 35 atores no elenco e com uma estreia somente para os convidados. Essas ações assemelham-se à prática teatral elaborada por grupos como TEB e o CPC quando surgiram no século XX sob as mesmas lógicas mencionadas neste parágrafo.

A opção por um texto brasileiro de um dramaturgo do próprio grupo é uma prática que integra a lógica institucional do teatro contemporâneo, pois esta lógica privilegia a nacionalidade da representação teatral e o reconhecimento da realidade local. Já se observamos a presença de um elenco numeroso formado por diversas pessoas da comunidade e a organização de uma estreia em apresentação única, essas são práticas que compõem uma lógica institucional do teatro amador, a qual se atém a representação teatral como um posicionamento a respeito da realidade da sociedade e integra diferentes indivíduos para, por meio do teatro, se expressarem.

Outra prática característica da lógica institucional do teatro amador está na associação com financiamentos externos das atividades do grupo, uma vez que não existem cachês para os artistas, tampouco temporadas que geram receitas com intuito de obter lucros. Neste contexto, o Diretor relatou que o prefeito da época havia prometido os custos do ônibus para que o grupo se apresentasse na regional de Itaquí. Contudo, o prefeito declinou da promessa o que levou o Diretor do Art&Vida à rádio local para relatar o acontecido e fazer campanhas para conseguir

doações para custear o transporte. Ao se apresentar no festival, o grupo trouxe diversas contribuições dos jurados do festival e recebeu diversos prêmios.

A partir das experiências no Festival de Teatro de Itaqui, o Art&Vida toma uma ação semelhante à elaborada pelos grupos estudantis sob a lógica do teatro amador – promover festivais com o intuito de realizar trocas e aumentar a experiências dos artistas. Em 1999 o grupo promoveu o primeiro Festival de Teatro de Rosário do Sul - Rosário em Cena - motivado pela experiência em Itaqui. O Diretor que trabalhava no jornal local, escrevia pautas sobre o teatro para engajar a população local e contou com a participação de diversos grupos de teatro do Rio Grande do Sul.

Um novo século e novas experiências

Nos anos 2000 O Art&Vida produziu o espetáculo *Arena Conta Zumbi* inspirado na experiência do Diretor no CEAI. Neste mesmo ano, motivado pelos resultados de participação de grupos e do público na primeira edição, o Art&Vida organizou a segunda edição do festival Rosário em Cena, na época denominado de Festival Estadual de Teatro Rosário em Cena. A data prevista para o evento foi de 1 a 3 de setembro de 2000 e caso o número de grupos inscritos excedesse o esperado pela organização, seria ampliado para o dia 6 do mesmo mês. A data foi considerada adequada, pois havia procura de grupos de teatro pelo festival.

Contudo, uma característica da lógica institucional do teatro amador é a conciliação que os atores fazem de suas carreiras profissionais com as artes cênicas. Outra característica é a realização de um evento com o apoio de diversos interessados nas artes cênicas. Neste contexto, o festival não ocorreu na data prevista, pois dependia da participação das escolas locais para ter um público expressivo, ocorrendo um mês antes em 4, 5 e 6 de agosto do mesmo ano para conciliar com o calendário das escolas e dos demais festivais do estado.

Em nota divulgada à imprensa da época, o grupo se apresentou como uma entidade de visão cultural e ação social no município de Rosário do Sul e da Fronteira Oeste reforçando seu papel social no campo do teatro. A nota prossegue descrevendo que o grupo representava a cidade de Rosário do Sul em todo o

estado do Rio Grande do Sul e estava em contato com grupos, organizações públicas e privadas para realizar o festival.

Outra prática que reforça a lógica institucional do teatro amador foi visualizada quando o jornal local noticiou a busca por patrocinadores para o evento e destacou que qualquer organização poderia patrociná-lo, pois a coordenação encontraria meios para encaixar as diferentes contribuições no evento. Neste ano a prefeitura local e suas secretarias, bem como os veículos de notícias locais – rádio e jornal – apoiaram a edição do festival. No planejamento, os fundos gerados nas bilheterias do evento seriam revertidos para as entidades filantrópicas da cidade, a fim de participar de ações sociais e disseminar a importância da arte no município.

Com o apoio do poder público, o evento foi divulgado como promoção da Prefeitura Municipal de Rosário do Sul, realização da Associação Cultural Art&Vida e o grupo Expressão de Teatro Amador. O evento foi realizado em um local alternativo, pois não havia condições físicas no Teatro Municipal João Pessoa para receber o festival. O local escolhido foi a Boate New Skate Dancing que pertencia a um artista local. Grupos já conhecidos no estado do Rio Grande do Sul participaram da edição, como o grupo Maschará com o espetáculo *Antígona*.

A organização incluiu outras práticas artísticas, como na cerimônia de abertura em que ocorreu o show de dança da Flex Academia, o concurso que escolhia o gato e gata do festival e o teatro de sombras da escola municipal no encerramento. Essas ações caracterizam a lógica institucional do teatro moderno, em que diversas artes realizam intercâmbio com o teatro com o intuito de promover trocas e aprendizagem. Na programação do festival, o Art&Vida não contou com espetáculos do próprio grupo, pois considerava que o processo de seleção deveria priorizar grupos externos. Os integrantes da companhia foram alocados para trabalhar voluntariamente nas atividades do festival.

O festival foi uma maneira de consolidar o grupo Art&Vida na cidade de Rosário do Sul e incentivar a formação de uma plateia que valorizasse e compreendesse o teatro. Sob uma lógica do teatro amador, as ações pontuais do Art&Vida, como o festival e as peças que representavam, eram conciliadas com a vida pessoal dos atores e com o calendário das demais atividades culturais do município.

Motivado pelo avanço do grupo no ano anterior, em 2001 o grupo Art&Vida produziu a peça *A Casa de Asterion*, um monólogo dirigido por um artista local e interpretado pelo criador do grupo. Com este espetáculo os diretores deram continuidade na parceria entre o grupo Expressão de Teatro e Dança e o Art&Vida para participar da primeira edição do Festival de Esquetes do Sesc Cruz Alta durante o mês de abril. O festival promovido pelo Sesc, Grupo Maschará e GR Produção teve o apoio do Instituto de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (IEACen). O grupo expressão participou com duas esquetes, enquanto o Art&Vida levou uma.

Após o festival, o jornal de Rosário do Sul na coluna elaborada por um membro do grupo, enalteceu a participação e as premiações recebidas. O Grupo Expressão de Teatro e Dança apresentou os espetáculos *Arte de Viver* e *Operação Salto Alto*. O segundo espetáculo recebeu dois prêmios: melhor ator e melhor sonoplastia. Já o espetáculo *A Casa de Asterion* produzido pelo Art&Vida estava em processo de amadurecimento e pesquisa cênica. O espetáculo recebeu indicações de melhor ator, direção, iluminação e espetáculo. A mídia local relatou que o apoio do poder público foi fundamental para desenvolver o teatro e revelar talentos no município de Rosário do Sul.

Em resumo, os primeiros anos do Art&Vida foram conduzidos pela lógica do teatro amador. A constituição de um grupo sem fins lucrativos e a tentativa de legitimar suas atividades por meio de espetáculos que possibilitassem a reflexão social, levaram à criação de um festival próprio que fomentou trocas entre grupos de todo o estado. Ademais, a busca por uma identidade de organização cultural foi conduzida pela lógica amadora, demonstrando posicionamentos reflexivos a respeito dos problemas sociais do Brasil, além de priorizar o capitalismo cooperativo para dar continuidade à prática teatral.

A construção de uma identidade de organização cultural

Na busca por uma identidade, o grupo Art&Vida deu continuidade às suas atividades, contudo, tendo como base de estratégia obter *status* no meio artístico. A lógica do teatro amador ainda foi preponderante neste período, contudo outras lógicas podem ser observadas, como a profissional e a moderna.

Para compreendermos com as práticas do Art&Vida são situadas no contexto institucional, vamos retomar os acontecimentos desta época. Em 18 de abril de 2001, o espetáculo *A Casa de Asterion* fez sua pré-estreia na cidade de Rosário do Sul no Teatro João Pessoa. A noite cultural que integrou os 125 anos do município foi produzida por personalidades locais e incluiu outras atrações como cursos, shows e exposições. Na coluna dos jornais locais foram destacadas informações como local, hora e valor dos ingressos, além da menção à valorização da arte para que a população se engajasse em assistir à peça, bem como valorizassem talentos que estavam sendo revelados. O evento ficou conhecido como 'noite cultural com talentos da terra'. Após a apresentação, os jornais voltaram a noticiar o evento enfatizando a presença de autoridades locais e interessados na arte.

Em 2001 o Art&Vida organizou a terceira edição do Festival Estadual de Teatro Amador Rosário em Cena com parceria do Grupo Expressão de Teatro e Dança. O evento ocorreu de 21 a 25 de novembro. O regulamento do festival destacou o valor de R\$100 como taxa de inscrição, bem como alojamento para os artistas, premiações individuais, certificados de participação e espaço para divulgação do material de artistas locais. Contudo, o regulamento enfatizou que não haveria transporte e caberia aos participantes o providenciarem.

Os grupos enviaram suas inscrições para a prefeitura municipal de Rosário do Sul, que fez a seleção dos participantes. Após o pagamento da taxa de inscrição pelos selecionados foi divulgada a programação com cerca de 12 espetáculos concorrendo nas categorias adulto e infantil. Nesta edição o Art&Vida participou como convidado na abertura do evento com a peça *A Casa de Asterion*.

O jornal local noticiou o início do festival, destacando os espetáculos que participariam e o valor de R\$2,00 para assistir cada peça. Encontrei nos documentos do grupo anotações sobre os espetáculos, como o protocolo de abertura da peça escrito à mão. Antes da apresentação dos espetáculos foi realizada a leitura do protocolo e da ficha técnica com os dados e sinopse da peça a ser apresentada.

Os festivais do Art&Vida começaram a demonstrar características de capitalização de recursos, contudo, sem fins lucrativos. Sob a lógica amadora esses recursos servem para incentivar e proporcionar a continuidade das atividades do

grupo. Todavia, algumas características da lógica profissional começam a ser observadas no ano seguinte.

No ano de 2002 não há registros de que a parceria entre do Art&Vida com o Grupo Expressão tenha continuado. Os registros documentados neste ano apresentam o projeto Art&Vida na escola por meio da Proanálise 20 anos. A Proanálise pertence a um profissional de Rosário de Sul que se tornou um investidor das artes cênicas na cidade. O projeto foi intitulado '*Art&Vida Cinco anos teatrando*' nos convites entregues para a população e ocorreu no dia 17 de outubro no Teatro João Pessoa em Rosário do Sul, recebeu servidores da prefeitura, políticos, educadores e apreciadores da arte. As apresentações previstas no projeto ocorreram em escolas e casas de idosos.

O espetáculo escolhido para este projeto foi *Arena Conta Zumbi*, peça que retrata a resistência e luta do povo do Quilombo dos Palmares e ficou em cartaz por um período de 60 dias, realizando 21 apresentações teatrais. O espetáculo foi assistido por 11% (4.602 pessoas) da população de Rosário do Sul.

Esta prática de realizar temporadas no teatro local ou em outros municípios é comum ao teatro profissional. Neste contexto, aumentar a reputação pessoal e do grupo se torna a base estratégica que conduz às práticas sob esta lógica. A convivência do Art&Vida com outros grupos e a busca por legitimidade caracterizaram a orientação profissional na composição de temporadas.

No ano de 2002 a IV edição do Rosário em Cena foi denominada de Festival Estadual de Teatro Amador. Uma mídia local noticiou no mês de março que estados do Brasil procuravam o festival de Rosário para se inscreverem. Nos dias subsequentes a comissão organizadora se reuniu para elaborar documentos que seriam enviados à administração municipal com o intuito foi obter verbas para suprir as necessidades do festival. Outra informação destacada foram as visitas online ao site do festival. O levantamento feito pelo grupo mostrou o interesse de artistas dos estados do Rio de Janeiro e Mato Grosso do Sul.

A quarta edição ocorreu de 11 a 17 de novembro. Na divulgação enviada à imprensa o grupo destacou que o festival criado em 1999 estava enquadrado na categoria amador, contribuindo para as artes cênicas gaúchas por meio do intercâmbio da fronteira oeste com os demais artistas do estado e do Brasil. Alguns nomes conhecidos pela população eram mencionados na carta e frisavam que

durante a semana do festival haveria apresentações e debates com artistas do teatro amador.

A propaganda nas mídias locais para que a população se engajasse descrevia que a quarta edição deveria ser comemorada, pois diversas criações artísticas deixam de existir antes disso. Nas atividades da edição do ano de 2002 havia novidades na programação, como a mesa redonda com Rosário em Cena para debater sobre o teatro como atividade, teatro de bonecos e teatro de rua, além dos espetáculos em palcos fechados. Na época, as inscrições ocorreram de 15 de julho a 15 de setembro e a seleção dos espetáculos foi realizada com análise de fita VHS, *release* do espetáculo e histórico do grupo. Não encontrei registros da premiação desta edição.

No ano de 2003 os documentos pareciam trazer uma repetição da edição de 2002 inclusive repetindo como quarta edição – a mesma do ano anterior - organizado pela Associação Art&Vida. A edição que ocorreu no mês de maio teve o apoio da Secretaria da Cultura e do Instituto de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul, bem como da prefeitura da cidade, câmara de vereadores e escolas.

Nos meses que antecederam o festival os preparativos foram noticiados nos jornais impressos da cidade, demonstrando a estrutura necessária para realização do evento como os alojamentos cedidos pela escola, a transmissão dos espetáculos de forma online e a cobertura dos veículos de mídia. Além de pedidos para a população que tivesse interesse em apoiar o festival com recursos financeiros.

Durante a preparação do festival, o Art&Vida também se dedicou à montagem de espetáculos voltados ao público adulto e infantil. As peças *Comédias da Vida Privada* e *Maria Minhoca* iniciaram seus ensaios, juntamente com a preparação do grupo no festival na cidade de Itaqui com o espetáculo *Arena Conta Zumbi*.

O Festival Rosário em Cena ocorreu de 1 a 4 de maio, o que deveria ser denominado de quinta edição foi noticiada erroneamente como quarta. Os jurados, considerados pela mídia local como talentos de expressividade no Estado, foram cedidos pelas parcerias com SEDAC e IEACen, inclusive com oficinas como o teatro educação e produção cultural para captar dinheiro da Lei de Incentivo à

Cultura (LIC). Os ingressos desta edição tiveram valor de R\$1,00 e R\$2,00, cuja destinação de recursos não foi noticiada.

Na programação do festival espetáculos gaúchos foram predominantes, com participação de um espetáculo do estado de São Paulo. A peça *Um Bonde Chamado Desejo* do escritor Tennessee Williams foi noticiada como uma 'grande expectativa' e no dia de sua apresentação levou o teatro à capacidade máxima. Ao final da edição de 2003 a premiação teve destaque pela confecção dos Troféus Areias Brancas pela artista plástica da região. Paralelo ao festival e apoiado pelo mesmo ocorreu o Miss Drag Queen e a escolha do gato e gata do festival.

Nos festivais que foram executados, percebe-se novamente a lógica do teatro amador. As parcerias com grupos, atores e empresas concretizam o teatro baseado em associações, devido à ausência de recursos financeiros para investir. Ademais, a presença dos integrantes do grupo na condução voluntária das atividades e sem contrapartida financeira reforçam esta lógica.

No ano de 2004 o Art&Vida participou do festival de teatro de Itaqui com dois monólogos, o espetáculo *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues concorreu na categoria adulta e o espetáculo denominado *Amor Angular* participou como convidado. Os monólogos receberam elogios devido à atuação das atrizes que foram consideradas revelações para a arte gaúcha.

A partir do ano de 2004 é possível observar elementos de outras lógicas institucionais, como a do teatro moderno. O Art&Vida começa a reconfigurar seu repertório de espetáculos para textos que denunciam problemas sociais e procuram incentivar reflexões a respeito destes mesmos problemas. Ademais, o senso estético do grupo em relação a elementos visuais e à montagem dos espetáculos começam a ser repensados.

O Art&Vida manteve o festival de 2004 no mês de maio de 6 a 9 do mesmo mês. Os jornais da cidade destacaram que o Rosário em Cena se tornou um dos mais importantes festivais do Estado, o que lhe conferiu o título de capital do teatro durante o período do festival. A quinta edição ocorreu no Teatro Municipal João Pessoa e ao final a edição foi considerada um sucesso pelo intercâmbio que promoveu entre diversos artistas, além de superar os quantitativos de espetáculos nas edições anteriores.

Como forma de agradecer a comunidade, o Art&Vida entregou certificados aos apoiadores com menção honrosa por contribuir ao desenvolvimento da cultura local. Nesta edição receberam o certificado a SEDAC, prefeitura municipal, vereadores e empresários locais.

Neste mesmo ano, 2004, o grupo iniciou o projeto que teria diversas edições intitulado *Da Casa Para a Escola, Da Escola Para o Teatro*. O objetivo do projeto foi tornar o aluno um cidadão participante e integrado na comunidade, incentivando a cultura junto aos alunos e as escolas. O projeto foi entregue à prefeitura municipal e não há registro se a proposta foi aceita no primeiro envio ou foi solicitada alteração.

Na primeira edição do projeto o espetáculo escolhido foi *Maria Minhoca*, apresentado de 1 a 26 de novembro para uma audiência de 4.125 espectadores após todas as apresentações. A bilheteria da apresentação no teatro João Pessoa foi revertida para uma associação local. Para assistir as apresentações, o Grupo Art&Vida disponibilizou uma declaração, a qual informava a participação do estudante no teatro.

A tentativa de formar platéia na cidade de Rosário do Sul é característica de uma lógica modernista, na qual o teatro é uma prática social e excede o fazer teatral para se tornar parte da comunidade local. Ademais, ao buscar recursos na iniciativa privada por meio do projeto descrito nos parágrafos anteriores, o Art&Vida utilizou o capitalismo organizacional da lógica modernista.

Em 2005, os atores integrantes do Art&Vida de Rosário do Sul participaram das histórias extraordinárias na RBS TV afiliada a Rede Globo com a lenda de Queixinho da Merência, a qual conta a história de uma jovem assassinada em uma época em que os fazendeiros bem-sucedidos ditavam as regras para a população local. A comunidade de Rosário, que apreciou a exibição televisiva dos atores locais, reconheceu que se tratavam de atores amadores, mas com notório talento. O jornal local destacou que as atuações locais em nada deveram às estrelas comumente vistas na televisão.

Esta prática representa a lógica do teatro profissional, a qual prevê que os artistas costumam buscar legitimidade na especialização das suas atividades, ou seja, no meio profissional. É possível destacar que conforme o Art&Vida se

desenvolveu, outras lógicas institucionais podem ser percebidas no repertório de práticas do grupo.

Ainda no ano de 2005 o grupo levou o espetáculo *Amor Angular* para competir no festival da cidade de Ibirubá. O grupo recebeu o prêmio de melhor iluminação e as indicações de atriz e direção. A participação foi apoiada pela prefeitura municipal devido aos resultados obtidos pelo grupo nos festivais anteriores.

Com a repercussão dos espetáculos e festivais, os diretores do Art&Vida foram convidados a ministrar a oficina *Vivências, Dramatizações e Teatro* com abordagem cotidiana no II Congresso Municipal de Educação Lúdica e IV Seminário Municipal de Educação Infantil. Outra oficina ministrada pelo grupo ocorreu no festival de Dom Pedrito com o tema direção e maquiagem teatral.

A sexta edição do Festival de Teatro de Rosário do Sul ocorreu em 2005. Essa foi a primeira edição que a FETARGS apoiou o festival em conjunto com a prefeitura, IEACEN e SEDAC, além de patrocinadores e do Banco do Estado do Rio Grande do Sul (BANRISUL). Antes mesmo de ocorrer o festival, os jornais locais destacaram o tradicional evento que integrava o calendário do estado e movimentava a região. O festival iniciou em 5 a 8 de maio no clube Caixeiral, enquanto o teatro João Pessoa passava por reformas. Esta edição do festival trouxe como prioridade a oficina de teatro educação que visava levar conhecimentos das artes cênicas para as salas de aula e no processo pedagógico das escolas.

Na matéria divulgada em 10 de maio o título destacou Rosário em Cena como o melhor festival do Estado, trazendo a opinião dos jurados para reforçar a qualidade do evento. A pauta destacou que mesmo sendo promovido por um grupo local o festival era expressivo em todo o estado. A edição contou com 13 grupos e 200 artistas envolvidos. Neste ano, os vencedores do festival nas categorias adulto e infantil receberam a vaga para disputar as finais da FETARGS na cidade de Erechim.

No mês de outubro o Diretor do Art&Vida recebeu o prêmio Negrinho do Pastoreio na categoria teatro em sua terceira edição, representando o festival promovido na cidade. O prêmio foi destinado a diversas artes que circulam no estado do Rio Grande do Sul com intuito de dar visibilidade aos artistas locais e sua

contribuição para a comunidade. Devido ao prêmio recebido, o grupo foi recepcionado na prefeitura municipal e homenageado na câmara municipal de vereadores.

No ano de 2006, o grupo Art&Vida deu continuidade ao *Projeto Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro*. O tema da segunda edição foi 'Semeando Cultura na Terra Rosariense' e recebeu apoio da prefeitura municipal e empresas da iniciativa privada. A direção do grupo enviou um convite às escolas, reforçando o papel da arte na cidade e o valor a ser cobrado de R\$1,00 e R\$2,00 para assistir os espetáculos. O valor arrecadado foi utilizado na manutenção das atividades do grupo. No convite, ficou a cargo das escolas engajar os estudantes para assistirem as peças.

Em abril, o grupo participou do festival de teatro de Itaqui com o espetáculo infantil *O Dragão Verde*, vencendo o prêmio de melhor espetáculo. A participação foi considerada e divulgada na mídia local como uma preparação para o festival de Rosário, citando a fala de um dos jurados como o 'mega festival' de Rosário.

Ainda no ano de 2006, o elenco do Art&Vida foi selecionado para participar do *Histórias Extraordinárias* da afiliada da rede globo (RBS TV), quadro em que o Diretor do grupo já havia atuado anteriormente. A seleção do elenco foi feita por profissionais da emissora, a qual enfatizou que outras gravações de minisséries estavam previstas e iriam contar com o elenco selecionado.

A sétima edição do Rosário em Cena ocorreu de 5 a 8 de maio de 2006 e foi denominada nos jornais locais como "o melhor do estado". O Art&Vida organizou o evento mais uma vez e teve o recorde de 6.000 espectadores para assistirem os 18 espetáculos apresentados. Meses após o festival, o Grupo concorreu e venceu o troféu Cultura Gaúcha da categoria teatro da Associação dos Municípios da Fronteira Oeste (AMFRO). O recebimento do prêmio esteve em consonância com a mudança do local da cerimônia de entrega, que ocorreu na cidade de Pelotas. O secretário da cultura do estado buscou enfatizar que a interiorização ocorreu em virtude de um processo de expansão da cultura para além da capital Porto Alegre.

Ao divulgar o troféu nas redes sociais e nos jornais, o grupo recebeu várias mensagens parabenizando pelo prêmio. Algumas mensagens relataram a grandeza do trabalho realizado pelo Diretor na condução das atividades, outras

destacavam a popularização da cultura na cidade. Os jornais locais noticiaram que o troféu era a maior honraria da cultura no Rio Grande do Sul.

A busca por legitimidade é comum em campos institucionalizados. A presença dos troféus confere ao grupo o reconhecimento do meio artístico e sob a lógica modernista, isso representa a legitimidade artística e intelectual do campo artístico. Para os grupos do interior esse reconhecimento é fundamental para que continuem recebendo incentivos da iniciativa pública e privada.

Em 2007 uma oitava edição do festival foi planejada e em 5 de março o grupo enviou um projeto para as empresas públicas e privadas, contendo as ações que pretendia desenvolver. No texto introdutório o grupo destacou os prêmios que recebeu em 2005 e 2006, bem como sua meta de alcançar um público maior no ano de 2007 e considera a arte como um bem para a coletividade.

O objetivo da oitava edição foi de resgatar valores humanos de forma democrática e participativa em sete dias de festival. A data prevista foi de 2 a 8 de julho. Na divulgação do festival, o grupo afirmou nos jornais locais que as empresas de médio e grande porte deveriam realizar a ação social como uma missão, enquanto empresas que não tinham esta filosofia ficariam “fadadas ao descrédito”. O tema do festival destaca um elemento que compõe as lógicas institucionais, os valores. A narrativa de investidores das artes, ação social e o resgate dos valores humanos são valores que relacionam os indivíduos ao bem que representa uma lógica institucional. Neste caso o bem é a arte.

Em contrapartida, para o apoio recebido, o grupo destacou a divulgação das organizações em cartazes, veículos de imprensa, crachás e camisetas. Os apoiadores, de acordo com o investimento em termos de valores, seriam divididos em cotas ouro, prata e bronze. A realização do festival estava prevista para acontecer no Clube Caixeiral, pois o teatro municipal continuava em reforma. O festival de fato ocorreu de acordo com o planejamento em termo de datas e local. Neste ano contou com espetáculos da Argentina e vários estados do Brasil, como Bahia, Mato Grosso, Santa Catarina e Espírito Santo.

Um dos selecionadores destacou o processo de seleção dos grupos que participaram. No relato destacou que nem todos os grupos enviaram seus DVDs e esse requisito foi quebrado dando espaço às fichas técnicas, sinopse e materiais visuais. A vista disso uma crítica foi tecida no relato, como festival de Rosário estava

em franco amadurecimento e tinha grande organização, os grupos deveriam prezar por organizar melhor seus materiais.

O relato do selecionador destacou que, ao receber as inscrições internacionais, prontamente selecionaram os candidatos e pouco se preocuparam com a qualidade dos espetáculos. A justificativa para uma ação contrária à crítica em relação ao processo de seleção foi de que o intercâmbio cultural e o fazer teatro de formas diferentes eram suficientemente fortes para justificar a seleção. Na sequência, o entrevistado descreveu que ao ver os grupos internacionais no festival, percebeu o amor que os artistas sentiam pela arte e o prazer em estar nos palcos.

Em 2008 o espetáculo produzido pelo grupo foi *OZ*, uma adaptação do clássico *Mágico de Oz*. Neste mesmo ano, durante o mês de julho, ocorreu a nona edição do festival de teatro de Rosário do Sul no Clube Caixeiral e teve como participantes exclusivamente grupos do estado do Rio Grande do Sul. Na abertura desta edição do festival, o grupo Art&Vida apresentou *Memórias do Pequeno Príncipe*. A apresentação buscou divulgar a terceira edição do *De Casa Para a Escola, Da Escola Para o Teatro*.

A quarta edição do *De Casa Para a Escola, Da Escola Para o Teatro* foi patrocinada pela prefeitura municipal e organizações privadas. As apresentações ocorreram de 16 a 31 de outubro no Clube Caixeiral, com apresentações nos turnos da manhã e à tarde. Embora os registros documentados a respeito desse ano sejam escassos, os espetáculos apresentados foram *Ed Mort*, *Memórias do Pequeno Príncipe*, *Amor Angular* e a estreia do espetáculo *OZ*.

O grupo utilizou as apresentações no projeto como forma de encerrar as atividades anuais da companhia. A apresentação recebeu destaque nos jornais impressos da cidade de Rosário, em especial pelo apoio institucional da prefeitura local.

No mês de dezembro de 2008 o teatro municipal ainda se encontrava em reforma. Considerado a casa dos espetáculos teatrais, havia a expectativa da população de um palco que renasceria em breve. O teatro construído em 1912 ficou em reforma por três anos e chegou a funcionar como gabinete dos vereadores, ação criticada pela população.

O ano de 2009 inicia com o retorno das atividades no Teatro Municipal João Pessoa. O grupo Art&Vida planejou a décima edição do festival para acontecer no teatro recém reformado, nos dias 6 a 12 de julho do mesmo ano. O intuito foi homenagear um dos apoiadores locais do festival. Contudo, 2009 trouxe dificuldades sanitárias devido ao crescimento da influenza H1N1 e em comum acordo com a prefeitura local a edição foi adiada para o mês de novembro.

O festival foi integrado à semana da cultura do município, de 9 a 15 de novembro, e dependeu das ações sanitárias para conter a influenza no estado para que o festival de fato ocorresse. A partir de 2009 o grupo Art&Vida passou a disponibilizar as informações do festival em um blog, utilizado até os dias de hoje (2022).

Durante o período em que o festival aguardava o surto de influenza H1N1 ser controlado, a companhia continuava trabalhando no espetáculo OZ. No mês de agosto OZ foi apresentado em Rosário do Sul e região, com uma curta temporada que incluiu escolas do município, o teatro João Pessoa e cidades da região. O espetáculo relembrou o projeto da casa para a escola, da escola para o teatro que ocorreu em 2008 com o mesmo espetáculo.

No mês de agosto o espetáculo foi levado a Dom Pedrito no interior do estado do Rio Grande do Sul para concorrer no festival de teatro local. Após a apresentação o grupo retornou com diversas indicações como figurino e atriz coadjuvante, bem como o prêmio de segundo lugar na opinião do júri popular. Ao retornar para a cidade de Rosário o grupo noticiou nos jornais locais que em seus onze anos de existência buscavam a formação de plateia e ampliação do acesso as artes no município.

No mês de novembro a influenza H1N1 foi considerada controlada, possibilitando que a décima edição do festival ocorresse. O Rosário em Cena foi denominado de internacional nos jornais locais, pois recebeu espetáculos da Argentina e do Brasil. Esta edição contou com o “*Em Ceninha*”, projeto que levou o teatro para algumas escolas do município por meio da hora do conto, enquanto outras escolas se dirigiam ao teatro para assistir os espetáculos concorrentes. Os apoiadores do festival recebiam artistas que animavam o público durante os expedientes de seus estabelecimentos comerciais, denominados de contadores de histórias.

Durante o festival, o grupo organizou postos de coleta de agasalhos que foram distribuídos para pessoas carentes do município. O festival recebeu apoio de empresas locais e da prefeitura municipal. Ao final do festival, os artistas da Argentina enviaram relatos agradecendo a oportunidade de participar e trocar experiências entre os grupos.

Entretanto, houve uma desistência de uma companhia selecionada para a décima edição próxima aos dias do evento, o que levou os organizadores do festival a publicarem uma nota oficial:

Estamos sim, vivendo momentos muito importantes para a arte e para o alicerçamento da ação cultural do Teatro no Rio Grande do Sul, e temos certeza da nossa contribuição forte e coesa para esta proposta. MAS o fato que nos entristece E NOS SENTIMOS NA OBRIGAÇÃO de alertar e comunicar o Estado, grupos e organizadores de Festivais como o nosso, é a falta de compromisso e respeito para todos, quando um grupo de Teatro efetua inscrição, assina termo de compromisso para o festival, lê seus regulamentos e em apenas algumas horas antes da sua participação, “comunica” QUE NÃO TERÁ COMO VIR para o Rosário em Cena, deixando assim uma programação desestruturada, pois quebra todo o contexto organizacional, onde estão envolvidas escolas, transportes e uma mídia estadual. E AÍ? O que fazemos com o público, com estudantes, crianças de escolas que se programam, cancelam dia letivo e preparam-se como para ir a uma grande festa; e poucas horas antes descobrem que não haverá o espetáculo anunciado na programação. TUDO ISTO QUE CITAMOS, vem demonstrar a total FALTA DE RESPEITO do Grupo LOUCOS DE PALCO da cidade de Cachoeirinha tendo como seu Diretor [...]. ESPERAMOS que os organizadores de eventos como o nosso não aceite mais inscrições do Grupo citado, pois correm o risco de não cumprirem o compromisso que tem com público e Festival como um todo.

O processo de seleção do festival precisou dispensar alguns grupos da competição. Quando o espetáculo selecionado não compareceu, levou ao cancelamento do público que iria ao teatro e, por consequência, prejudicou outras atividades locais. Não há registros das penalidades para o grupo que esteve ausente, contudo, após o festival percebi que no ano subsequente não há espetáculos deste grupo concorrendo no Rosário em Cena.

As edições dos festivais e a composição dos espetáculos descritas neste capítulo demonstram que múltiplas lógicas podem ser identificadas, tais como amadora, profissional e modernista. Em alguns momentos não é possível distinguir as práticas e relacioná-las a uma única lógica institucional. A partir da década de

2010 a presença de diversas lógicas é ainda mais perceptível na história do Art&Vida.

Uma nova década, as mesmas práticas?

No ano de 2010 o Grupo Art&Vida iniciou suas atividades com envolvimento na retomada dos *Festivais dos Festivais*, algo esquecido desde 2008 e que realizava a etapa final entre os vencedores das regionais da FETARGS. Nos registros da companhia encontra-se o relato:

Dentre as novidades para 2010, será a criação do “Festival dos Festivais”, resgatando a grande final dos destaques do Teatro no Rio Grande do Sul, quando no mês de dezembro todos se encontrarão na cidade de Erechim, apresentando seus trabalhos numa grande mostra de arte dos espetáculos e as melhores produções adultas e infantis gaúchas, dentro do projeto será criado um selo que envolverá todos os festivais incluindo nossa cidade, para no fim do ano Erechim resgatará o status de Capital do Teatro do Interior gaúcho, numa parceria IEACen e Festivais de Teatro Riograndense.

A retomada do evento para os vencedores, agora sem a promoção da federação, foi acolhida pelos organizadores dos festivais do Rio Grande do Sul em parceria com o IEACen. Ademais, Rosário do Sul se tornou um dos pólos de formação teatral que contou com oficinas de formação teatral.

Apesar desta prática aparentemente assemelhar-se ao repertório da lógica institucional amadora, diversos grupos que competiam eram considerados profissionais, bem como a condução do festival se aproximava ao teatro como prática social da lógica modernista. Assim, percebe-se que algumas práticas começam a combinar elementos de diferentes lógicas institucionais.

No contexto das múltiplas lógicas institucionais, após a reunião no IEACen, o grupo Art&Vida se reuniu com a administração municipal para propor ações em relação ao fundo municipal da cultura. Essa reunião possibilitou a criação do Conselho Municipal da Cultura que reuniu personalidades da cidade. O encontro resultou na divulgação da agenda do grupo e na solicitação de banheiros e salas técnicas para o festival de teatro que estava previsto para julho de 2010.

Neste mesmo ano o grupo preparou o espetáculo *Cristal*, uma adaptação do conto Cinderela para retomar o projeto de casa para a escola, da escola para o

teatro retratado nos documentos internos do grupo como quinta edição. O espetáculo com elenco numeroso dividiu as atividades do grupo com a décima primeira edição do festival de teatro.

Relacionado à lógica modernista, no espetáculo *Cristal* o grupo procurou trazer reflexões a respeito de um problema da sociedade, o racismo estrutural. A abordagem dada ao teatro foi de prática social, contudo, a organização dos papéis – Diretor, elenco e produção – assemelhou-se à prática da lógica amadora.

Em maio foi promovido o seminário a respeito da Lei de Incentivo à Cultura (LIC), cujo intuito foi preparar as entidades culturais de Rosário do Sul e região para prospectar recursos e investir em projetos culturais. A iniciativa buscou desenvolver as competências necessárias para que grupos, como o Art&Vida, pudessem expandir as atividades.

No mês de junho o grupo foi convidado e apresentou o espetáculo OZ no congresso do Programa de Educação Ambiental Compartilhado (PEAC) realizado pelas secretarias de meio ambiente, cultura e educação. A divulgação feita nos jornais locais destacava que o Art&Vida estava com apresentações agendadas em diversos municípios da região e havia empresas interessadas em patrocinar as atividades artísticas.

Em junho de 2010 o projeto *Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* recebeu o prêmio do Fórum de Dirigentes Municipais da Cultura do Rio Grande do Sul (FAMURS) pela criatividade, alcance social e continuidade. O projeto atingiu vinte mil espectadores e estava em sua sexta edição.

Nos dias de 5 a 11 de julho ocorreu a décima primeira edição do festival de teatro de Rosário. Os documentos acessados relatam a parceria Brasil e Argentina que conferia ao festival o título de *Festival Internacional*. Esta edição trouxe grupos de cidades consideradas referência em teatro do Rio Grande do Sul, como Porto Alegre e Caxias do Sul, bem como estados do Rio de Janeiro e Mato Grosso. O *Em Ceninha* foi mantido nas escolas e ofertou diversas oficinas para a população local. Durante a realização do festival foram expostos desenhos que contavam a história do grupo Art&Vida. A composição foi voluntária e realizada por uma artista local.

No mês de novembro de 2010 a Associação Cultural Rosário em Cena (ASCENA) foi declarada como utilidade pública pelo poder municipal por meio da

Lei Municipal 3.094 de 20 de outubro de 2010, conferindo a ASCENA o título de bem comum da sociedade rosariense. Ações como essa conferem legitimidade ao grupo, que utilizou os títulos recebidos como forma de obter mais investimentos para suas atividades.

No mês de novembro de 2010 ocorreu mais uma edição do projeto *Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* com o espetáculo *Cristal*. A temporada de apresentações no Teatro João Pessoa durou cerca de 30 dias e atingiu um público de 4.125 espectadores. Os jornais locais noticiaram desde a estreia até a última apresentação, que ocorreu no teatro municipal e nas escolas da região.

O ano de 2011 iniciou com um posicionamento do Grupo Art&Vida em defesa da continuidade do IEACen. O blog redigido pelo grupo destacava como a gestão preocupava-se com o interior e o desenvolvimento cultural do estado:

O interior é carente de ações e de valorização das artes cênicas, difícil para nós que estamos fora do eixo dos grandes centros e das grandes temporadas, sem falar nos cursos e oficinas que são constantes nas grandes conexões. [...] Relembrar que em dez anos a região não recebia oficinas e formação nas áreas técnicas de Teatro, e com o Projeto SEMEAR E COLHER Rosário do Sul sendo um dos pólos de atuação recebeu grandes nomes do Teatro NACIONAL completamente gratuito em nossa cidade, desenvolvendo, estudos, técnica e formação para esta gente do interior... E meus senhores pasmem, mas fazemos sim cultura com qualidade e com competência, então nada mais justo do que manter quem é da casa há muito tempo, e vem demonstrando comprovadamente, que está aí ao lado dos senhores chamando e conclamando como a nossa voz...Reafirmamos novamente, nossos representantes em Porto Alegre, junto ao Governo Estadual, no IEACEN [...] para que possamos continuar evoluindo e crescendo como fazedores de cultura e teatro na rota do interior.

O grupo Art&Vida buscava se aproximar de personalidades e entidades públicas para obter apoio para suas atividades, assim como fez com o IEACen. Neste contexto, em janeiro de 2011 um vereador local aprovou uma emenda para que verbas fossem disponibilizadas a fim de realizar a paixão de Cristo como um evento do calendário municipal.

O posicionamento político e social do grupo é visualizado na narrativa exposta no blog e confere por meio do discurso público da classe artística a participação nos espaços culturais do Rio Grande do Sul. Tal prática foi comum ao

teatro moderno, uma vez que, além da crítica especializada, artistas e intelectuais falam e discutem a respeito das artes.

Em fevereiro de 2011 iniciaram as divulgações da décima segunda edição do Rosário em Cena que ocorreria de 4 a 10 de julho e a busca por espetáculos para participar desta edição. No mês de abril o Art&Vida participou do décimo segundo festival de Teatro Amador de Itaqui com o espetáculo *Cristal*. O grupo venceu diversos prêmios como melhor espetáculo, prêmio especial do júri, direção, atriz, ator coadjuvante, cenografia e iluminação.

Em junho 2011 o Art&Vida levou o espetáculo *Amor Angular* para o Cena do Interior do Rio Grande do Sul em Porto Alegre (CINPOA) que ocorreu de 1 a 17 de junho e de 5 a 28 de agosto. O evento foi promovido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul (SATED) na casa de cultura Mário Quintana. O intuito foi apresentar os espetáculos do interior do estado na capital gaúcha e proporcionar o aprendizado conjunto.

No caminho para promover o festival de teatro de Rosário em 2011, encontrei nos registros disponibilizados pelo grupo um relato de que o prêmio FUNARTE, ganho em 2010 pelo Art&Vida, previa R\$ 50.000,00 para custear o festival. Contudo, não havia previsão de disponibilidade do recurso, o que levou à adaptação da maneira como os prêmios foram elaborados, substituindo o prêmio em dinheiro para troféus físicos para os vencedores. O Diretor relatou em matéria divulgada nos jornais locais que a dificuldade era provar que o festival era para o município e não para benefícios próprios.

Nos materiais divulgados em um blog do festival havia um pedido para que os investidores se engajassem com o evento e que a população consumisse produtos e serviços de quem de fato investia em cultura. Um dos jornais locais divulgou que o Rosário em Cena buscava prestígio e afirmação entre os artistas e eventos artísticos do Rio Grande do Sul, incluindo agradecimentos do Diretor para os investidores do festival até o momento. A programação, além dos espetáculos, contaria novamente com cursos voltados para a área de artes cênicas e com o *Ceninha* nas escolas.

O festival de fato ocorreu na data programada e foi considerado pela imprensa local como um sucesso de público e qualidade dos espetáculos, contando novamente com grupos brasileiros e argentinos. O Diretor fez um apelo solicitando

que os deputados ajudassem com verbas para manter a qualidade do festival que distribuiu prêmios em dinheiro aos participantes.

Em agosto, após o festival, o Art&Vida abriu inscrições para novos atores para a produção de *Maria Minhoca*. Nos meses seguintes ocorreram temporadas dos espetáculos *Maria Minhoca* e *Fala comigo doce como a chuva*, uma iniciativa da companhia para continuar a formar plateia para o teatro. No mês de novembro o grupo integrou novamente a semana cultural do município com o projeto *De Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* com o espetáculo *Maria Minhoca*.

No mês de dezembro a ASCENA foi inscrita no concurso e recebeu o prêmio de R\$10.000 do Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas (IBERESCENA) com intuito de preparar as atividades do Festival Rosário em Cena.

No ano de 2012 ocorreu a homenagem aos cem anos de existência do Teatro Municipal João Pessoa. O Diretor do Art&Vida e a escola de samba '*Vim Prá Ficar*' convidaram todos os artistas que passaram pelo teatro municipal para se unirem ao desfile carnavalesco em comemoração ao aniversário do teatro municipal.

Em fevereiro de 2012 foi lançado o regulamento para a décima terceira edição do festival de Rosário, com data prevista para 1 a 8 de julho. O prêmio para os grupos vencedores foi divulgado no valor de R\$500,00 com possibilidades de acréscimos. A busca por investidores se intensificou na cidade de Rosário e em abril o grupo publicou um convite em seu blog pedindo aos demais grupos que não se 'acanhem' e prestigiem a arte rosariense. Como forma de engajamento foi lançado um *single* que falava do festival e sua contribuição artística e cultura, "*Rosário em Cena – Um grande festival*".

A mídia local enfatizou como o Rosário em Cena agregou valor à cidade e ao povo gaúcho, como um evento de referência. Contudo, o Diretor do Art&Vida e presidente da ASCENA, enfatizou que não teriam recursos além das verbas da prefeitura, bem como era ano eleitoral e os investimentos públicos não poderiam se tornar bandeira partidária.

Em abril do mesmo ano o grupo enviou um ofício ao prefeito de Rosário do Sul que solicitava transporte para cumprir agendas em festivais pelo estado, como em Maximiliano de Almeida, Dom Pedrito e Osório. Não há registro de que estes recursos foram recebidos.

Próximo aos dias do festival ocorrer, foi divulgada a edição de oficinas e do projeto Ceninha. Entretanto, apesar das conquistas de apoio financeiro para manter o festival, a ASCENA lançou uma nota a respeito da desistência do prêmio IBERESCENA, pois não conseguiu cumprir com os requisitos do edital:

Atenção para as informações atuais do rosário em cena: abrimos mão do IBERESCENA e de seus recursos, porque não conseguimos os quatro países para cumprir o edital, conseguimos somente dois... então para não fazermos nada fora da lei desistimos do prêmio (mas mantemos a ajuda de custo para os grupos do rio grande do sul no valor de R\$ 500,00) b - o grupo da Bahia desistiu de vir, porque uma das atrizes foi escolhida para fazer parte do grupo a roda da Bahia, e não poderão vir porque terão compromissos c - então sobe na grade o grupo suplente - sai daí loco da cidade de Bagé comédia tradicionalista.

Apesar da desistência do prêmio que iria custear o festival, o evento ocorreu na data programada e com grupos do Brasil, Argentina e Colômbia. Um apoio relevante na existência desta edição foi o convênio de R\$12.000,00 firmado entre a prefeitura municipal e a ASCENA, o qual previu ações conjuntas para realização do Rosário em cena.

Conduzir as atividades sem recursos ou um orçamento para investimentos é uma prática comum na lógica do teatro amador. O capitalismo cooperativo prevê que as entidades públicas e privadas podem contribuir com recursos. O Art&Vida conviveu durante toda sua história aqui retratada com a necessidade de buscar recursos, pois não possui caixa gerado por bilheterias que permitam se tornar uma organização com fins lucrativos.

O festival foi destaque em diversos jornais como responsável por promover arte e cultura no interior do estado. A edição homenageou o ator Paulo Resendez, falecido naquele mesmo ano, e contou com vinte e três espetáculos, sendo dezenove concorrentes e quatro convidados. O museu da cidade fez uma exposição que comemorou o início do teatro em Rosário do Sul pela família Gautier com o teatro de bonecos.

No mês de setembro o Art&Vida teve dois espetáculos selecionados para o festival de Osório, o infantil *Maria Minhoca* e o adulto *Fala Comigo Doce Como a Chuva*. A conquista da vaga foi comemorada em notícia nos jornais locais. Após participar do festival, além de inúmeras indicações a prêmios, o espetáculo adulto

foi premiado como melhor espetáculo, bem como as declarações dos jurados de que alguns atores do grupo estavam sendo preparados para conquistar os palcos do Rio Grande do Sul.

Um novo espetáculo começou a ser projetado, *Rosa a Corujinha Solteirona* para ser utilizado em novembro no projeto da casa para escola, da escola para o teatro em sua oitava edição. A edição foi comemorada por atender um público expressivo em Rosário do Sul e por atingir o interior do município de Rosário do Sul. Ainda no mês de novembro o grupo competiu no festival de Santiago com o espetáculo infantil *Maria Minhoca* e o adulto *Amor Angular*, na categoria infantil foi premiado como melhor espetáculo.

Em 2013 não encontrei a diversidade de documentos que narram fatos como nos anos anteriores. Os registros mostram que o grupo manteve a produção de *Rosa a Corujinha solteirona* e a produção da décima quarta edição do festival Rosário em Cena. O festival teve sua data programada para os dias 1 a 7 de julho de 2013, com espetáculos nacionais e internacionais.

A mídia local divulgou que o tradicional festival buscou a formação de público para as artes locais. Além do intercâmbio cultural promovido no festival, o incentivo para atrair os grupos concorrentes ocorreu por meio das premiações em dinheiro para os vencedores de melhor espetáculo, o equivalente a R\$500,00 para cada categoria. Em uma entrevista ao jornal impresso, o Diretor justificou que os grupos arcavam com suas próprias despesas e vinham com intuito de discutir a respeito da arte.

Nesta edição do festival grupos da Colômbia e Moçambique se inscreveram para competir, o que permitiu manter o título de festival internacional. O Diretor relatou que o evento era feito de forma artesanal e com poucos recursos. O investimento foi realizado pela prefeitura municipal e empresários locais totalizando R\$35.000,00. Como o valor arrecadado não foi suficiente para pagar as despesas, os grupos foram alojados nas escolas da cidade.

Nos dias em que o festival ocorreu, a abertura foi realizada com o grupo de dança da escola local e a apresentação do espetáculo do Grupo Art&Vida *Rosa, a Corujinha Solteirona*. O grupo de Moçambique desistiu de se apresentar, pois não conseguiu viajar ao Brasil por problemas internos.

Após o festival, o Art&Vida retornou à preparação de seu espetáculo, levando Rosa a Corujinha Solteirona para as escolas no interior da cidade. Já no mês de setembro participou do festival de teatro de Dom Pedrito, no qual recebeu diversos prêmios, e também da mostra de teatro binacional em Rivera, no Uruguai. Essas experiências foram noticiadas e celebradas na cidade como uma ação que levou Rosário a outros municípios.

No mês de novembro o projeto *Da Casa Para A Escola, Da Escola Para o Teatro* teve sua nona edição com peças voltadas ao público infantil e juvenil. Nos jornais locais foi noticiado que o grupo estava atento aos dilemas vividos pelos jovens e queria discuti-los na linguagem teatral. Ainda no mês de novembro o grupo se apresentou no Santiago em cena e recebeu diversos prêmios, os quais foram utilizados como justificativa de que o grupo estava no caminho certo, de acordo com o Diretor.

Já em 2014 um dos membros pediu licença das atividades do grupo, como justificativa destacou em um ofício que suas atividades profissionais e educacionais estavam com alta demanda. O grupo continuou suas atividades e se propôs a efetivar cadastro na Secretaria da Cultura do Estado (SEDAC) para se candidatar à Lei de Incentivo à Cultura (LIC). Contudo, encontrou como empecilho o fato de estar na dívida ativa pelas taxas do município de Rosário do Sul e enviou um ofício no mês de maio solicitando o perdão da dívida.

No mesmo ano o Grupo Art&Vida concorreu ao prêmio da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) de dramaturgia com o texto *Aruanda*. No site da FUNARTE os registros mostram que o grupo não venceu o prêmio. Contudo, este não foi o único prêmio que o grupo concorreu em 2014 e nos meses seguintes efetivou a inscrição do projeto *Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* na quarta edição do prêmio de Cultura da Federação das Associações dos municípios do RS (Famurs) em parceria com o Conselho dos Dirigentes da Cultura (CODIC) na categoria teatro circo. O grupo venceu este último prêmio que foi festejado pela comunidade como um projeto que oportunizou jovens talentos dirigidos por um professor da cidade, promovendo valores para o convívio em sociedade.

A partir dos prêmios recebidos, o Diretor da companhia recebeu destaque no estado como um professor do século vinte e um, com diversos projetos sem fins lucrativos no município. Após esses incentivos, o grupo continuou a preparação

para a décima quinta edição do Rosário em Cena com o tema em homenagem à ativista cultural que faleceu em 2013. O festival foi transferido de julho para agosto e como justificativa destacou-se a necessidade de harmonia com o calendário escolar do município.

Nos registros documentados do ano de 2015, o grupo Art&Vida dividiu-se entre as atividades de dança com o Diretor do grupo e os espetáculos de teatro. Na dança, que já estava em execução por meio de um projeto em conjunto com a escola local, participou de festivais e acumulou prêmios. Um dos festivais de dança vencidos foi o de Montevideu. Uma das coreografias premiadas contou a história de uma bailarina incentivada a dançar por um palhaço, esta história tem afinidade com a realidade da Bailarina de Rosário do Sul que com paralisia cerebral dedicava-se à dança.

Já no teatro o Art&Vida projetou o espetáculo *Os Viajantes*, o festival de teatro para 2015 e o projeto de casa para a escola, da escola para o teatro. No ano em que se comemorou dezoito anos do grupo, foi elaborada uma parceria com um Diretor da Argentina para produzir um espetáculo. A divulgação da parceria descreveu que os custos de deslocamento foram de responsabilidade do próprio Diretor e o grupo ajudaria com alimentação e hospedagem.

No mês de junho deste ano o grupo participou de festivais na região, como o de Santo Ângelo. Um dos atores se acidentou antes de entrar no palco e o grupo se apresentou sem o ator, apenas para cumprir a responsabilidade com o público que já estava presente. Mesmo sem receber prêmios, o espetáculo adulto recebeu indicações e também contribuições dos jurados. A peça infantil recebeu o prêmio especial do júri por não desistir da apresentação.

Em setembro deste ano, o grupo Art&Vida divulgou a renovação do convênio da prefeitura municipal que destinou recursos para o festival. A décima sexta edição do Rosário em Cena não ocorreu no mês de julho como habitualmente, mas de 25 de outubro a 1 de novembro, com duração de 8 dias. A edição manteve a participação de outros países, como a Argentina e Colômbia, e trouxe na abertura um tributo às divas e sátiras de humor noticiadas na mídia local como momentos de um festival que encanta a região. Concomitante ao festival ocorreu o *Em Ceninha*. Desta vez, ao invés de ir às escolas como em edições anteriores, as peças ocorreram na praça da cidade com apresentação de fantoches.

Em 2015 o projeto da casa para a escola, da escola para o teatro foi cancelado sob a justificativa de ser necessário a contenção de despesas. A companhia, em comum acordo com a prefeitura, concordou que não haviam verbas suficientes para manter o projeto em execução, optando por descontinuar a atração teatral na cidade.

A consolidação de um grupo

Em 2016 o Diretor do Art&Vida se tornou representante dos festivais no colegiado setorial de teatro do Rio Grande do Sul, o intuito era fomentar os festivais gaúchos alinhados com as metas das artes vinculados ao plano setorial e o plano estadual da cultura.

Esta prática de se associar aos coletivos de teatro são comportadas na lógica do teatro amador e moderno, a qual prevê a associação entre artistas, seja com o intuito de discutir as artes ou de obter apoio. A participação no coletivo confere ao Art&Vida visibilidade e apoio para o seu festival.

Neste mesmo ano o grupo divulgou uma nota no jornal local em que buscava apoio para participar de um festival de dança na Itália a convite da Confederação Interamericana de Dança. A coreografia apresentada em 2015 em Montevideu seria revivida, contudo a arrecadação não foi suficiente e o grupo publicou uma nota agradecendo o apoio que receberam.

As necessidades financeiras do grupo foram divulgadas na mídia local, buscando ajuda para manter os projetos. A matéria divulgada no jornal o Art&Vida destacava os espetáculos que estava trabalhando como *Maria Minhoca* e a *Dama da loção de Lavanda* e os investimentos necessários para continuar. Alguns escândalos relacionados à cultura no Rio Grande do Sul eram tidos pelo Diretor do grupo como estopins para o desinvestimento na área e prejudicavam artistas desconhecidos pelo estado. Por exemplo, a fraude de notas fiscais por produtores e empresários culturais.

No mês de outubro ocorreu a décima sétima edição do Rosário em Cena. Na divulgação foi destacado que o melhor da arte internacional poderia ser assistido por valores simbólicos de R\$7,00 infantil e R\$10,00 adulto. Esta edição do festival oficializou a Associação de Produtores de Festivais e Mostras de Teatro do Rio Grande do Sul – Interior em Cena, com apoio do SATED e do IEACEN.

Após o festival, o grupo retomou o projeto da casa para escola, da escola para o teatro e buscou ajuda de empresários locais para isso. Embora o apoio não tenha sido o suficiente para custear os gastos do projeto, a companhia fez ações como almoços e venda de produtos do grupo para arrecadar recursos. Para engajar apoiadores, o grupo divulgou sua participação na mostra binacional de teatro promovida pelo Ministério da Cultura do Uruguai.

No ano de 2017 o Festival Internacional de Teatro de Rosário do Sul foi integrado ao corredor Binacional de Teatro Meridiano de Teatro, o que lhe conferiu a possibilidade de intercâmbio cultural com o Uruguai. A parceria possibilitou que os vencedores da edição anterior dos festivais que integram o corredor se apresentassem nos festivais associados ao corredor no próximo ano. Ao divulgar esta parceria o Art&Vida aproveitou para destacar que o Rosário em Cena de 2017 completaria 18 anos de festival e 20 anos do grupo, com a edição programada para outubro.

No mês de fevereiro foi enviado o ofício ao departamento da cultura solicitando a liberação de verbas para a execução do projeto da casa para a escola, da escola para o teatro. Também foi solicitada a liberação das dependências do teatro João Pessoa para os ensaios da companhia e a reserva para os dias de execução do festival. A verba foi disponibilizada posteriormente para execução do projeto.

No mês de maio ocorreu a homenagem na câmara dos vereadores ao Grupo Art&Vida e ao Rosário em Cena pela contribuição à cultura de Rosário do Sul. Os vereadores aproveitaram para fazer reflexões a respeito das dificuldades da arte no interior do estado. Em julho ocorreu a eleição da gestão para a Associação Rosário em Cena, com uma única chapa inscrita e que manteve o atual Diretor como presidente e os demais membros do Grupo.

Em setembro o grupo levou os espetáculos *Maria Minhoca* e *a Dama da Loção de Lavanda* para o Cena Livre em Uruguaiana, no qual recebeu diversos prêmios e indicações. Ainda em setembro, um evento foi apresentado, o '*Esquenta Rosário em Cena Didacta*' com oficinas gratuitas relacionadas à ação teatral.

Na publicação a respeito do Regulamento do festival houve a mudança para inscrições que deveriam ocorrer somente de forma online. Não haveria escolha de dia para se apresentar, cabendo aos grupos estar disponível para a data

programada. Por fim, a premiação em dinheiro para os melhores espetáculos seria no valor de R\$1.000,00. O festival ocorreu no mês de outubro de 2017, nos dias 23 a 28 com a participação de grupos do Brasil e do Uruguai.

Após o festival, o projeto *Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* ocorreu no mês de novembro de 2017 promovido pelo Art&Vida. A peça apresentada foi *Maria Minhoca*, produzida no ano de 2016 e que não havia sido apresentada em todas as escolas do município. Esta edição buscou reunir fundos para a temporada do grupo na casa de cultura Mário Quintana em Porto Alegre. Para finalizar o ano de projetos e apresentações, no mês de dezembro o espetáculo *Maria Minhoca* foi apresentado na capital Porto Alegre, reencenando as finais promovidas em anos anteriores pela Federação de Teatro Amador (FETARGS).

O ano de 2018 iniciou com a notícia de que o Diretor do Art&Vida tornou-se delegado do sindicato dos artistas do Rio Grande do Sul (SATED) com o objetivo de incentivar a criação de Conselhos Municipais da Cultura nas cidades do Rio Grande do Sul, ideia esta que defendia na cidade de Rosário do Sul.

No mês de maio o grupo organizou a apresentação do projeto desmontagem no teatro João Pessoa com recursos do Fundo de Apoio à Cultura, com intuito de promover debates a respeito da arte contemporânea. Em junho, o grupo comunicou a promoção do espetáculo *O Médico Camponês* que discutiu a temática da violência contra a mulher.

Em julho o Diretor enviou uma carta a prefeitura municipal solicitando ajuda na cobertura do projeto *Da Casa Para A Escola, Da Escola Para o Teatro*. O ofício descrevia a necessidade de gravações e fotografias que poderiam ser utilizadas como material de divulgação em feiras nacionais e internacionais.

Em agosto o espetáculo infantil *O Médico Camponês* foi estreado no teatro João Pessoa no projeto *Da Casa Para A Escola, Da Escola Para o Teatro*. O Diretor relatou ao jornal local que o valor dos ingressos e a temática para o público infantil geraram baixo engajamento da população, contudo, ao final da temporada o sucesso foi reconhecido e uma seção extra foi apresentada com valor revertido para uma associação da cidade.

No mês de setembro o espetáculo infantil foi apresentado no festival de Uruguaiana e recebeu prêmios e indicações noticiados nos jornais locais, destacando como o trabalho apresentado pelo Art&Vida contribuía culturalmente

para o município. Neste ano não ocorreu o festival de teatro de Rosário do Sul. Como justificativa houve o ano eleitoral, que impossibilitou o repasse de verbas.

O grupo enviou um ofício para a prefeitura municipal de Rosário do Sul solicitando a liberação do teatro João Pessoa para os ensaios, para o qual posteriormente receberam a resposta por ofício com apoio da prefeitura ao projeto “Rodacena Art&Vida com você” na apresentação do espetáculo *Dias Iguais*.

Em 2019 ocorreu a décima nona edição do festival internacional de Rosário do Sul de 27 de outubro a 2 de novembro. Na divulgação realizada pela imprensa local esteve a parceria com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) que definiu que os grupos selecionados deveriam estar em acordo com as normas da SBAT, tendo a liberação dos autores dos textos apresentados.

O Diretor relatou que gostaria de acrescentar ao festival um evento que havia sido descontinuado, a *Sessão Maldita*, que incluía espetáculos censurados para o público infantil, bem como trazer outras artes para participar como teatro de rua e bonecos.

O tema desta edição foi ‘É preciso Recomeçar’ uma analogia à edição de 2018 que não ocorreu e à formação de uma nova gestão da ASCENA em 2019. No texto de abertura do festival havia declarações do Diretor tais como “somos o festival mais pobre financeiramente, mas o mais rico em trocas”. O festival teve apoio da prefeitura municipal, interior em cena, centro empresarial, Serviço Social do Comércio (SESC) de Santana do Livramento e SATED, além dos empresários locais que investiram recursos financeiros. A premiação dada aos vencedores foi de R\$1.000,00 para cada categoria, adulto e infantil.

Nesta edição do festival é possível perceber, novamente, como os valores relacionam os atores às lógicas institucionais. O texto ‘É preciso Recomeçar’ expressa os valores de resistência, mas também de se reinventar que há no grupo. A busca por investimentos, formação de plateia e composição do elenco são desafios vivenciados pelo grupo durante toda sua trajetória.

No ano de 2020 o festival não aconteceu devido à pandemia da Covid-19. Contudo, o grupo apresentou espetáculos online pelo YouTube e continuou seus ensaios com o elenco reduzido para evitar aglomerações. Inclusive o projeto *Da Casa Para Escola, Da Escola Para o Teatro* não ocorreu devido às restrições sanitárias. O Art&Vida havia vencido o edital de apoio às artes, denominado de

FAC, do governo do estado do Rio Grande do Sul, bem como obteve verba da Lei Audir Blanc para aquisição de um micro-ônibus. Com a pandemia em alta, a verba destinada ao festival foi transferida para o ano seguinte.

Já em 2021 a pandemia continuava a assolar o estado do Rio Grande do Sul e para não paralisar as atividades do Art&Vida o grupo manteve ensaios com o elenco reduzido e, conseqüentemente, suas atividades ficaram limitadas à liberação pelos protocolos sanitários.

Neste ano, o grupo promoveu a edição online do festival no mês de outubro. Esta edição, em especial, utilizou os recursos recebidos pelo edital e dos apoiadores para premiar todos os grupos selecionados com incentivo financeiro. O ano de 2021 trouxe o falecimento de um dos diretores que estava dirigindo os espetáculos do grupo neste ano e a edição do festival o homenageou.

O festival contou com a presença dos jurados que residem no estado do Rio Grande do Sul no Teatro João Pessoa e o jurado da Argentina por conexão remota. Os grupos enviaram suas gravações, as quais foram exibidas pelo YouTube para as escolas do município e para o público em geral. A edição contou somente com um grupo de outra nacionalidade como convidado especial.

Durante os dias do festival houve uma apresentação com público da peça *Amor Angular*, na sessão maldita. A peça substituiu *Dias Iguais*, pois uma das atrizes foi embora da cidade e não pode participar. A premiação também foi online e os troféus foram enviados por correio para os grupos. Após a edição do festival, registrada pelos jornais locais, os grupos enviaram vídeos agradecendo a organização do festival.

No ano de 2022 o grupo Art&Vida está retomando suas atividades presenciais com os espetáculos *Crystal*, *a Cinderela Preta* e *Dias Iguais*. Embora não tenha participado de festivais no Rio Grande do Sul, tem investido na preparação do elenco e na edição do festival de Rosário, programada para outubro do mesmo ano.

Desta forma, destaco que o Art&Vida vivenciou múltiplas lógicas institucionais e, a vista disso, a partir da década de 2010 diferenciar as práticas e associá-las a uma única lógica não é possível, pois observei a presença de combinação entre práticas e possivelmente entre lógicas institucionais. Ao

experimentar estas lógicas o Art&Vida executa a enculturação e a próxima seção destaca como ocorreu esse processo.

4.6 ENCULTURAÇÃO E A PRÁTICA DO TEATRO NO ART&VIDA – ATO 16

O Art&Vida se relaciona com diversas lógicas institucionais, a saber: teatro moderno, amador e profissional. Neste contexto, de acordo com Reay e Jones (2013) precisa administrar como os elementos que compõem as lógicas são enculturados pelo grupo. Vayse (2009) e Lizardo (2017) explicam que existem distintos domínios que compõem a enculturação: aprendizagem, lembrança, pensamento e atuação. Com intuito de destacar como esse processo de enculturação ocorreu, analisei eventos do grupo Art&Vida, apontando como ocorreram em cada domínio.

4.6.1 Aprendizagem, armazenamento, processamento e uso dos elementos institucionais

A internalização é processo em que as representações culturais se tornam parte do indivíduo e como explica Lizardo (2017) é por meio de um processo de enculturação que a internalização ocorre. Neste contexto, diversas demandas institucionais são apresentadas aos atores, principalmente em uma organização cultural. Isso demonstra que a complexidade em gerir esses elementos está diretamente relacionada com a interpretação que fazem acerca das instituições. Nesta seção busco destacar os domínios da internalização dos elementos institucionais no Art&Vida. Para iniciar a lógica de exposição, sintetizo os elementos institucionais que foram identificados em cada domínio da enculturação, conforme Quadro 14.

Quadro 14 - Enculturação dos elementos institucionais

Domínio	Atores Envolvidos	Nível declarado	Nível não declarado
Aprendizagem Fase: Aquisição	-Diretor -Integrantes do Grupo Art&Vida	O Diretor tem contato com o teatro moderno no CEAI. A partir deste contato a aprendizagem conceitual simbólica foi: o teatro moderno como uma reflexão	O Diretor possuía um envolvimento com os movimentos estudantis. A aprendizagem prática foi: O teatro é uma prática que requer vocação

		<ul style="list-style-type: none"> - O teatro requer uma produção teatral. -O elenco é formado por atores e atrizes locais. -Precisamos realmente nos enquadrar em um tipo de teatro? 	<ul style="list-style-type: none"> -Após o contato com outros coletivos de teatro: O teatro é político e posicionado a respeito dos problemas da sociedade. -O teatro é relações e relações são a base da sobrevivência de festivais.
<p>Lembrança</p> <p>Fase: Armazenamento</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Conceitual simbólica: o teatro moderno como uma reflexão. Atitudes distribuídas: <ul style="list-style-type: none"> -Pesquisa teatral. - Montagem de espetáculos. <ul style="list-style-type: none"> - Formação de plateia. -Reuniões com personalidades públicas. -Assinatura de contratos. -Formação de regimentos. -Distribuição de tarefas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Representacional: O teatro é um modo de vida. - O teatro, assim como todas as artes, é necessário para a população. Habilidades: <ul style="list-style-type: none"> - O teatro é coletivo. - É necessária a articulação com a população da cidade. -Formar coletivos de apoio.
<p>Pensamento</p> <p>Fase: Processamento</p>		<ul style="list-style-type: none"> - O teatro é como foi ensinado, é o que é possível fazer. - Os atores precisam se comprometer. -Comparação entre o festival local e os demais. -Definição simbólica do que queremos ser e quem é a companhia de teatro Art&Vida. - O teatro online. -É necessário incluir símbolos do poder público e privado de Rosário. 	<ul style="list-style-type: none"> -Quais as regras do teatro moderno? e do amador? -Existe um tipo de teatro para o Art&Vida? - Como meu elenco vai conciliar teatro e vida profissional? -Quem vai financiar nossas atividades? -É preciso separar Art&Vida e ASCENA. -Quais as estratégias de mídia vamos utilizar para divulgar o Art&Vida e o festival?
<p>Atuação</p> <p>Fase: uso</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Produzir um espetáculo -Fazer um festival -Solicitar apoio público -Pedir doações - Divulgar os trabalhos realizados. -Apresentar os trabalhos a população local e regional. 	<ul style="list-style-type: none"> -Formação do Interior em Cena (coletivo) - Propor edições sequenciais do festival -Realizar parcerias em outros países -Participar de editais públicos de financiamento das artes <ul style="list-style-type: none"> - Criar um conceito de teatro interiorano. -Associar tecnologia e produção cênica.

Fonte: dados da pesquisa (2022).

4.6.1.1 Aprendendo e armazenando a prática teatral

Meu ponto de partida está no domínio da aprendizagem e se refere ao momento em que o indivíduo reconhece/interpreta os elementos institucionais (Vayse, 2009; Lizardo, 2017), ou seja, objetiva os elementos institucionais e os internaliza. A trajetória histórica do Art&Vida como uma organização cultural, apresentada nesta tese, destaca que a organização foi apresentada a práticas que compõem as lógicas institucionais do teatro amador, profissional e moderno.

No início de sua formação, o grupo foi constituído a partir do seu Diretor, o qual teve contato com o teatro moderno desenvolvido na década de 1990 no Centro Especializado em Artes Integradas (CEAI). No CEAI é possível observar a lógica do teatro moderno, por exemplo, na escolha do repertório de textos, na preparação do elenco e no estilo de direção, apresentando aos atores o conceito de teatro como uma prática moderna.

A lógica modernista é caracterizada por uma prática teatral reflexiva a respeito dos problemas da sociedade, a qual considera que o teatro é uma prática social, ou seja, institucionalizada como uma forma de comportamento e vivência em sociedade. Sob esta lógica, a legitimidade está ancorada em pertencer a um teatro carregado de símbolos e representações da nacionalidade brasileira.

O Diretor conheceu o teatro do oprimido em 1994 no CEAI, abordagem teatral criada por Augusto Boal na década de 1970 com o intuito de demonstrar os oprimidos e conduzir à reflexão política e social de sua opressão. O Diretor relata em sua fala como foi o momento de objetivação e aprendizado:

“[...] como eu ia saber que era um trabalho sobre o teatro do oprimido. Olha só, eu não sabia o que era o teatro do oprimido, eu não sabia que pérola da cultura brasileira e mundial estava sendo trabalhada. Estavam trabalhando um texto do Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, Arena Conta Zumbi”.

Após a aprendizagem do que era o teatro como uma prática modernista, o Diretor demonstra ter armazenado este conceito de forma simbólica como uma prática reflexiva. Como o nosso personagem relata, não houveram explicações a respeito do que estava sendo trabalhado e quais os objetivos. O Diretor teve um contato rápido com elementos da lógica institucional modernista. Para isso, o Diretor recebeu um personagem que possuía apenas uma fala e as instruções de

que deveria 'gritar' aquele texto. Com as desistências dos demais atores, recebeu mais texto para interpretar.

Embora a lógica do teatro moderno tenha a reflexão social como uma fonte de legitimidade, no CEAI isso não estava explicitado na formação do ator. Esta lógica destaca que os artistas considerados intelectuais e referências para a época buscavam no teatro formas de protesto contra os problemas enfrentados pela sociedade. Podemos observar isso no relato do Diretor, o qual menciona que não tinha discernimento do texto interpretado em cima do palco:

“Em 1994 eu tinha sequer cabeça ou discernimento para entender o que eu estava dizendo e qual era a crítica histórica e social e quanto este texto é tão atual até os dias de hoje. Entra aquela antítese, graças a Deus que ele é atual e que triste que ele é atual. [...] muito menos as pessoas e nem nós, digo eu, sabíamos o que estávamos fazendo”.

A primeira apresentação do grupo foi na boate da cidade em um palco improvisado com materiais que simulavam o espaço cênico. Por exemplo, as madeiras eram colocadas sobre caixas de cerveja. Cerca de 400 pessoas assistiram o espetáculo e não havia valor a ser cobrado pelo ingresso.

A experiência trouxe a visão de teatro como 'algo vivo', que continuamente deve ser estudado e apreciado. Na visão do Diretor o primeiro contato lhe despertou o interesse pelas artes cênicas, mas não lhe trouxe o esclarecimento de como a prática teatral era desenvolvida. Algumas atividades como conhecer o palco, ensaiar uma peça, preparar a luz ou a caracterização de um personagem foram elementos rapidamente percebidos e adquiridos pelo Diretor.

Neste momento, é possível perceber que elementos da lógica institucional do teatro moderno se misturam com a lógica do teatro amador. Por exemplo, a estreia sem cobrança de valor de entrada e a curta temporada de apresentações são características da lógica amadora. O teatro amador é parte do movimento modernista, contudo, sua lógica está relacionada a um posicionamento político que naquele momento não foi especificado no repertório de práticas e nas crenças da enculturação pelo Diretor. São exemplos de posicionamento político a escolha por espetáculos contra a censura, a busca por políticas públicas a respeito de igualdade de raça e gênero e os debates a respeito dos investimentos em cultura.

O contato com o teatro incentivou o Diretor a seguir próximo às artes. No relato do entrevistado, ele foi o único que deu continuidade a uma carreira artística. Logo após a apresentação não houve mais espetáculos do CEAI. O Diretor conseguiu promover o teatro por meio do movimento estudantil, criando duas edições do Festival de Teatro Estudantil.

Após demonstrar uma representação simbólica do teatro e atitudes que resultaram da aprendizagem e armazenamento dos elementos institucionais da lógica modernista, o repertório do Diretor foi ampliado. Contudo, apesar da exposição ao teatro moderno ter possibilitado o discurso do teatro reflexivo e a representação de textos nacionalistas, o Diretor apresentava competências armazenadas no nível não declarado que possuía desde os anos de 1980 ao se envolver com os movimentos estudantis e que caracterizavam a lógica do teatro amador.

Contudo, o processamento do que o Diretor havia vivenciado em sua participação no CEAI e nos movimentos estudantis apresentaram-se no nível não declarado, uma vez que este processamento é lento e sequencial (Lizardo et al., 2016). As competências relacionadas à participação política do Diretor nos movimentos estudantis o levaram a criar uma organização cultural, denominada de Art&Vida, no ano de 1996. O Diretor demonstrou habilidades relacionadas às artes e que podem ser identificadas na sua trajetória de vida, como, por exemplo, o diálogo com o poder público, o envolvimento na política da cidade e a representação do teatro como um modo de vida.

O grupo de teatro, como foi denominada a organização cultural, foi formado com integrantes que residiam na cidade, convidados pelo Diretor a partir de sua articulação com a população local. Inicialmente, a população apresentou alguns comportamentos que demonstravam o desconhecimento da apreciação da arte local, durante os espetáculos os moradores locais podiam se movimentar, falar, fumar e até mesmo realizar ligações. Contudo, com o passar do tempo a população de Rosário do Sul compreendeu a importância do teatro para a cultura local. Por meio dos pensamentos difundidos pelo Diretor, acreditavam que o teatro tinha a função de reflexão a respeito dos problemas sociais.

Durante os primeiros anos, o Diretor demonstrou outras habilidades enculturadas no nível não declarado. A aprendizagem a respeito da pesquisa teatral

foi demonstrada logo nos primeiros anos de existência do Art&Vida. Motivado por sua história de vida e sua origem, o Diretor iniciou em 1996 e 1997 pesquisas a respeito da cultura afro-brasileira a partir das habilidades de pesquisa aprendidas no CEAI. A aprendizagem de ritos e da linguagem afro permitiu ao Diretor escrever um roteiro teatral denominado de Aruanda, a Criação de um Mundo. Seguindo o que foi aprendido no CEAI, o Diretor escreveu e dirigiu um espetáculo com um elenco de 35 atores, bem como diversos atos e trocas de cena. Como relata o diretor:

“Aquela ideia que tu achavas que tinha que fazer teatro com um monte de gente, era uma ‘piração’ de quem não dominava. Através dos erros e das experiências que a gente acaba evoluindo e descobrindo coisas.”

A estreia foi feita somente para convidados e como não havia conhecimento de que se tratava de um ensaio técnico ou uma pré-estreia, a apresentação foi denominada de estreia do grupo Art&Vida. Os elementos de composição cênica – nomenclatura específica da área teatral e organização de eventos - fazem parte da formação do ator, geralmente quando apresentado a uma lógica institucional do teatro profissional. Na lógica do teatro moderno, os atores também podem ter formação específica da área, contudo, aceitam-se artistas livres, independentemente do conhecimento prévio a respeito das artes cênicas. O fato de querer ‘formar’ atores é uma atitude a qual o Diretor demonstra no nível declarado, como uma representação simbólica de que o teatro pressupõe a formação do ator, independentemente de ser profissional ou não.

É uma das características da lógica do teatro amador que os artistas sejam incorporados em grupos de teatro e não tenham um conhecimento *a priori* sobre produção cênica. Neste momento destaco uma questão que surgiu em meu processo de análise: como os artistas se motivavam para produzir espetáculos e atuar se não tinham orientação de uma lógica profissional?

A resposta está relacionada à FETARGS, mencionada anteriormente nesta tese. Na época em que a Federação era dirigida por uma lógica institucional do teatro amador, uma habilidade era continuamente reforçada - o papel de incentivar as artes do interior. A partir do contato com outros grupos, o Art&Vida começou a

demonstrar uma aprendizagem a respeito da coletividade como mecanismo de incentivo às artes interioranas.

O teatro moderno, do qual o Diretor tinha conhecimento, possuía elementos que por vezes se confundiam com teatro amador tais como, por exemplo, o teatro reflexivo a respeito dos problemas sociais da época. Contudo, enquanto o teatro moderno buscava uma estética constituída pela vivência do indivíduo, o amador era voltado a contar as vivências sem necessariamente preocupar-se com a estética. Ademais, sob a lógica amadora diversos grupos conciliavam outras carreiras profissionais com as artes cênicas.

Em 1998, ao receber convite para um festival, o Diretor acreditou que a apresentação em outro município poderia contribuir para a formação da identidade do grupo. Após o prefeito negar os recursos necessários, o grupo procurou outras maneiras para conseguir fundos para a viagem, pedindo doações nas residências da cidade e em um pedágio solidário para doação de dinheiro. Também houve uma mobilização do Diretor na rádio local, o qual relatou a falta de recursos e apoio. Essa manifestação pública incentivou os moradores de Rosário do Sul a doar, esse movimento fez parte de uma aprendizagem ocorrida anteriormente pelo Diretor enquanto integrante de movimentos estudantis.

A busca por difundir a mensagem a respeito das necessidades de uma organização cultural é característica de uma lógica institucional do teatro amador. O envolvimento dos integrantes do Art&Vida em movimentos que reivindicavam condições financeiras e estruturais para sua arte também caracteriza um movimento do teatro político presente na lógica amadora. Mesmo que os atores não tenham a intenção ou o conhecimento do que faziam, essas ações caracterizam aprendizagem e utilização de práticas incorporadas de uma lógica institucional.

Ao participar do festival promovido pela FETARGS na cidade de Itaquí, denominado de Festival de Teatro Amador de Itaquí, os integrantes do Grupo Art&Vida se depararam com uma estrutura a qual eles não possuíam em Rosário do Sul. No relato do Diretor, ele destaca que todos ficaram surpreendidos ao verem um palco para se apresentar com elementos que ouviam falar e outros que não conheciam, por exemplo, as coxias, cortinas e camarins.

O espetáculo apresentado foi *Aruanda, a Criação de um Mundo*, com cerca de 1 hora e 30 minutos de duração. O espetáculo tinha intervalos para trocas de cena e figurinos. A peça foi produzida de acordo com os conhecimentos obtidos pelo Diretor na sua passagem pelo CEAI, contudo não havia uma real compreensão por parte do grupo do que aqueles elementos representavam para a prática teatral.

Durante o festival havia um júri formado por artistas considerados referências culturais no Rio Grande do Sul. Após as apresentações os jurados faziam debates com os artistas para falar sobre os espetáculos. Os integrantes do Art&Vida não imaginavam a prática de um debate após a apresentação, bem como não imaginavam o que seria discutido. Durante o debate os jurados trouxeram várias contribuições, apontando itens como a divisão em atos, intervalo shakespeariano e presença de um processo de cena e criação.

O Diretor relata que ficou feliz, porém não entendia e não tinha a percepção de que os elementos cênicos mencionados se encontravam no espetáculo. Apesar da proximidade com o teatro moderno por parte do Diretor, é possível perceber que a participação no festival elucida a aquisição dos elementos institucionais, demonstrando que pode ocorrer de forma rápida (declarada) em que não há o aprendizado lento e gradual (não declarada). A aprendizagem rápida pode ser facilmente exposta em símbolos e artefatos, contudo pode não se tornar uma competência ou atitude.

Ao final do festival, o grupo Art&Vida recebeu 11 prêmios. No retorno para Rosário do Sul o Diretor destacou que havia adquirido alguns conhecimentos a respeito do teatro. O contato breve mediante os debates e os demais espetáculos que se apresentaram gerou o desejo de dar continuidade ao teatro como uma atividade do município.

Este processo de contato com as artes permitiu que o grupo Art&Vida aprendesse elementos a respeito do teatro, embora essa aprendizagem pudesse ser alterada. Após as exposições a festivais, produções artísticas e diálogos com outros artistas do Rio Grande do Sul, a aprendizagem que havia sido rapidamente internalizada começou a ser modificada, assim como ocorreria nos próximos anos.

Cada exposição aos locais de debate das artes faz com que maneiras de conduzir o teatro sejam internalizadas. Isso é evidenciado na fala do Diretor ao mencionar “Não sabíamos. Achávamos que estávamos certos”. Trata-se de

elementos institucionais que estavam sendo aprendidos e armazenados no nível declarado, ou seja, com poucas e rápidas exposições e que se confrontavam com o conhecimento que o grupo possuía antes de frequentar o meio teatral da região.

4.6.2 Processando e utilizando a aprendizagem

Após as exposições aos elementos institucionais descritos na seção anterior, o Art&Vida processou o que havia sido internalizado para posteriormente utilizá-los na primeira edição do seu festival. O Diretor planejou a primeira edição do festival regional de Teatro de Rosário do Sul e o regulamento do festival foi o mesmo utilizado no festival de Itaqui. O aprendizado obtido no festival incentivou a formação do festival em Rosário do Sul. Como forma de divulgação, o Diretor utilizou os meios de comunicação do jornal local em que trabalhava, procurando formar um público que valorizasse o teatro na cidade.

Os grupos participantes foram recebidos pelos integrantes da ASCENA com buzinas e cornetas. A quantidade de companhias, na visão do Art&Vida, fez com que o festival fosse considerado estadual. Contudo, a aprendizagem é constante e após as ações de aquisição de elementos das lógicas institucionais, o Diretor oficializou o grupo Art&Vida e a Associação Rosário em Cena, legalizadas com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) e com personalidades distintas, pois identificou que havia a necessidade de distinguir o que o grupo produzia em relação ao Festival Rosário Em Cena.

A partir da aprendizagem o Art&Vida adquiriu e armazenou elementos das lógicas institucionais. Por exemplo, menciona-se a organização de festivais, a busca por valorização das artes por meio de debates e divulgação em veículos de comunicação, bem como a inclusão de artistas que não possuíam uma carreira artística. Essas práticas compõem a lógica institucional do teatro amador. Já a escolha por textos autorais e que reflitam a respeito da realidade brasileira, são práticas que compõem a lógica institucional do teatro moderno.

Conforme o processo de aprendizagem de elementos institucionais é seguido pelo armazenamento. Esses processos podem ocorrer continuamente e, neste sentido, podem ser armazenados no nível declarado e não declarado. A respeito do nível declarado, é possível verificar que a exposição rápida do Diretor ao teatro no CEAI, o qual era orientado pela lógica teatro moderno, e o Festival de

Itaqui sob a lógica do teatro amador, promoveram que o aprendizado fosse distribuído em simbólico e representacional.

Como memória simbólica, a aprendizagem permitiu que o teatro fosse armazenado como uma prática social, influenciando a visão de mundo dos integrantes do Art&Vida. Como disposto no relato do Diretor, o teatro é uma prática que comporta valores, visão de mundo e a ideologia desses atores. Uma das atrizes mais antigas do grupo, a qual denomino nesta tese de Lisbella, destacou:

“Em 2000 o Diretor abriu uma seleção de atores, colocou na rádio Marajá aqui de Rosário e uma prima minha disse que viria e me convidou. Eu falei – vamos lá ver qual é que é – sempre gostei e cheguei aqui em junho de 2000 aqui no teatro. O Diretor trouxe todas as coisas que ele tinha, troféus que tinha ganhado antes, fotos e tudo. Aí eu me encantei, foi um dia assim que eu me encantei e fui continuando.”

A atriz permanece no grupo Art&Vida há 22 anos. Teve uma gestação durante o seu período no grupo e também passou por problemas pessoais relacionados à saúde e à vida afetiva, contudo persistiu nas artes cênicas. Essa determinação demonstra como o teatro se tornou uma ideologia e a própria visão de mundo da atriz. No seu relato, Lisbella destaca que:

“[...] eu me encantei com o teatro, eu já gostava mesmo, mas eu me encantei em viver aquele sonho. O teatro fazia muita falta, até hoje o teatro faz falta pra mim, assim como a água e o ar. Eu adoeço se não faço teatro, sério! [...] às vezes a gente paga para trabalhar no teatro e não recebe, então vai ficando adulta e mais velha e precisa se manter, não tem como.”

A atriz destaca que mesmo que não consiga se dedicar integralmente ao teatro, não consegue deixar de estar naquele ambiente. No nível declarado, identifiquei que os elementos institucionais internalizados fazem parte da visão de mundo e das atitudes dos atores como Lisbella. O próprio Diretor menciona como o teatro se tornou parte de sua vida e como a prática teatral é uma forma de reflexão sobre a realidade das pessoas.

Um continuum de enculturação

Durante a trajetória do Art&Vida, especialmente após 2005, ocorreram novas aprendizagens que permitiram a aquisição e armazenamento dos elementos institucionais, bem como o que foi internalizado anteriormente foi processado e

utilizado. O Art&Vida iniciou intercâmbios com grupos de outras nacionalidades, como na edição do festival em 2006. Isso gerou a aprendizagem de práticas associadas a lógicas institucionais do teatro profissional e moderno.

O processamento dos elementos institucionais aprendidos e armazenados na experiência do Festival de Itaqui e dos demais festivais proporcionou competências a respeito da necessidade de criar relações com grupos de outras nacionalidades e outras partes do Brasil. Essas parcerias poderiam incentivar outros grupos a se inscreverem, bem como aumentou o apoio financeiro da iniciativa pública e privada.

A partir do processamento e uso desses elementos institucionais, o contato com os demais grupos permitiu que parcerias fossem firmadas. Ademais, companhias de outros estados do Brasil como São Paulo, Rio de Janeiro e Santa Catarina passaram a participar do Festival e compor a pauta de divulgação do mesmo.

Por meio desse intercâmbio, percebi uma nova aprendizagem, armazenamento, processamento e uso dos elementos institucionais. Por exemplo, a incorporação dos elementos da lógica do teatro profissional possibilitou extinguir o adjetivo de amador, em direção a noção de um teatro que não é classificado como amador ou profissional. O discurso modificado possibilitou que o Art&Vida desvinculasse a ideia de grupo que faz arte esporadicamente para uma organização de teatro.

Esse movimento ocorreu em todo o estado do Rio Grande do Sul e modificou o discurso de outros entrevistados no campo das artes. Como relata uma das diretoras da FETARGS, Nice, ao destacar que os festivais eram locais de aprendizagem de práticas e formas do fazer teatral.

Os intercâmbios formados com outros grupos e artistas do Rio Grande do Sul desde 2006, revelaram algumas práticas da lógica do Teatro Profissional. A busca por formar atores com algum grau de conhecimento, remuneração e a associação profissional dos atores, como ocorrido em 2018 por meio do SATÉD, caracteriza elementos que pertencem a uma lógica profissional.

Ao processarem e utilizarem os elementos institucionais é possível visualizar mudanças, tal como a formação de currículo dos atores para participar de editais públicos e as oficinas de formação ministradas pelos integrantes do Art&Vida. Além

disso, a partir de 2016 o grupo se envolveu com o SATED, ampliando o aprendizado a respeito de elementos, tais como o documento da Delegacia Regional do Trabalho (DRT) para os atores.

Ademais, é possível destacar a presença do Art&Vida em questões relacionadas às políticas públicas para as artes. O envolvimento ocorreu por meio de discursos públicos do grupo que relatavam a necessidade de um fundo municipal da cultura e a continuidade do IEACen para fortalecer as políticas públicas do Estado, como observado no ano de 2011.

Nesse ponto é possível perceber a utilização de elementos institucionais da lógica do teatro amador, em especial o posicionamento político e social. Ao enculturar esses elementos, pressupõem-se um teatro que é a realidade da população e que não se limita ao palco, mas se envolve em diversas questões da sociedade. O armazenamento ocorre ao tornar essa prática discursiva algo recorrente, como nos anos de 2009, 2010 e 2011.

A proximidade com o SATED e o IEACen motivou o Diretor a inscrever projetos para financiar as atividades do Art&Vida. Um personagem, o qual denomino nesta tese de Capitão, contribuiu com a formação de uma parceria que surgiu no intercâmbio com artistas de outras localidades, além de seu conhecimento a respeito dos projetos que fazem financiamento para os artistas.

Desta forma, além de contribuir para que projetos fossem inscritos, sua parceria incentivou a regulamentação dos artistas que compõem o Art&Vida. A partir da participação do Capitão, em 2019 o Art&Vida foi aprovado em um edital de financiamento público que possibilitou a aquisição de um micro-ônibus e o financiamento da edição do Festival Rosário em Cena.

Contudo, a pandemia da Covid-19 fez com que a edição de 2020, em que o valor seria aplicado no festival, fosse adiado. Neste ano o grupo teve novos aprendizados e desenvolveu trabalhos no formato online, pois havia restrições para os eventos presenciais. Em 2021, com a flexibilização das restrições, o Art&Vida organizou a edição com os fundos recebidos do Governo do Estado.

4.6.3 Um Festival para o Art&Vida: uma nova aprendizagem?

De acordo com Aguiar e Aguiar (2021, p. 25) a pandemia da Covid-19 impactou o setor cultural:

“de maneira colossal economias, relações interpessoais, hábitos, sistemas educacionais ao redor do mundo. No que se refere ao setor cultural, este impacto adquire proporções ainda maiores com a interrupção de atividades artísticas e culturais e a avalanche de cancelamentos de festivais e eventos ligados à economia criativa. O isolamento social devido à pandemia não só modificou as formas de produção e consumo dos diversos elementos culturais e artísticos, mas impactou de maneira profunda a economia do setor”.

Neste contexto, o Art&Vida respondeu a demandas institucionais variadas, o que levou a adaptações de suas práticas por meio da enculturação de outros elementos institucionais. Por exemplo, práticas como reuniões de planejamento no formato online, grupos de trabalho em aplicativos de mensagens, distribuição de cargos específicos para o festival e remuneração dos componentes do grupo foram incorporadas nesta edição.

Após um período de restrição sanitária, o Art&Vida compreendeu como poderia se aproximar do público de forma online, bem como poderia planejar e executar um evento durante uma pandemia. Neste momento eu estive no campo e participei das reuniões e da execução do evento.

Todo o planejamento do grupo foi feito com base em lives no youtube como o espetáculo *O Médico Camponês*, documentários a respeito do patrimônio histórico de Rosário do Sul e oficinas como maquiagem e penteados. Esse momento de pandemia em que as adaptações foram forçadas a acontecer, pode ser melhor compreendido com o evento de maior expressividade na abrangência geográfica e no engajamento da população promovido pelo grupo – o Festival Internacional de Teatro Rosário em Cena 20° edição.

Durante o processo de planejamento do Rosário em Cena foi possível identificar elementos e relacioná-los às lógicas institucionais, para isso participei de reuniões e acompanhei conversas nos grupos de troca de mensagens enquanto as restrições da pandemia permaneciam e presencialmente quando houve diminuição das restrições.

Minha inserção no campo como pesquisador (etnógrafo) reconhecido pelos integrantes do Art&Vida ocorreu em junho de 2021. Inicialmente, tive acesso às redes sociais e aos grupos de troca de mensagens que visavam planejar o festival. Destaco uma das reuniões que participei no mês de setembro de 2021 com

diversos personagens, dentre esses o Diretor, Técnico, Cassandra, Maestro e Nil, nessa ocasião percebi elementos da lógica institucional do teatro profissional.

As pautas desta reunião foram a respeito da estrutura adequada para realizar um festival online. Os espetáculos haviam sido gravados anteriormente por cada grupo e seriam transmitidos via Youtube, os debates ocorreriam de forma síncrona com os jurados no teatro em Rosário do Sul e os integrantes dos grupos em suas respectivas cidades. Questões a respeito da luz, os elementos de cena, a filmagem e a forma de transmissão foram discutidas. Em uma das falas o Diretor menciona a respeito da transmissão dos espetáculos:

“Os espetáculos vão ser transmitidos, eu durante este mês agora peguei todos os espetáculos pelo *Google Drive* e tá tudo guardado aqui comigo [...] se os espetáculos fossem transmitidos pelo youtube a qualidade cai e fica tudo uma porcaria. Então peguei os originais pra ti transmitir as gravações.”

Nessa reunião a busca pela profissionalização da edição do festival fica evidente ao mencionar a necessidade de profissionalização da transmissão e a qualidade das imagens transmitidas. Esses elementos são característicos das companhias profissionais que dispõem de orçamento e recursos para seus projetos. Ademais, o Diretor enfatizou a presença de um assessor de imprensa no festival, o qual faria a mediação do evento com o público.

Na reunião são mencionados recursos recebidos para aplicar no Rosário em Cena. O Diretor menciona que algumas pessoas são contratadas e remuneradas, como o maestro que irá conduzir a homenagem a um parceiro do grupo Art&Vida. Para cada momento do festival havia um protocolo com o roteiro do que iria acontecer. O intuito é formalizar as ações a serem realizadas durante o evento.

Na reunião, outra pauta é a divulgação dos investidores do festival, algo comum nas edições do Rosário em Cena. Essa prática foi internalizada a partir dos primeiros anos do Art&Vida como forma de obter recursos. Contudo, a nomenclatura de investidor foi atribuída a partir da década de 2010, para se referir àqueles que contribuem com as atividades do festival por meio de recursos financeiros ou disponibilização de itens físicos como poltronas e televisores.

Na edição online, alguns investidores, além da divulgação nos vídeos e *banners*, tiveram sua marca incluída em desfiles de moda. Um empresário local que teve o desfile de itens de sua loja durante o festival relatou que apoiava as artes,

pois via no Art&Vida algo bom para a cidade. Os desfiles foram promovidos pelos investidores com participação dos atores como modelos.

Os desfiles foram discutidos em um grupo de troca de mensagens e na reunião ocorrida no mês de outubro de 2021. O Diretor afirmou a necessidade de filmagem dos ensaios para utilizar como divulgação, inclusive salientando como os produtos de cada investidor poderiam ser expostos. Essa responsabilidade ficou a cargo de um dos integrantes do grupo que denomino nesta tese de Brilhante.

Outra prática desta edição foi o planejamento das redes sociais, incluindo os conteúdos que seriam disponibilizados para os seguidores das redes sociais e as estratégias de engajamento, como a transmissão dos bastidores. O intuito mencionado na reunião foi de conseguir engajamento do público com o evento.

Durante o festival as postagens seguiam as ordens dadas no momento. Brilhante, responsável pelas postagens, fazia inserção de conteúdos que julgava adequados, sempre sob a supervisão do Diretor que centralizava as decisões estratégicas. Ao olhar as postagens identifiquei que não havia uma estratégia claramente definida, bem como o engajamento era pequeno. Fiz um relato em meu diário de campo a respeito:

“Brilhante segue fazendo postagens a partir de cobranças a todo momento do diretor. Mas se eu olhar as postagens parece que não há uma estratégia de engajamento, tanto no que vai para as redes sociais, como no que é enviado no aplicativo de troca de mensagens. É necessário um profissional da área”.

Na reunião de planejamento, o Diretor mencionou o ensaio da homenagem ao parceiro do festival. Cassandra, apresentadora do festival, cobrou alguns pontos como teste de som e luz. Segundo Cassandra era necessário haver um teste de todos os equipamentos para que o evento ocorresse da melhor maneira possível. O maestro, outro personagem desta reunião, destacou que os ensaios poderiam ser realizados em sua residência.

Durante as conversas, as práticas da lógica institucional profissional e amadora se sobrepõem. O uso dos ensaios de um dos momentos do festival caracteriza uma lógica profissional que contém especialistas locais em cada área envolvida. Contudo, ensaios que ocorrem na casa do maestro quebram com o ambiente propício para tal prática e se assemelham ao observado na lógica do

teatro amador com poucos ou nenhum recurso para ensaiar em um estúdio ou algo semelhante.

A presença de cada integrante do grupo nos eventos que compõem o festival também foi mencionada. Ao mesmo tempo em que os atores se assemelham a profissionais prestadores de serviço, a ausência de contrato de prestação de serviço e de definição clara das tarefas fazem com que a prática seja voluntariamente conduzida por cada integrante do grupo, contando com a supervisão do Diretor.

Durante a execução dessas práticas outros elementos são colocados na prática teatral de forma simbólica. Por exemplo, os ensaios, embora necessários, não seguiam uma agenda previamente definida e eram discutidos e agendados informalmente. Ao observar tal ação relatei em meu diário de campo:

“Havia uma dúvida quanto a alguma apresentação surpresa na programação do festival, contudo, ninguém sabia ao certo o que era. Era para ser algo surpresa! Na noite em que fomos jantar o ônibus parou no caminho e deixou Cassandra e Lorde em um edifício, mencionando que iriam ensaiar. A hora já era passada das 21, ou seja, não poderia haver muito barulho. Se tem o teatro disponível, não entendo o porquê de utilizar um espaço particular e inadequado para o ensaio.”

“Em alguns momentos Cassandra parece querer ser tratada de forma diferente, faz várias exigências – algumas concedidas – e causa um certo mal-estar nos demais. Hoje Cassandra criou um clima de desconforto ao querer chegar cedo ao teatro para um ensaio que não ocorreu. O horário do transporte foi ajustado em virtude dela e não em consenso com os demais”.

Quando houve a homenagem durante o festival, a narrativa utilizada remetia a um agradecimento a um ator *in memoriam*. A homenagem em nada incorporou os elementos da lógica profissional e se aproximou de uma conversa de amigos para um amigo que não estava mais ali presente. Diversas pessoas se emocionaram, pois foi o primeiro momento em que havia público presencialmente no teatro.

Em outra reunião, em outubro de 2021, foi discutido o planejamento da maquiagem e cabelo dos apresentadores, se assemelhando à lógica do teatro profissional como customização e estética. Contudo, ao mencionar que o próprio grupo realizaria essa maquiagem de forma voluntária esta prática se aproxima da lógica amadora. Os grupos profissionais geralmente dispõem de caixa para

contratar maquiadores profissionais e dispor de estrutura adequada, enquanto os grupos amadores contam com os talentos de seus próprios integrantes para caracterização dos seus artistas.

Outro ponto discutido foi a presença de uma crítica especializada no festival. Durante a reunião, os integrantes Cassandra e Nilde se mostraram preocupados com esta prática. Os artistas mencionaram ao Diretor como a crítica poderia ser problemática em relação a receptividade do grupo e que deveria ser condizente com a cultura do festival. Os críticos eram algo mecanismos de controle frequentes na lógica do teatro moderno. O uso dessa prática internalizada corresponde a tentativas de manter um elemento aprendido pelo Diretor durante a sua passagem pelo CEAI e o intercâmbio com outros grupos de teatro.

Durante o andamento do festival, o fato de haver críticas especializadas causou algumas inquietações nos artistas, a respeito dos quais fiz um relato em meu diário de campo:

“A Crítica chegou! Hoje finalmente conheci a crítica. Uma artista muito gentil e com preocupações a respeito dos espetáculos. Tive o prazer de jantar com ela e ouvi sua história, como compreende o teatro como uma prática social. Percebi que a sua visão apurada para a estética teatral e a profundidade da interpretação talvez tragam problemas aqui”.

A presença da Crítica no Rosário em Cena é semelhante a uma prática simbólica e distante de uma representação do que realmente o festival busca. O fato de as críticas só virem ao final do festival e não serem publicamente divulgadas, faz com que as avaliações fiquem sob sigilo. Na minha observação, a prática de avaliar e elaborar avaliações em texto é necessária, desde que haja abertura para sua divulgação e reflexão de todos os apreciadores do Festival.

Observei outro elemento institucional que se assemelha à Crítica, a seleção dos espetáculos. A seleção dos espetáculos que irão compor o festival é uma prática utilizada em eventos que remuneram e atraem grupos profissionais. No Rosário em Cena essa prática ocorreu na edição em que acompanhei e foi conduzida pelo Diretor, Cassandra e um outro personagem o qual denomino de Lorde.

Após esse processo ocorreram algumas inconsistências. Por exemplo, um dos espetáculos concorrentes na categoria adulta foi selecionado para a categoria

infantil. No grupo de trabalho de seleção o Diretor escreveu “Organizar um festival online é muito mais complicado que o presencial. É muita coisa, muito detalhe que no presencial não precisa ter preocupação”. Lorde mencionou: “o presencial é bem melhor, até porque conhecemos e compartilhamos com pessoas, o que é melhor. Saudade de um presencial”.

Algumas práticas enculturadas durante o planejamento do festival conflitaram, pois podem vivenciar lógicas institucionais distintas e, conseqüentemente, a complexidade institucional. Enquanto a prática de seleção é comum em eventos que priorizam grupos profissionais, a mesma tem sido adaptada para festivais que não se enquadram neste formato. Ao mencionar que prefere o presencial, Lorde destaca em sua fala a proximidade com os demais grupos durante o evento, característica da informalidade que havia nos festivais desde que eram promovidos pela FETARGS.

Semelhanças entre as reuniões de planejamento e alinhamento do Festival podem ser observadas. O Diretor comentou no grupo de trabalho: “Reunião geral Rosário em Cena 20 ANOS, sábado às 20h, 16 de outubro lá em casa. Imprescindível os contratados estarem presentes”. O Diretor convidou os integrantes como prestadores de serviço, na sequência os chamou para que façam uma refeição juntos “Cardápio risoto e salada verde... imprescindível cada um levar sua bebida! muito obrigado!”.

Outra ação que reforça meu argumento está nos pedidos de compartilhamento do material de divulgação do festival, Brilhante, Diretor e uma outra personagem denominada aqui como Fada, incentivam que todos compartilhem as artes de divulgação para gerar engajamento. Essa prática colaborativa não oferece contrapartida financeira, mas possibilita que o festival tenha uma maior audiência. Como reforça o Diretor nos grupos de trabalho do aplicativo de mensagens:

“Gente vou pedir um favor, precisamos muito aumentar o número de likes da página do Facebook e do Youtube, pois o técnico das transmissões do Festival me deixou bem claro que precisamos ter mais engajamento. Por tudo isto peço que me ajudem a convidar os amigos e redes sociais de vocês para participarem destes espaços. Ficarei muito grato”.

O grupo de trabalho que contém os participantes do festival se tornou um espaço de divulgação das parcerias que eram realizadas para o festival e era usado para lembrar das responsabilidades de todos os envolvidos. Em alguns momentos o Diretor cobra que as notas fiscais sejam enviadas, destacando os valores e as informações que devem ser descritas. Durante a execução do festival as cobranças continuaram, pois havia atrasos no envio dos documentos dos grupos.

Contudo, durante o processo de campo me questionei - o que motiva esses grupos a participarem? Há dois motivos que podem justificar, a saber, (1) a troca de conhecimentos e os (2) troféus. Os grupos utilizam os festivais como momento de aprendizagem, assim como ocorre no Rosário em Cena. O intuito é incentivar que novas formas de fazer teatro sejam disseminadas. Como relata Nice a respeito dos festivais produzidos pela FETARGS: “era feito por que era aquela troca entre os participantes”. Embora a Federação não esteja mais em atuação, estas festividades permaneceram semelhantes ao que era praticado até a década de 2010.

Outra prática comum nos festivais promovidos pela FETARGS e que se assemelha ao que é feito em grandes eventos das artes é a entrega de troféus para os grupos que se destacam. Por vezes os grupos são motivados por esses prêmios para competir, como menciona Nil:

“Quando começa a fazer teatro tu tens essa busca pelo prêmio do festival, tu queres. Depois você percebe que troféu é só mais um objeto na estante que marca o momento e que não tem tanto significado.”

Para motivar os participantes do Rosário em Cena, o Diretor encaminhou as fotos dos troféus no grupo de trabalho com os artistas que iriam concorrer no festival e diversos integrantes reagiram com mensagens de afeto. Essa prática ocorre desde a primeira edição do festival e assim como era feito nos demais eventos da FETARGS, o intuito é premiar grupos que se destacaram nas categorias elencadas pelos organizadores.

Após as apresentações, os jurados conduziam os debates com os grupos via *stream*. O júri foi remunerado pelo festival para que tivesse o papel de discutir os espetáculos após sua apresentação. Participaram desse momento os jurados

avaliadores, a saber, Lorde (presidente do júri), Encantado e o Estrangeiro. O Estrangeiro não conseguiu acesso ao Brasil devido às restrições da Covid-19.

Durante minha participação presencial no Festival Rosário em Cena percebi que o intuito era contribuir, semelhante ao que era feito na FETARGS. Contudo, o tempo destinado pareceu inadequado, em diversos momentos as falas foram abreviadas e os momentos de tensão minimizaram a participação dos jurados no Festival. Em alguns momentos, Cassandra confundia seu papel como apresentadora e passava a atuar como jurada. Conforme anotei em meu diário de campo:

“Hoje, tivemos o primeiro debate de um espetáculo adulto. A internet demonstrou instabilidade e isso gerou tensão entre os membros do júri. As contribuições não foram tão bem articuladas, em alguns momentos parece que não há clareza no que se quer dizer e os comentários se tornam vagos”.

“Particpei do quarto debate. Os jurados conseguiram contribuir com mais propriedade em relação aos anteriores. Contudo, Cassandra, em alguns momentos, tentou participar como jurada. Parece que as intervenções feitas por ela causaram desconforto no debate. Logo após o término da sessão, outros membros da organização reclamaram das intervenções”.

A formalização dos debates com jurados contratados era uma prática nos festivais promovidos pela FETARGS, porém, no Rosário em Cena, os papéis se misturam entre quem é jurado, apresentador e produtor do festival. Em outros momentos ocorreram outros conflitos que precisaram ser geridos, conforme relato no meu diário de campo:

“Essa maneira de debate parece incomodar alguns participantes. Lorde, por exemplo, perguntou se os atores estavam ouvindo-o, Nil disse que não, Lorde retrucou: adoro debate assim! De repente, o cenário começa a dar problemas. Uma discussão sobre o atraso é retomada e dizem muito a respeito de como o cenário deveria ter sido visto e arrumado antes. Neste momento tem microfonia, sombra no rosto dos jurados. Percebi que luz e som levaram ao atraso do debate. Irritado, Nil grita: Preciso entrar ou vai cair! Encantado: NÃO É CULPA NOSSA! Foi o suficiente para que as brigas aumentassem e o clima pesasse”.

Durante os debates a representação simbólica sobre o teatro era muito clara, nos espetáculos que fazem temporadas e contêm atores já conhecidos no Estado os jurados, ao debaterem, tinham um conteúdo voltado a elogios e reflexões. Nos

demais espetáculos eram enfatizados os problemas de composição de cena e interpretação. Em outro momento o debate também demonstrava o posicionamento político dos artistas como relatei em meu diário de campo:

“A peça e conseqüentemente o debate trouxeram uma questão de muita relevância a respeito dos problemas sociais que estamos vivenciando, como a própria questão de governo. Durante o espetáculo o bordão VA-GA-BUNDO demonstrou como o teatro é um posicionamento político e social, portanto, é uma prática social (assim como relata Rosseto). Durante o debate os jurados (diferente do debate anterior) trazem elementos institucionais ao debater política e violência, como a violência institucionalizada e a política que segrega. Na fala dos jurados é possível verificar a inconformidade com o governo atual, o próprio ator do espetáculo também menciona bastante a respeito da violência e como traduziu isso para o espetáculo. Aqui a questão do porque essa peça foi colocada no festival é importante”.

Uma prática comum na lógica do teatro amador é o posicionamento político. Os espetáculos apresentados na década de 1980 em que esta lógica esteve presente com destaque no campo, enfatizavam as questões políticas e como os grupos se posicionavam a favor ou contra. Ademais, em outros momentos houve posicionamentos em relação a problemas sociais, como relatou um dos atores que concorria com seu espetáculo: “estamos aqui discutindo raça e gênero, mas fica uma sugestão ao produto do festival: como podemos falar disso se aqui não há nenhum jurado negro ou transgênero?”.

Nos grupos de trabalho online em que diversos artistas de diferentes regiões estavam, essas manifestações também eram comuns. Em alguns momentos os grupos enviam mensagens de apoio à cultura, oposição ao governo da época e a necessidade de dar continuidade às artes no Brasil. Um dos artistas que participou do festival enviou a mensagem: “Aprovado PL 55/2021, difusão cultural no valor de 129.418,43 referente à Lei Aldir Blanc em Rosário do Sul”, enquanto os demais integrantes se manifestaram em comemoração à ação.

A parte de finalização do festival é a escolha e entrega dos prêmios, solicitei para participar da escolha dos vencedores e fui aceito no debate que ocorreu somente entre os jurados. Essa prática também era comum na FETARGS e a respeito desse momento registrei as seguintes informações em meu diário de campo:

“Pedi para participar e fui aceito. No início deu problemas na internet e o Estrangeiro não conectava. O Estrangeiro havia informado não ter finalizado um dos espetáculos, pois não tinha assistido ainda, os demais jurados ficaram indignados e falaram da falta de compromisso, contudo, ele já havia assistido e se expressou de forma incorreta. O Diretor permaneceu no ambiente e os jurados reclamaram: o curador não pode ficar, ele não saiu. O primeiro prêmio foi de caracterização infantil e Lorde enfatizou: vamos ser breves. Estrangeiro respondeu: para esse prêmio tenho 3. Os demais jurados elevaram a voz com o Estrangeiro e escolheram o vencedor. O próximo prêmio é figurino, Lorde: Estrangeiro fala os teus! os jurados não entram em consenso, o debate se estende, mas logo ameniza. O próximo prêmio foi trilha sonora, nesse momento Lorde reclama da ficha e o Diretor justifica. Os jurados criticaram muito um prêmio e de repente aceitaram indicar o grupo. Lorde enfatiza: não me copiem! entram em conflito sobre quantos indicar, até que cedem para indicar mais grupos. Enfatizam: a trilha tem que contar uma história, passam para o próximo prêmio - iluminação. O debate foi tranquilo, aqui ficou claro o entendimento técnico que os jurados possuem. No prêmio cenário: aqui um novo conflito surge, mas em relação à organização dos papéis sobre a mesa, as anotações não têm um padrão, são dispersas. Lorde diz: as fichas não estão em ordem, Lisbella rebate: Não, você as tirou de ordem. A decisão desse prêmio foi em como o cenário aparece na cena e atua também. Ator coadjuvante: Lorde diz que os demais jurados não fizeram o trabalho de casa e olha para o Diretor, que concorda. Contudo, Lorde se contradiz: não vamos discutir muito, logo um consenso é instaurado. Atriz coadjuvante: houve um conflito e Lisbella intervém. Os jurados sugerem um prêmio de conjunto de atores e não um único ator ou atriz. Julgaram tecnicamente o lugar do corpo, voz, interação.... Prêmio de ator e atriz gerou conflitos novamente e o Estrangeiro amenizou, os itens julgados foram os mesmos dos coadjuvantes. Na direção eles estavam citando a mesma pessoa e não perceberam, os ânimos se elevaram até que alguém esclareceu, cobraram o Diretor a respeito das informações corretas. Espetáculo: Estrangeiro confundiu categorias adulto e infantil, mas o consenso foi bem breve e todos citaram o mesmo espetáculo”.

À noite, após esse momento de discussão dos prêmios, houve a entrega dos troféus. Todos os atores do Art&Vida participaram representando os grupos que estavam a distância. A premiação também foi um momento de agradecer a todos que estavam ali e haviam se engajado com o festival. Este momento foi registrado em meu diário de campo:

“À noite todos nós ajudamos na entrega dos prêmios. Os atores do grupo, vestidos para festa, ajudaram na entrega de cada prêmio, havia um protocolo para câmera, também o palco estava diferente. Cada jurado e o Capitão foram chamados para falar, o Diretor os agradeceu. O Diretor informou que no próximo ano o tema será amigos e os homenageados Lorde e Cassandra, justamente os elementos centrais causadores dos conflitos que ocorreram

durante o festival. Teve dança e show musical para representar a música como uma arte no festival. A entrega dos prêmios é também um posicionamento de cada grupo, foi o maior público no Youtube até então”.

Ao final do festival todos os envolvidos foram jantar e esse foi um momento de agradecimentos. Os conflitos foram abandonados e todos confraternizaram pelo sucesso que o Rosário em Cena representou para a cidade.

E agora, Art&Vida?

O final do festival também representa o fim de uma das práticas que compõem o teatro no Art&Vida: o evento que reúne diversos artistas. Mas minha indagação foi – o que eles farão agora? Me parece que todas as atividades são voltadas para o Rosário em Cena.

Contudo, após o término do festival, por volta de dezembro de 2021, o Art&Vida mostrou outras competências e deu continuidade a dois trabalhos que estavam sendo produzidos antes do festival ocorrer, o espetáculo adulto *Dias Iguais* e o infantil *Cristal, a Cinderela Preta*. Logo que cheguei na minha cidade o Diretor me convidou para revisar o projeto que enviaria para obter recursos financeiros para o espetáculo infantil.

Gravei um vídeo falando sobre as percepções que tive do tema da peça, outros artistas também fizeram suas gravações. Também, junto com o Diretor, escrevi um projeto para produzir um livro contando a história do Rosário em Cena. O projeto da peça foi aprovado e o grupo recebeu recursos, contudo, o livro ficou como suplente no edital.

Durante os meses que sucederam o festival, o Art&Vida se engajou na preparação do espetáculo infantil mencionado no parágrafo anterior. Durante o primeiro semestre de 2022 o elenco foi direcionado à produção da peça. No grupo de trabalho online se falou a respeito dos elementos de cena, a saber: figurino, cenografia, luz e trilha sonora.

O Diretor fez a trilha sonora da peça com músicas autorais, gravadas em um estúdio da cidade. Ao enviar material gravado no grupo pede que todos deem suas opiniões. Os membros geralmente não trazem contribuições, apenas elogiam e mandam figuras para parabenizar pelo trabalho.

Uma das atrizes, Branca, anuncia sua gravidez no grupo e adia alguns ensaios em virtude da gestação:

“Fico no aguardo para saber o dia e horário dos ensaios. Ainda não tenho data aprazada para o nascimento da [nome da filha], só saberei no final de fevereiro, então acredito que em dois ou três ensaios após o nascimento dela eu não estarei presente e nos demais se caso eu não conseguir subir no palco, estarei nos ensaios. Tenho essa visão no atual momento, mas espero que minha recuperação seja o mais breve possível e conto com vocês. Vamos iniciar com todo o gás nossos trabalhos 2022 e ajustar o que deve ser ajustado”.

Ocorrem diversas situações que impedem a presença dos atores nos ensaios. O Diretor sempre faz cobranças a esse respeito no grupo de trabalho. No dia em que a atriz Branca anuncia sua gestação, o Diretor aproveita para cobrar outro integrante: “Obrigado! MAS E TUA resposta? Se segue na técnica ou não? São duas questões que levantei aqui no grupo, somente marcarei ensaios e cronogramas quanto tiver todas as respostas”.

Essas situações se repetem e outro ator responde:

“Eu estarei no máximo até março em Rosário, então não farei parte da técnica, mas se me permitirem acompanhar os ensaios (se tiver) enquanto ainda estou na city, poderei ajudar com minha humilde opinião durante os ensaios, caso contrário beijos de luz a todos e muita merda e que esse espetáculo seja um sucesso com as pessoas incríveis que estão em cena. Sobre as músicas eu tinha visto as letras no Diretor, gostei bastante da melodia e instrumentais, a letra tem muito a cara do espetáculo, parabéns”.

Em alguns momentos as cobranças geram conflitos no grupo. Nos meses seguintes o Diretor lembra o grupo do ensaio e uma discussão a respeito de ser substituível inicia no grupo. Cristal, como denomino nesta tese, relata “como tu falou no último ensaio que as gurias já ocupam os lugares assim que eu sair, mas não saí ainda”. O Diretor argumenta que a discussão se prolonga com a atriz relatando comentários feitos pelo Diretor durante os ensaios presenciais.

Em outro momento o Diretor envia no grupo “Olá! Por motivos de interesse da Cia e da movimentação Cultural do teatro comunico q nosso ensaio exclusivamente será na quarta-feira, depois voltaremos as terças normais. Gratidão pela compreensão de todos!”. Uma das atrizes informa que essa troca irá prejudicá-

la e não poderá comparecer. Uma tensão é gerada no grupo com palavrões e acusações.

No mês seguinte a situação se repete com a mesma atriz que, ao ser questionada pelo Diretor, responde “Sinto muito, mas não foi só eu que avisei de última hora então se eu posso ser cobrada todos também podem. Eu tive uma reunião e ia voltar, mas como foi mais do que demorado eu não pude ir”. Outros atores se envolvem na discussão e decidem sair do grupo. Para amenizar a situação Brilhante envia “Bom! Eu não posso falar nada porque né... só desejo que reflitam e pensem. Esse espetáculo tem tudo para dar certo, mas tem que dar certo de TODOS os lados. Por isso não sou atriz”.

Essas situações de conflitos são comuns no Art&Vida, Lisbella relatou que em 2006 o grupo se dividiu e alguns integrantes formaram outra companhia. Como justificativa os integrantes que saíram destacaram as dificuldades de conciliar os pensamentos com o Diretor, ocorrendo posteriormente uma reconciliação que fez com que os artistas retornassem para o Art&Vida em 2007.

Paralelo ao planejamento de *Cristal*, o Art&Vida começou a preparar o Rosário em Cena de 2022. As parcerias com investidores são enviadas nos grupos, bem como as conquistas de alojamento e alimentação. Os integrantes da Associação do Rosário em Cena contribuíram com doações solicitadas pelo Diretor:

“Caros associados meu bom dia! Vou precisar da ajuda de vocês! Preciso de doze cobertores, seis travesseiros e seis colchões, para receber a cia do PARAGUAI, um grupo de senhoras que se inscreveu para o Festival. Preciso de apoio. E de saber qual de vocês vai poder ficar de responsável por esta parte?”.

Cristal, A Cinderela Preta estreou logo após a edição do Rosário em Cena em novembro de 2022, mesmo após trocas no elenco e diversas dificuldades com a permanência e engajamento dos atores com o espetáculo. Nos jornais locais a peça foi denominada de releitura de um clássico, como relata a Gazeta de Rosário:

“O espetáculo faz uma releitura do conhecido clássico Cinderela, adotando uma linguagem e roupagem atual. A trama aborda uma velha história, enlaçada na questão do racismo estrutural.”

Apesar do festival representar a maior prática do grupo Art&Vida, ocorrem outras atividades. Por exemplo, a produção de espetáculos com apoio de editais público como o Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul (FAC). Não é possível definir um estilo único de produção cultural no Art&Vida, mas o que se vê é o voluntarismo em preparar espetáculos que permitam alguma reflexão. Encerrei minha participação como etnógrafo em junho de 2022 quando percebi que os dados se repetiam em relação ao ano anterior e não houve mais abertura para participar das reuniões.

4.7 RECURSIVIDADE: O DECLARADO, O NÃO DECLARADO E O PÚBLICO – ATO 17

A partir do relato da minha experiência etnográfica no Art&Vida é possível sintetizar no Quadro 15 como a enculturação dos elementos institucionais ocorreu em cada domínio, bem como a qual lógica institucional pertencem. Por fim, destaca-se como a recursividade permitiu que uma lógica institucional híbrida fosse formada.

Para demonstrar como cada lógica institucional foi enculturada no nível pessoal dos integrantes do Art&Vida, organizei as práticas que observei nos registros documentais da história do grupo e na observação etnográfica no nível declarado e não declarado, conforme Quadro 15.

Quadro 15 - Enculturação no nível declarado e não declarado

	Atores envolvidos	Elementos Institucionais Enculturados	
		Declarado	Não declarado
Lógica do Teatro Moderno	- Diretor -Membros do Art&Vida	- O teatro reflexivo - Organização do espaço cênico - Discurso do(a) especialista	- O teatro como prática social - Preparação do espetáculo - Textos que trazem reflexões sobre a realidade da sociedade
Lógica do Teatro Amador		- Início de uma carreira artística - Formação de plateia - Composição de grandes elencos	- Teatro como posicionamento político - Produção teatral - Políticas culturais -Criação de coletivos - Teatro como vocação

			<ul style="list-style-type: none"> - Envolvimento entre artistas, poder público e sociedade de modo geral - Participação e promoção de festivais
Lógica do Teatro Profissional		<ul style="list-style-type: none"> - Planejamento de temporadas de apresentações - Discurso especializado a respeito do fazer teatral - Remuneração dos artistas 	<ul style="list-style-type: none"> - Formalização das organizações teatrais - Produções 'coringas' - Profissionais contratados - Divulgação em mídia privada - Elencos enxutos
<u>Lógica do Teatro Interiorano</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Diretor -Membros do Art&Vida -Membros da ASCENA -Artistas apoiadores do Art&Vida - Representantes do poder público 	<ul style="list-style-type: none"> - A carreira artística é conciliável com outras profissões. - A remuneração ocorre por prestação de serviço. - Discurso das necessidades culturais do município. -Participação no Sindicato dos artistas. 	<ul style="list-style-type: none"> - O teatro é uma prática social e política. -A preparação do espetáculo é artesanal. - Priorizam-se os trabalhos a partir dos coletivos. - A produção cultural é compartilhada entre poder público e privado. - O teatro modifica-se a cada temporada.

Fonte: dados da pesquisa (2022)

No nível declarado, a enculturação ocorre de forma rápida e com poucas exposições às lógicas institucionais, enquanto no nível não declarado a enculturação depende de diversas interações e exposições para que os elementos institucionais sejam enculturados (Lizardo et. al, 2016).

O que há na prática teatral do Grupo Art&Vida no nível individual declarado?

Para compreender como o nível individual declarado ocorreu no Art&Vida, retomo a história do seu fundador, O Diretor, o qual formou o grupo a partir de sua experiência com as artes no CEAI. O contato, ainda que breve, com os elementos que caracterizam a lógica institucional modernista e, posteriormente, com o teatro amador e profissional, possibilitaram que práticas que compõem as lógicas institucionais fossem enculturadas e modificadas no decorrer da história do grupo.

No nível declarado tem-se uma visão de mundo a respeito do teatro que é simbólica, isso significa que embora seja um conceito compartilhado entre os

membros do Art&Vida, as habilidades do grupo não representam este conceito. Os membros compartilham o discurso do que é teatro e demonstram atitudes de que o teatro é uma forma de refletir em relação à realidade em que a sociedade está. Desde que me inseri no meio em que os integrantes do Art&Vida estão percebi a tentativa de cumprir com o discurso de um teatro que se posiciona e reflita a respeito das situações que a sociedade vivencia, como racismo estrutural e os direitos da comunidade LGBTQIAP+ por meio de conversas e em postagens nas redes sociais.

Neste contexto, o teatro demonstrado no nível declarado apresenta-se como uma prática da lógica institucional modernista, considerando o conceito descrito por Faria (2013) como um teatro preocupado com a contribuição que as artes dão à sociedade. Contudo, com o tempo e as experiências vivenciadas a prática teatral do Art&Vida incorporou elementos da lógica profissional.

Há um discurso comum entre os que foram integrantes da FETARGS e os membros do Art&Vida a respeito das características do teatro gaúcho. Foram abandonados os grandes elencos que geralmente permeavam as montagens teatrais, por conta do custo de compor e viajar com um número elevado de atores, priorizando-se produções enxutas. Essa atitude no nível declarado caracteriza a prática de produção teatral da lógica institucional profissional, voltada para produções enxutas em relação aos custos.

Outra atitude incorporada no nível declarado e demonstrada no discurso do grupo é a presença de especialistas em cada montagem teatral. A lógica do teatro profissional comporta especialistas que possibilitem o sucesso de uma peça teatral, os quais apresentem contribuições que façam com que viabilizem economicamente e que atraia público. No Art&Vida, no momento da pesquisa, são distribuídas responsabilidades entre seus componentes, enquanto ocorre a contratação de 'especialistas' para assessorar as atividades. As especialidades são relevantes no momento de preparar os elencos. Por exemplo, no ano de 2022 o grupo contratou outros artistas para assessorar na preparação dos atores para o espetáculo *Cristal, a Cinderela Preta*.

No nível declarado, outra prática incorporada da lógica institucional do teatro profissional está no planejamento de temporadas, as quais o grupo se apresenta com frequência para o público de Rosário do Sul e de outras localidades. As

temporadas servem como espaços ajustes e criação coletiva dos espetáculos, utilizando cada apresentação e a percepção dos atores para mudar ou manter elementos que compõem o espetáculo, tais como marcação de cena, luz, cenografia e interpretação.

É evidenciado durante os festivais de forma simbólica a remuneração dos artistas. Por exemplo, remunerar está relacionado ao descritivo de responsabilidades de cada integrante e aos recibos de pagamento. Em momentos específicos, como na produção da edição do Rosário em Cena de 2021, alguns integrantes foram de fato remunerados para trabalhar no festival. Uma das atrizes relatou que tira férias de seu emprego atual para trabalhar no festival, mas que não recebe contrapartida financeira todas as vezes que trabalha no grupo.

Por fim, outra prática enculturada no nível declarado diz respeito à formação de plateia. No teatro amador essa é uma das ações primordiais em vista de não haver remuneração do elenco e investimentos de empresas para manter as atividades artísticas dos grupos. Os atores em Rosário do Sul tiveram como objetivo no início de sua trajetória a formação de uma plateia. Após 25 anos o grupo Art&Vida tem esse papel articulado com escolas, jornais e rádios da cidade. Conforme mencionado na história da organização, ocorreram diversas mudanças comportamentais no público rosariense ao longo do tempo, como no hábito de frequentar o teatro, pagar bilheteria e na maneira de se comportar durante a apresentação dos espetáculos.

Em suma, no nível declarado a prática teatral do Art&Vida é conceitualmente associada a um teatro como uma prática reflexiva e preocupada com os problemas vivenciados pela sociedade local. Todavia, tem contrapartida financeira esporádica e requer um comprometimento como ocorre em outras organizações. O teatro do grupo segue em um *continuum*, mudando a todo momento para se tornar uma prática especializada.

O que há na prática teatral do Grupo Art&Vida no nível pessoal não declarado?

No nível não declarado algumas contradições podem ser observadas e devem ser refletidas nesta tese. Como afirma Lizardo (2017), os elementos enculturados no nível não declarado são dispostos em habilidades, esquemas e

associações, geralmente utilizados em momentos não reflexivos e que guardam semelhanças entre si.

Para iniciar a reflexão a respeito do nível não declarado destaco que nem todos os espetáculos promovidos pelo grupo seguiram a linha de textos que buscam discutir algum problema social, conforme a lógica do teatro moderno. Como afirma Duvignaud (1999) o teatro é uma prática social, supera a representação de situações para incorporar um modo de vida da sociedade, torna-se uma ligação entre estética e vida social, em outras palavras, um teatro do real.

Desta forma, o que o Art&Vida busca representar como teatro reflexivo, no nível não declarado se manifesta como um elemento da lógica modernista, a prática social. Um exemplo está no esquema de interpretação dos atores, pois durante a etnografia percebi que a mistura entre vida pessoal e a participação no grupo se inter relacionam com a visão de mundo que possuem, caracterizando uma prática social. O envolvimento da população de Rosário do Sul nas atividades do grupo e o trabalho coletivo que modifica o cotidiano da cidade demonstram se tratar de uma prática social.

Embora as atitudes (nível declarado) do grupo são direcionadas para um teatro reflexivo, as habilidades que possuem são voltadas a um teatro como prática social (não declarado), ou seja, são habilidade que retratam o teatro como uma forma de ser que excede o fazer teatral para se tornar uma missão de vida ou uma vocação. É possível observar esta afirmação na história de alguns integrantes. Uma das atrizes a qual denomino de Riso têm no Art&Vida uma ligação com sua origem no circo. Após seu pai ser convidado a participar de um circo itinerante, a família o acompanhou e trabalhou com as artes circenses. Riso participou dos espetáculos montados no circo e passou por momentos difíceis, como a privação de recursos básicos, por exemplo, um local adequado para tomar banho. Contudo, Riso destaca que foi uma infância muito feliz, com acesso a materiais e práticas artísticas que a incentivou a entrar para o Art&Vida.

Algumas habilidades dessa prática social são observadas no nível não declarado na preparação dos espetáculos. O grupo Art&Vida utiliza a pesquisa teatral para escolher o texto e depois preparar a montagem teatral. Na montagem de *Cristal, a Cinderela Preta* a escolha do texto ocorreu a partir das pesquisas do

Diretor sobre a cultura afro, bem como a montagem do espetáculo foi feita com base nos estudos e experiências do próprio grupo.

A escolha dos textos, em alguns momentos, priorizou histórias que relatam problemas sociais e podem instigar reflexões no público. Contudo, um dos principais objetivos da escolha textual é a elaboração de um posicionamento político, uma habilidade que o grupo demonstra constantemente. *Cristal*, por exemplo, é uma reflexão a respeito do racismo estrutural, contudo não permaneceu somente como uma abstração e levou o grupo a agir com oficinas e vídeos disponibilizados no YouTube relacionados ao tema do racismo estrutural.

Para concretizar as atividades anuais, o grupo, em particular o Diretor, demonstra uma habilidade em articular as necessidades do Art&Vida e o investimento da iniciativa pública e privada. Essa prática de articular e envolver distintos setores da sociedade para apoiar as artes faz parte da produção cultural que busca recursos e envolve a sociedade para apoiar o teatro, assim como ocorre na lógica do teatro amador. A divulgação em mídia privada, um elemento da lógica profissional, também é incorporada ao ser combinada com a produção cultural, operacionalizada a partir do *networking* do grupo com os meios de comunicação da cidade.

Para que o teatro seja viável economicamente e ao mesmo tempo desempenhe seu papel político ao discutir as necessidades da cultura, o grupo demonstra um esquema de interpretação voltado à formalização das organizações culturais por meio de CNPJ e também com diretoria instituída por votação, assim como orienta a lógica do teatro profissional. Essa ação permite que o grupo participe de editais públicos, contrate profissionais e proponha parcerias com a prefeitura local e autarquias, como o SESC.

No nível não declarado outra prática da lógica profissional possível de ser visualizada por meio da habilidade do grupo é a produção 'coringa', algo recorrente no Art&Vida. Espetáculos com elenco e cenografia mínimos proporcionam custos menores e viabilizam apresentações com maior lucratividade, seja na bilheteria ou com contratos firmados, além de permitirem trocas de artistas com elenco que está disponível. Como relatou a atriz Lisbella, a cerca de 17 anos o grupo conduz o mesmo espetáculo, *Amor Angular*, é um 'coringa' que se apresenta nas mais diversas situações, inclusive eventos privados.

Por fim, o Art&Vida demonstra a associação com outros artistas. Um exemplo é a criação de coletivos como o Interior em Cena. Os coletivos permitem compartilhar conhecimentos e estratégias para manter as atividades dos grupos. Essa prática é comum desde o início do grupo Art&Vida. Por exemplo, ao participar de festivais independentes ou promovidos pela FETARGS, ao convidar diretores e artistas para parcerias em espetáculos, bem como o intercâmbio com artistas de outros países.

Assim sendo, a prática do teatro no Art&Vida envolve habilidades, esquemas de interpretação e orientações no nível não declarado que foram constituídas a partir de exposições contínuas em festivais e nos coletivos culturais do Rio Grande do Sul. Esta constatação permite compreender que a enculturação no nível pessoal é armazenada no nível declarado e não declarado. Por exemplo, no nível declarado o conceito de teatro que é compartilhado no discurso dos componentes do grupo são uma representação simbólica do fazer teatro. No nível não declarado as habilidades em conduzir um festival e preparar um espetáculo são combinadas com práticas de múltiplas lógicas institucionais. Assim, é necessário desvelar como esses elementos são transportados para o nível público, ou seja, para as lógicas institucionais.

Como a prática teatral do Art&Vida é disposta no nível público?

Lizardo (2017) afirma que a cultura em nível público é uma construção coletiva da cultura no nível pessoal, declarado e não declarado. Em outras palavras, as instituições são momentos em que os indivíduos exteriorizam os elementos institucionais enculturados, uma vez que estes elementos são apresentados ao mundo já existente no qual irá interiorizar e depois exteriorizar os elementos institucionais. Isso permite que lógicas regionais sejam constituídas, uma vez, que são formadas e modificadas pela sociedade.

Como destacado por Reay e Jones (2013, p.1) “as lógicas são contextuais e traduzidas pelos membros para seu tempo e lugar, e teoricamente elaboram uma teoria estrutural da cultura focando nos padrões e na interação entre símbolos, crenças, normas e práticas”.

Na enculturação, a intencionalidade, amplamente discutida por meio do conceito de agência no institucionalismo, é substituída pela noção de interpretação

e dos valores relacionados às lógicas institucionais. Em outras palavras, ao interpretar os indivíduos podem modificar o significado dos elementos institucionais, atribuindo outra função ou desempenho diferente do que pode ser observado em outras comunidades e que estão relacionados aos valores que possuem (York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013).

Desta forma, é possível compreender que as lógicas institucionais atuam em contextos específicos. Neste ponto destaco a recursividade proposta nesta tese. A recursividade é um processo social de desconstrução de construções tomadas como certas (Picheth, 2016; Picheth & Crubellate, 2019). À vista disso, os atores interpretam as lógicas institucionais, para explicar esse processo utilizei a enculturação na perspectiva de Lizardo et al. (2016). Posterior a internalização ocorre a promulgação dos elementos institucionais (Cloutier & Langley, 2013).

Uma contribuição para os estudos da área está na compreensão de como os elementos enculturados no nível pessoal e sob diferentes maneiras são incorporados no nível público. Para isso, tomo a noção de promulgação (*enactment*), a qual pressupõe que os indivíduos internalizam os elementos institucionais para utilizarem em situações do dia a dia (Spyridonidis & Currie, 2015).

No Art&Vida, a promulgação dos elementos institucionais enculturados é perceptível quando os atores desenvolvem a prática do teatro, apresentando práticas combinadas. Retomo à explicação de Glynn e Davis (2007) a respeito da comunidade, para os autores é de suma importância compreender do que este conceito trata ao estudar as instituições, pois a comunidade incorpora entendimentos, normas e regras locais que são confrontadas com as instituições. Quando os indivíduos percebem que as necessidades locais não são atendidas, podem transpor os elementos institucionais de uma lógica para outra.

Neste caso, ao combinar elementos de lógicas distintas os atores podem formar lógicas híbridas (Goodrick & Reay, 2011; Barakat, Freitas, Boaventura & MacLennan, 2016). Para sustentar minha afirmação podemos observar a prática como uma unidade de análise. No caso do Art&Vida essas práticas são combinadas com os elementos institucionais de lógicas distintas – moderno, profissional e amador - e formam um novo esquema de interpretação.

A complexidade em administrar tantas demandas institucionais fomentadas pela presença de múltiplas lógicas pode inviabilizar as ações do grupo e não lhes garantir legitimidade. Ao promulgar os elementos institucionais enculturados o Art&Vida apresenta uma combinação de práticas que atuam sob uma lógica específica do teatro desenvolvido em Rosário do Sul, conforme demonstrado no Quadro 16.

Quadro 16 - lógica institucional do teatro interiorano no Art&Vida a partir de 2008

<p>Teatro no Art&Vida</p> <p>Lógica Institucional do Teatro Interiorano</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A carreira artística é conciliável com outras profissões (lógica profissional e amadora). - A remuneração ocorre por prestação de serviço (lógica profissional e amadora). - Discurso das necessidades culturais do município (lógica modernista e amadora). - Participação no Sindicato dos artistas (lógica profissional e modernista). 	<ul style="list-style-type: none"> - O teatro é uma prática social e política (lógica amadora e modernista). -A preparação do espetáculo é artesanal (lógica amadora e modernista). - Priorizam-se os trabalhos a partir dos coletivos (lógica amadora e modernista). - A produção cultural é compartilhada entre poder público e privado (lógica profissional e amadora). - O teatro modifica-se a cada temporada (lógica modernista e amadora).
---	--	--

Fonte: dados da pesquisa (2022)

A lógica híbrida do teatro no Art&Vida foi compartilhada com toda a região de Rosário do Sul a partir do ano de 2008, especialmente na região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul, nesta tese a denomino de lógica institucional do teatro interiorano. Esta lógica é compartilhada com os grupos que se relacionam com o Art&Vida por meio de festivais e em coletivos como o Interior em Cena que articula os grupos com o governo estadual.

Para explicar como identifiquei esta lógica, retomo a explicação de que ao promulgar os elementos institucionais que foram enculturados no nível declarado, o teatro é desenvolvido por meio de atitudes e compreendido de maneira simbólica como uma carreira artística. No nível não declarado o teatro é desenvolvido a partir de habilidades, associações e representações de uma prática social.

Assim sendo, a lógica do teatro interiorano permite que a prática teatral apresente características específicas. Por exemplo, quando os integrantes do Art&Vida falam a respeito do teatro é comum a menção a uma carreira artística em

que a prática teatral busca propor reflexões acerca da sociedade, contudo, o grupo pratica um teatro que é representado como uma prática social, ou seja, uma prática que é reflexiva, mas que incorpora um modo de vida pautado nas artes.

Um elemento das lógicas institucionais promulgado e combinado com a prática social é o posicionamento político que há no fazer teatral. O Art&Vida acredita e demonstra isso em suas habilidades, destacando a necessidade de produzir discursos públicos a respeito dos problemas da sociedade, bem como ações para minimizar os impactos desses problemas sobre a comunidade local. Um exemplo é o espetáculo *Aruanda a Criação de um Mundo*, o qual incorpora os valores considerados pelos integrantes a respeito de raça, assim, discute as raízes afro e contribui por meio de discursos públicos do grupo para que a sociedade local compreenda as assimetrias de raça.

Neste contexto, percebi que ao promulgar o que é o teatro não há uma distinção entre lógica modernista e amadora, mas uma combinação que forma o conceito de teatro no interior do Estado. O amador se torna o início de uma carreira, enquanto o teatro moderno uma orientação, combinando elementos o Art&Vida considera um teatro específico do interior, sugerindo e compartilhando com os demais grupos da região uma lógica local do teatro interiorano.

Ao produzir um espetáculo os integrantes do grupo promulgam e combinam elementos das lógicas institucionais para compor a escolha do texto, pesquisa teatral e formação do elenco. Embora esses elementos estejam intrínsecos nas habilidades do grupo, a organização do espaço cênico (palco) também aparece como uma atitude declarada. Nestas práticas os integrantes utilizam seus valores para priorizar temas que representem o elenco tais como, por exemplo, valorização da mulher, racismo estrutural e diversidade de gênero.

No nível declarado, o Art&Vida menciona o amador como início de uma carreira, como demonstrado na inserção de novos artistas no grupo, os quais são convidados a integrar e preparados para os espetáculos que serão produzidos. Ao promulgar a preparação básica dos atores, combinam essa etapa com o conceito de carreira, formando uma prática híbrida.

Na preparação do festival Rosário em Cena, a formação de plateia também se apresenta como uma prática combinada e pertencente a uma lógica híbrida. Tem-se a educação do público para que apreciem o teatro ao mesmo tempo em

que buscam desenvolver o senso crítico para julgamento dos espetáculos. Ademais, o festival é baseado na colaboração de outros artistas e dos integrantes do Art&Vida. Embora o festival seja justificado com o discurso de promover o intercâmbio de conhecimentos, na prática, a ASCENA se esforça para que os grupos participem e quando há contrapartida financeira atrai um número maior de competidores. Portanto, ao mesmo tempo em que o discurso representa que o Festival é um lugar de trocas de conhecimento, por outro lado há um grande esforço para conseguir participantes.

Em relação ao papel dos atores na produção teatral, percebe-se novamente uma combinação entre práticas. Os atores são remunerados durante situações específicas e incentivados a colaborar voluntariamente como uma contribuição às artes cênicas. Contudo, por vezes, o discurso distancia-se da colaboração por contrapartida financeira e assume o 'fazer para o bem do grupo'. Essa alternância entre remunerar e não remunerar financeiramente é promulgada em cada edição do festival e produção de espetáculo, caracterizando o teatro produzido no Art&Vida.

Por fim, a divulgação midiática também possui características específicas. Ao promulgar os elementos institucionais enculturados, o Art&Vida adapta essa prática para uma divulgação orgânica, ou seja, sem contrapartida financeira, mas que beneficia o meio de comunicação e o grupo de teatro. Seguindo a estratégia do Diretor o grupo divulga seus trabalhos e como contrapartida gera engajamento nas notícias do jornal, revista ou rede social, e ao mesmo tempo, compartilha em grupos de artistas e nas redes sociais o que foi divulgado na mídia local privada.

O hibridismo dessas práticas ocorre ao se deparar com a complexidade institucional e a necessidade de responder às demandas institucionais (Glynn & Lounsbury, 2005; Teixeira, Róglio & Ferreira, 2017; Gümüşay, Smets & Morris, 2020). No caso do Art&Vida, ao expandir as atividades do grupo e o festival Rosário em Cena, os artistas passaram a administrar diversas demandas institucionais, por exemplo, normas de formalização de empresas para participar dos editais públicos, normas que conferem a legitimidade aos grupos para serem considerados referência em teatro, a qualidade dos espetáculos e as redes de apoio para compartilhar conhecimentos, como é o caso do coletivo de artistas e grupos denominado Interior em Cena.

Assim, o Art&Vida conscientemente não considerou em sua interpretação priorizar apenas uma lógica, mas possibilitou que uma lógica híbrida fosse formada coletivamente. Esta lógica é movida por um bem e seus valores relacionados a um teatro como uma missão de vida que transforma a sociedade, a qual possibilita que a prática social do teatral seja compartilhada entre os grupos da fronteira oeste do Rio Grande do Sul.

Ao mesmo tempo em que o Art&Vida considera o teatro como uma prática social sob a lógica modernista, também busca responder às demandas profissionais e do teatro amador, o que lhe permitiu constituir coletivamente um teatro interiorano e manter o diálogo com diversos públicos. Por fim, é possível perceber que os símbolos e atitudes servem como capital simbólico para negociar a legitimidade do grupo como uma organização diante dos artistas gaúchos.

No nível não declarado, as habilidades, esquemas de interpretação e a representação do teatro foram constituídas a partir de todo aprendizado realizado durante os 25 anos de existência do grupo, demonstrando que a prática teatral tem sido desenvolvida no Art&Vida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – QUANDO AS CORTINAS SE FECHAM

Nesta tese meu objetivo foi pautado em **compreender como uma organização cultural no interior do Rio Grande do Sul desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais**. A originalidade desta tese está na compreensão da recursividade dos atores sobre as lógicas institucionais que vivenciam (Cloutier & Langley, 2013; Picheth, 2016) a partir da enculturação e promulgação dos elementos institucionais (Lizardo et al., 2016; Lizardo, 2017). Conforme modelo analítico de pesquisa representado na Figura 5.

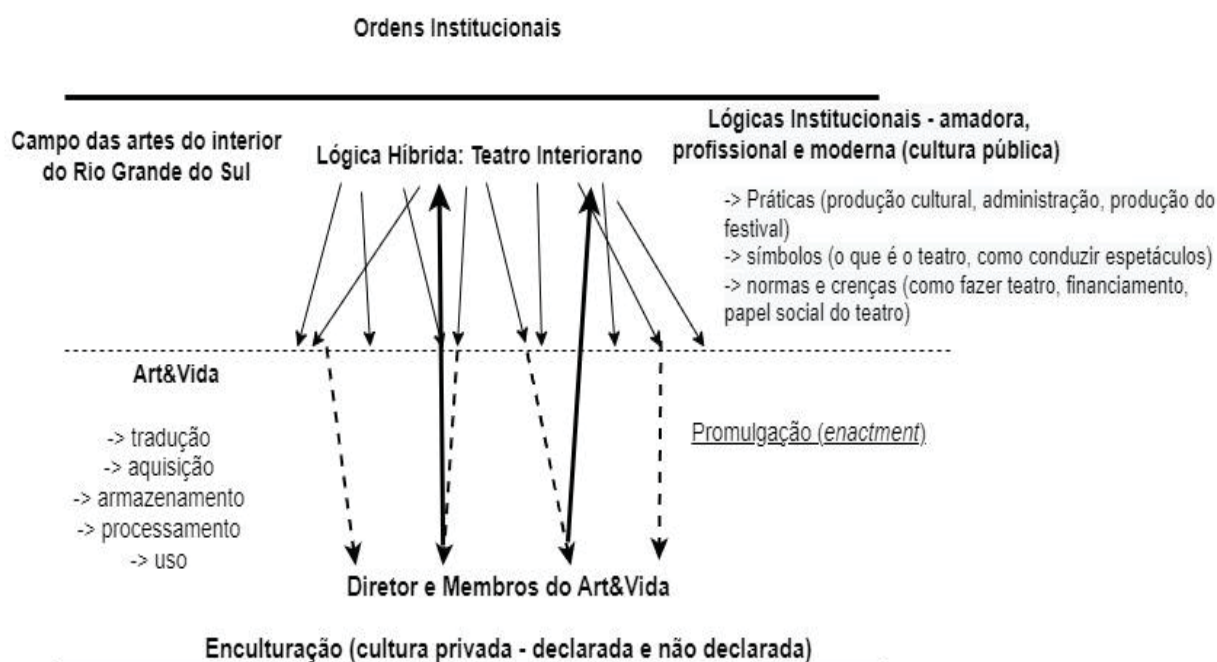


Figura 5. Modelo analítico de pesquisa do Art&Vida

Fonte: dados da pesquisa (2022)

A recursividade, conforme exposto na Figura 5, ocorre enquanto os atores desenvolvem a prática teatral e coletivamente formam uma lógica institucional híbrida que comporta um teatro do interior e carrega os valores locais. Para isso, utilizei um processo etnográfico, uma análise histórica e documental de uma organização cultural. Assim sendo, proponho que o conceito de recursividade proposto por York, Hargrave e Pacheco (2016), e Picheth (2016) seja revisitado a partir dos achados deste estudo. Desta forma, proponho o conceito de

recursividade como o resultado de um processo relacional de enculturação (internalização) e promulgação (externalização) dos elementos institucionais para se adequar a realidade em que os atores se encontram, considerando questões como legitimidade e acesso a recursos humanos e financeiros.

Quanto ao objetivo de **identificar as lógicas institucionais que se relacionam com a organização cultural em estudo**, utilizei a lógica de exposição que demonstra as lógicas institucionais no campo do teatro brasileiro e quais se relacionam com o Art&Vida. As lógicas identificadas no campo foram o teatro religioso, colonial, profissional, amador e moderno. Concluo que o Art&Vida se relaciona com as lógicas do teatro moderno, amador e profissional. Para distinguir as lógicas institucionais das escolas das artes cênicas, utilizei a tipificação ideal amplamente difundida nos estudos que buscam identificar lógicas institucionais. As lógicas institucionais identificadas podem ser observadas na história do campo do teatro e na história do Art&Vida.

Em relação ao objetivo **descrever como os atores adquirem, armazenam, processam e utilizam os elementos institucionais**, busquei compreender - historicamente com a utilização de documentos e durante a etnografia - como os atores discursam e demonstram o conhecimento a respeito dos elementos institucionais ao adquiri-los, armazená-los, processá-los e utilizá-los situações do dia a dia. Utilizando as colocações de Vayse (2009) e Lizardo (2017) destaquei o momento em que o grupo é formado por meio do seu Diretor e com os atores da companhia. É possível destacar como o contato com o CEAI pelo Diretor, a participação e produção de festivais e o relacionamento com outros artistas formaram a complexidade institucional em que diversos elementos das lógicas institucionais foram enculturados para formar uma lógica institucional híbrida, por exemplo na produção teatral, execução de festivais e preparação do ator.

O objetivo de **observar o desenvolvimento da prática do teatro a partir da enculturação dos elementos institucionais** foi cumprido ao longo de toda análise. O desenvolvimento da prática do teatro, conforme destacado, envolve a produção de espetáculos, festivais e a participação em coletivos. Desenvolver esta prática inclui o discurso coletivo em que a sociedade de Rosário do Sul se mobiliza para que o grupo dê continuidade ao teatro. Ademais, inclui um posicionamento político a respeito das ações públicas para as artes, por exemplo, ao participar de

editais de fomento, formar alianças com mídias locais, propor projetos na prefeitura local e criar relações com as cidades e artistas no Brasil e no exterior.

Por fim, o quarto objetivo de **explicar como ocorre a recursividade em relação às lógicas institucionais experimentadas pelo Art&Vida a partir da enculturação**, foi cumprido no decorrer da análise. A recursividade, a qual representa um achado desta tese, assim como já apontado por outros autores é um processo de desconstrução de construções tomadas como certa, em outras palavras, os atores agem em relação a continuidade, descontinuidade ou mudança de uma lógica institucional a partir da interpretação que fazem a respeito dos elementos institucionais. A recursividade se concretiza na promulgação e formação de uma lógica institucional híbrida que, nesse caso, comporte o teatro interiorano.

Neste estudo demonstrei como os atores têm administrado as lógicas institucionais com as quais se relacionam e, em meio à complexidade institucional, priorizam algumas práticas em detrimento de outras. Neste sentido, ocorre a recursividade ao enculturar os elementos institucionais e adaptá-los ao contexto em que estão. Ao interpretar os elementos institucionais, os atores os internalizam para responder às lógicas institucionais, combinando algumas práticas e dando indícios da formação de uma lógica específica do teatro interiorano.

O entendimento desse processo de internalizar e promulgar práticas modificadas pela interpretação permite compreender a existência de uma recursividade, a qual desconstrói o significado daquele elemento institucional e atribui um novo significado que atenda às necessidades locais. Os achados nesta tese são pertinentes, uma vez que as lógicas institucionais são constituídas pelos atores, da mesma forma que podem ser modificadas ou abandonadas.

Neste contexto, tem-se a contribuição teórica desta tese ao discutir a recursividade. Este conceito é controverso nos estudos institucionalistas, mesmo na vertente sociológica que considera as instituições abertas à mudança. A recursividade pressupõe que as instituições são construções da própria sociedade e, portanto, podem ser modificadas. Para isso, desconsidera a intencionalidade que ficou estagnada nas discussões sobre agência e considera uma possível abertura para a interpretação dos elementos institucionais e sua adequação à comunidade local.

No caso do Art&Vida foi possível compreender que as lógicas institucionais que permeavam o campo do teatro não atendiam às especificidades locais. Por meio da interpretação, as práticas existentes nas lógicas institucionais foram enculturadas, ou seja, internalizadas em diversos domínios, como aprendizagem, lembrança, pensamento e uso.

Esse processo de enculturação mencionado no parágrafo anterior permitiu que as lógicas institucionais fossem promulgadas (*enactment*). Ao promulgar um elemento institucional, o Art&Vida combinou práticas, por exemplo, a produção dos seus espetáculos, o festival anual e a remuneração dos atores. Desta forma, a recursividade possibilitou que significados fossem refeitos e adequados à prática do teatro desempenhada em Rosário do Sul.

Ademais, como contribuição teórica destaco nesta tese a utilização da enculturação como um processo de internalização que permite a recursividade. As lógicas institucionais são abordadas como uma estrutura cultural, pois difundem práticas, valores e comportamentos. Desta forma, a enculturação, embora ainda pouco explorada nos estudos da área, mostra-se um arcabouço teórico adequado para compreender como os atores interpretam as lógicas institucionais.

Outra contribuição teórica desta tese se refere à utilização da interpretação como um caminho alternativo para a intencionalidade, comumente discutida como agência nos estudos institucionalistas. Assim sendo, a interpretação não depende de intenção, mas age como um processo que ocorre como forma de compreender o mundo em que os atores estão.

Como contribuições metodológicas destaco a utilização do percurso etnográfico e da pesquisa histórica. Para identificar as lógicas institucionais utilizei os documentos e entrevistas que caracterizam uma pesquisa histórica, usualmente empregada em estudos institucionalistas. Para compreender a recursividade foi necessária uma aproximação maior em campo empírico, especialmente para entender a enculturação, para isso utilizei a etnografia.

A combinação de técnicas de coleta de dados em meu percurso metodológico possibilitou a triangulação entre os achados. A pesquisa histórica permitiu que os padrões que definem os tipos ideais fossem identificados, enquanto a etnografia possibilitou confirmar a presença destas lógicas e compreender com maior profundidade como os atores as interpretam e como a recursividade ocorre.

Ainda é possível destacar como contribuição metodológica a postura relacional que adotei enquanto pesquisador. Sob esta perspectiva onto-epistemológica considero que as lógicas institucionais são formadas relacionalmente, ou seja, são formadas pela sociedade da mesma forma podem ser modificadas.

Como contribuições práticas, destaco que a compreensão do teatro como prática social compartilhada com o grupo acrescenta ao discurso do Art&Vida a importância desta prática para a sociedade. Já o desvelar de como a prática teatral incorpora elementos das lógicas institucionais é especialmente útil para situar a maneira como o grupo tem articulado o teatro em relação ao contexto institucional.

A documentação histórica e a organização dos dados que contam a história do Art&Vida, também contribuem para o que Ferreira (2014) denomina de registros históricos dos grupos gaúchos. Esta tese relata a história do Art&Vida alternando com a análise relacionada ao arcabouço teórico. Contudo, a organização dos dados permite que a história em si seja narrada. As anotações realizadas durante o processo etnográfico em uma primeira edição online no ano de 2021 pode auxiliar no planejamento dos próximos eventos.

Ademais, minha estadia com o grupo durante a etnografia possibilitou que esta tese contribuísse na escrita de projetos para angariar investimentos públicos para os espetáculos, bem como a gravação de vídeos para divulgar o trabalho do Art&Vida.

Como limitações deste estudo destaco o período de participação no campo, o qual totalizou cerca de dezoito meses, sendo doze meses de etnografia e 6 meses de aproximação do campo. A Covid-19 limitou a socialização presencial, possibilitando que espaços online se tornassem locais de interação. Este período me permitiu participar somente de uma edição do festival, sendo as demais conhecidas por meio de documentos e entrevistas. Com um tempo maior de participação que compreendesse diversas edições do festival, possivelmente outras práticas poderiam ser mapeadas. O fato de atuar sozinho na coleta de dados também representou uma limitação, a coleta dos dados ficou limitada a minha capacidade cognitiva de assimilação das informações, em alguns momentos senti falta de uma equipe para mapear e tabular os dados obtidos.

Outra limitação se refere a escolha teórica deste estudo. Inicialmente optei pela tradução para explicar a recursividade, assim como disseminado nos estudos escandinavos. Contudo, após um período de imersão no campo, identifiquei que a tradução não possibilitaria compreender a recursividade, somente identificá-la. Ademais, destaco que os achados deste estudo, bem como o conceito de recursividade se aplicam exclusivamente ao campo aqui estudado.

Por fim, sugiro que as pesquisas nesta área busquem compreender como a enculturação pode produzir mais de uma lógica institucional híbrida. Outras pesquisas podem compreender as lógicas institucionais sob uma abordagem relacional processual, combinando epistemologias distintas e conciliando discussões ainda pouco exploradas. Outra questão que pode ser melhor explorada se refere à intencionalidade dos atores. Como destaquei nesta tese, a intencionalidade é dispensável quando se trata de enculturação e outros estudos podem aprofundar-se neste tema em outros campos empíricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdelnour, S., Hasselbladh, H., & Kallinikos, J. (2017). Agency and institutions in organization studies. *Organization studies*, v. 38, n. 12, p. 1775-1792. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F0170840617708007>
- Abdelnour, S., Hasselbladh, H., & Kallinikos, J. (2017). Agency and institutions in organization studies. *Organization studies*, v. 38, n. 12, p. 1775-1792. Doi: <https://doi.org/10.1177/0170840617708007>
- Ajzenberg, E. (2012). A semana de arte moderna de 1922. *Revista de Cultura e Extensão USP*. V. 7, p. 25-29. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v7i0p25-29>
- Albuquerque, S. J. (1992). O teatro brasileiro na década de oitenta. *Latin American Theatre Review*, p. 23-36.
- Almeida, B. (2022). *O Teatro Moderno no Começo do Século XX no Brasil: Roberto Gomes, Texto e Cena*. Editora Dialética.
- Amaral Filho, L. A. D. (2011). João Augusto: uma viagem no tempo. *Revista Repertório*. nº 17, p.198-204. Recuperado em 16 de outubro de 2022 de: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/5666/1/5742-15727-1-PB%5B1%5D.pdf>
- Amaral, L. (2012). Um itinerário do teatro de rua. *Rebento*, v. 3.
- Amorim, M. R. S. (2017). O teatro amador nas primeiras décadas do século XX: entre a capital e o interior. *Revista de História Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)*, v. 5, n.10. Recuperado em 7 de outubro de 2022 de: <https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7830>
- Angrosino, M. (2009). *Etnografia e observação participante: coleção pesquisa qualitativa*. Bookman Editora.
- Araújo Wanderley, C., & Souza, G. H. C. (2019). As Lógicas Institucionais Incorporadas ao Balanced Scorecard (BSC): Um Modelo para Estudar a Adaptação do BSC. *Revista Universo Contábil*, 14(1), 112-134.
- Araújo, A. (2011). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Cendeac.
- Araújo, C. B. C. (2011). Macunaíma: da rapsódia ao palco. *Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257-270.
- Araujo, F. S. M., Flores, R. F., dos Santos, S. M., & de Aquino Cabral, A. C. (2019). Estudo Bibliométrico Sobre A Teoria Institucional: Uma Caracterização Da Produção Científica Brasileira. *ConTexto*, v. 19, n. 42. Recuperado de: <https://www.seer.ufrgs.br/ConTexto/article/view/68774>
- Araujo, L. B. A. F., & Martins, M. A. P. (2018). Um olhar sociológico sobre a tradução. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n. 34, p. 02-11. Recuperado de: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/468>
- Archer, M. 2007. *Making our way through the world: human reflexivity and social mobility*. Cambridge, Cambridge University Press, 352 p. Doi: <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511618932>
- Barakat, S. R., Freitas, L. P., Boaventura, J. M. G., & MacLennan, M. L. F. (2016). Legitimidade: uma análise da evolução do conceito na teoria dos

- stakeholders. *Ciencias da Administração*, v. 18, n. 44, p. 66-80. Doi: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8077.2016v18n44p66>
- Barroso Silva, R. (2013). "Teatro Nacional": a construção de uma ideia no século XIX. *Antíteses*, v. 6, n.12, p. 436-455. Doi: 10.5433/1984-3356.2013v6n12p436
- Barroso, A. V. (2018). *Os Primórdios do Teatro no Brasil: da Colonização Portuguesa ao Teatro Jesuítico do século XVI*.
- Bastidas-Morales, J. M. (2015). Neo-institucionalismo y desarrollo endógeno como alternativa regional. *Modernidad y subjetividad, vinculación y desarrollo local. Ra Ximhai*, v. 11, n. 3, p. 145-157. Recuperado: <https://www.redalyc.org/pdf/461/46135409010.pdf>
- Bastidas-Morales, J. M. (2015). Neo-institucionalismo y desarrollo endógeno como alternativa regional. *Modernidad y subjetividad, vinculación y desarrollo local. Ra Ximhai*, v. 11, n. 3, p. 145-157. Doi: <https://www.redalyc.org/pdf/461/46135409010.pdf>
- Battilana, J. (2006). Agency and institutions: The enabling role of individuals' social position. *Organization*, v. 13, n. 5, p. 653-676. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1350508406067008>
- Battilana, J., & Dorado, S. (2010). Building sustainable hybrid organizations: The case of commercial microfinance organizations. *Academy of management Journal*, v. 53, n. 6, p. 1419-1440. Doi: <https://doi.org/10.5465/amj.2010.57318391>
- Battilana, J., & Lee, M. (2014). Advancing research on hybrid organizing—Insights from the study of social enterprises. *Academy of Management Annals*, v. 8, n.1, p. 397-441. Doi: <https://doi.org/10.5465/19416520.2014.893615>
- Bendassolli, P. F., Wood Jr, T., Kirschbaum, C., & Cunha, M. P. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*. v. 49, n. 10, p. 10-18. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0034-75902009000100003>
- Berger, PL, Luckmann, T (2003) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books.
- Berglund, K., & Wigren, C. (2014). Ethnographic approaches to entrepreneurship and small-business research: what lessons can we learn?. In *Handbook of research methods and applications in entrepreneurship and small business*. Edward Elgar Publishing.
- Bispo, M. D. S. (2013). Aprendizagem organizacional baseada no conceito de prática: contribuições de Silvia Gherardi. *RAM. Revista de Administração Mackenzie*, v. 14, p. 132-161. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/ram/a/7wTFmSnhJb7Gd7CNRTT3h5F/?format=pdf&lang=pt>
- Blomgren, M., & Waks, C. (2015). Coping with contradictions: hybrid professionals managing institutional complexity. *Journal of Professions and Organization*, v. 2, n. 1, p. 78-102. Doi: <https://doi.org/10.1093/jpo/jou010>
- Bodnar, R., & Hohlfeldt, A. C. (2017). Brasil em cena: o indígena no contexto do descobrimento e o teatro de evangelização. *Revista Humanidades & Inovação*, v. 4, n. 3, p. 397-304. Recuperado em 19 de setembro de: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/343>

- Boeira, S. L., Knoll, A., & Tonon, I. L. (2016). Edgar Morin, Chanlat e institucionalistas. *Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, v. 3, n. 6, p. 266-324. Doi: <https://doi.org/10.25113/farol.v3i6.2885>
- Boltanski, L.; Thévenot, L. (1999). The sociology of critical capacity. *European Journal of Sociology*, v. 2, n. 3, p. 359-377
- Bourdieu, P. (1994). Structures, habitus, power: Basis for a theory of symbolic power. *Culture/power/history: A reader in contemporary social theory*, v. 155, p. 199.
- Bourdieu, P. (2001). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Papirus, 224 p.
- Bourdieu, P. (2003). Esboço de uma teoria da prática. In: R. ORTIZ, *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo, Olhos d'Água, 184 p.
- Bourdieu, P. (2004). *Science of science and reflexivity*. Polity.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*, trad. C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Braga, C., & Suarez, M. (2018). Teoria Ator-Rede: novas perspectivas e contribuições para os estudos de consumo. *Cadernos EBAPE*, v. 16, n.2, p. 218-231. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1679-395164275>
- Burrell, G. (1988). Modernism, postmodernism and organizational analysis: an introduction. *Organization Studies*, v. 9, n. 1, p. 91-112. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F017084068800900112>
- Buzelin, H. (2005). Unexpected allies: How Latour's network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies. *The Translator*, v. 11, n. 2, p. 193-218. Doi: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799198>
- Cadengue, A. E. (2016). *TAP sua cena & sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991)-Volume 2*. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).
- Cafezeiro, E., & Gadelha, C. (1996). *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Editora UFRJ.
- Callon, M. (1984). Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. *The sociological review*, v. 32, n. 1, p. 196-233. Doi: <https://doi.org/10.1111%2Fj.1467-954X.1984.tb00113.x>
- Camargo, A. R. (2017). *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Tese de Doutorado em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado em 15 de junho de 2022 de: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/850368.pdf>
- Camillis, P. K. D., Bussular, C. Z., & Antonello, C. S. (2016). A agência a partir da Teoria Ator-Rede: reflexões e contribuições para as pesquisas em administração. *Organizações & Sociedade*, v. 23, p. 73-91. Doi: <https://doi.org/10.1590/1984-9230764>
- Camillis, P. K. D., Bussular, C. Z., & Antonello, C. S. (2016). A agência a partir da Teoria Ator-Rede: reflexões e contribuições para as pesquisas em administração. *Organizações & Sociedade*, v. 23, n. 76, p. 73-91. Doi: <https://doi.org/10.1590/1984-9230764>

- Candido, S. E. A., Côrtes, M. R., Truzzi, O. M. S., & Sacomano, M. (2017). Campos nos estudos organizacionais: abordagens relacionais?. *Gestão & Produção*, v. 25, p. 68-80. Doi: <https://doi.org/10.1590/0104-530X2122-16>
- Carreira, A. (2011). A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. *Revista Brasileira de estudos da Presença*, v. 1, n. 2, p. 331-345. Doi: <https://doi.org/10.1590/2237-266022015>
- Carreira, A. L. A. N. (2006). Teatro de rua: mito e criação no Brasil. *Revista Nupeart*, v. 4, n. 1, p. 89-102.
- Carvalho, M. (2006). Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias. Organização: Martinho de Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Castro Ferraz, L. M. M. (2021). Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 5, n. 9, p.124-142. Doi: <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v5i9.9821>
- Cavalcante, C. M. (2014). A economia institucional e as três dimensões das instituições. *Revista de Economia Contemporânea*, v. 18, p. 373-392. Doi: <https://doi.org/10.1590/141598481833>
- Cavalcante, R. B., Esteves, C. J. D. S., Pires, M. C. D. A., Vasconcelos, D. D., Freitas, M. D. M., & Macedo, A. S. D. (2017). A teoria ator-rede como referencial teórico-metodológico em pesquisas em saúde e enfermagem. *Texto & Contexto-Enfermagem*, v. 26, n. 4, p. 2 -9. Doi: <https://doi.org/10.1590/0104-07072017000910017>
- Cavalcanti, M. F. R., & Alcadipani, R. (2013). Organizações como processos e Teoria Ator-Rede: a contribuição de John Law para os estudos organizacionais. *Cadernos Ebape*, v. 11, n.3, p. 556-568. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1679-39512013000400006>
- Chaerki, K. F., Ribeiro, G., & Ferreira, J. M. (2019). Uma introdução à Teoria Institucional do Ponto de Vista Sociológico. *Caderno de Administração*, v. 27, n. 1, p. 62-91. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/CadAdm/article/view/48409>
- Chesterman, A. (2017). Reflections on translation theory. *Benjamins Translation Library*. Recuperado de: <https://www.jbe-platform.com/content/books?perPage=50&pageSize=50&order=date&page=57>
- Chiari, G. S., & Braga, B. (2019). A performatização da política institucional: Teatro do Oprimido e resistência estética hoje. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 206-216. Doi: [10.11606/issn.2238-3867.v19i1p206-216](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p206-216)
- Cloutier, C., & Langley, A. (2013). The logic of institutional logics: Insights from French pragmatist sociology. *Journal of Management Inquiry*, v. 22, n. 4, p. 360-380. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1056492612469057>
- Cloutier, C., & Langley, A. (2013). The logic of institutional logics: Insights from French pragmatist sociology. *Journal of Management Inquiry*, v. 22, n. 4, p. 360-380. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1056492612469057>
- Codato, L. (2009). Kant e o fim da ontologia. *Analytica-Revista de Filosofia*, v. 13, n. 1, p. 39-64.

- Cohen, D., & Leung, AKY (2009). A dura personificação da cultura. *European Journal of Social Psychology*, 39 (7), 1278-1289. Doi: <https://doi.org/10.1002/ejsp.671>
- Costa, L. T. (2008). A recepção de vestido de noiva, de Nelson Rodrigues: a inauguração do teatro moderno e a dinamização da produção crítica brasileira. *Revista de Letras Norte@mentos*, v. 1, n.1, p. 98-111. Recuperado em 15 de outubro de 2022 de: <https://periodicos2.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/6748>
- Crossley, N. (2010). *Towards relational sociology*. Nova York: Routledge.
- Cunha, V. L. (2012). Quilombo: a voz do teatro experimental do negro (Rio de Janeiro, 1940/1950). *Revista Cadernos de Clio*, v. 3, n. 1. Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/clio.v3i1.40401>
- D'Andrade, R. G. (1995). *The development of cognitive anthropology*. Cambridge University Press.
- Davel, E., & Vianna, L. G. L. (2012). Gestão-criação: processos indissociáveis nas práticas de um teatro baiano. *Revista de Administração Pública*, v. 46, p. 1081-1099.
- David, J. G. (2013). *Gestão teatral: iniciando uma Companhia Profissional*. Monografia, Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- DellaPosta, D., Nee, V., & Opper, S. (2017). Endogenous dynamics of institutional change. *Rationality and Society*, v. 29, n. 1, p. 5-48. Doi: <https://doi.org/10.1177/1043463116633147>
- Dépelteau, F. (Ed.). (2018). *The Palgrave handbook of relational sociology*. Springer.
- DiMaggio, P. (1997). Culture and cognition. *Annual review of sociology*, v. 23, n. 1, p. 263-287. Doi: <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.23.1.263>
- DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American sociological review*, p. 147-160.
- Dowbor, M., (2018). Escapando das incertezas do jogo eleitoral: a construção de encaixes e domínio de agência do movimento municipalista de saúde. Capítulo 1, pág. 89. In: Lavallo, A. G., Carlos, E., Dowbor, M., & Szwako, J. (2018). *Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição*. EdUERJ. Doi: <https://doi.org/10.7476/9788575114797>
- Dowbor, M., Carlos, E., & Albuquerque, M. D. C. (2018). As origens movimentistas de políticas públicas: proposta analítica aplicada às áreas de criança e adolescente, direitos humanos e saúde. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, p. 47-80. Doi: <https://doi.org/10.1590/0102-047080/105>
- Duarte, C. M. (2009). "regendo estranhas contradanças": Quintana e a poesia como resistência. *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, v. 14, n. 1, p. 102-116.
- Duarte, P. (2022). *Mário de Andrade por ele mesmo*. Editora: Todavia.

- Emirbayer, M., & Mische, A. (1998). What is agency?. *American journal of sociology*, v. 103, n. 4, p. 962-1023. Doi: <https://doi.org/10.1086/231294>
- Faria, J. R. (1998). *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Ateliê Editorial.
- Faria, J. R. G. D., & Guinsburg, J. (2012). *História do teatro brasileiro*. Editora Perspectiva SA.
- Faria, J. R. G. D., & Guinsburg, J. (2013). *História do teatro brasileiro*. 2º ed. Editora Perspectiva SA.
- Ferreira, C. O. (2008). Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra América*, n. 5, p. 121-143. Recuperado de: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2650/3/131-143.pdf>
- Ferreira, C. O. (2008). Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra América*, n. 5, p. 131-143. Recuperado em 12 de setembro de 2022 de: <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/2650>
- Ferreira, T. (2014). Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca*, p. 238-261. Recuperado de: <https://link.gale.com/apps/doc/A418226814/AONE?u=anon~fb4b744c&sid=googleScholar&xid=391e3515>
- Ferreira, T. (2014). Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca*, v. 19, n. 20. p. 238-260.
- Figaro, R., Jacob, M. M., Rodrigues, B. S., Yacubian, F. C. (2008). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. Editora: Icone.
- Figueiredo, C. A. (2015). A Ditadura Militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. *Revista Eletrônica de Ciência Política*, v. 6, n. 2. P. 7-27. Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/recp.v6i2.44240>
- Flach, L., & Antonello, C. S. (2011). Organizações culturais e a aprendizagem baseada em práticas. *Cadernos EBAPE*. BR, 9, 155-175. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1679-39512011000100010>
- Florentino, A. (2010). O Teatro Como Prática Social. *Revista POLÊMICA*, v. 9, n. 2, p. 114-118, 2010.
- Florentino, A. (2018). Dossiê: " Teatro, Epistemologia, Decolonialidade e Outras Reflexões Estéticas" Apresentação. *ouvirOUver*, v. 14, n. 1, p. 12-13. Recuperado de: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/43130>
- Florentino, A. (2018). Teatro, epistemologia e educação: crônica de um estatuto em construção. *ouvirouver*, v. 14, n. 1, p. 14-25. Doi: <https://doi.org/10.14393/OUV22-v14n1a2018-1>
- Fontana, F. (2014). Shakespeare, teatro moderno e movimento amador—a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. *Pitágoras* 500, v. 4, n. 2, p. 43-62. Doi: <https://doi.org/10.20396/pita.v4i2.8634701>
- Freitas Filho, J. F. M. (2022). Crença e Castigo: Teatro e inquisição em Gonçalves de Magalhães, Dias Gomes e Augusto Boal. *Ephemera-Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 5, n. 10, p. 51-66. Doi: <https://orcid.org/0000-0002-4984-7486>

- Freitas, A. F. D. (2016). Por uma abordagem relacional do desenvolvimento territorial rural. *Revista de Economia e Sociologia Rural*, v. 54, p. 667-690. Doi: <https://doi.org/10.1590/1234-56781806-94790540405>
- Freitas, C. (2012). A prática em Bourdieu. *Revista Científica FacMais*, v. 1, n. 1, p. 5-22.
- Freitas, T. R. (2021). O resgate do institucionalismo de Veblen e seus avanços em relação às abordagens de Chang e North. *Textos de Economia*, v. 24, n.1, p. 1-31. Doi: <https://doi.org/10.5007/2175-8085.2021.e74444>
- Friedland, R. (2017). The value of institutional logics. In *New themes in institutional analysis* (pp. 12-50). Edward Elgar Publishing.
- Friedland, R. (2018). Moving institutional logics forward: Emotion and meaningful material practice. *Organization Studies*, v. 39, n. 4, p. 515-542. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F0170840617709307>
- Friedland, R., & Alford, R. R. (1991). 'Bringing society back in: symbols, practices, and institutional contradictions'. In Powell, W. W. and DiMaggio, P. J. (Eds), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago, IL: University of Chicago Press, p. 232-66.
- Friedland, R., & Arjaliès, D. L. (2021). Putting things in place: Institutional objects and institutional logics. In *On practice and institution: New empirical directions* (Vol. 71, pp. 45-86). Emerald Publishing Limited. Doi: <https://doi.org/10.1108/S0733-558X20200000071003>
- Friedland, R., Mohr, J. W., Roose, H., & Gardinali, P. (2014). The institutional logics of love: Measuring intimate life. *Theory and society*, v. 43, n. 3-4, p. 333-370. Doi: <http://dx.doi.org/10.1007/s11186-014-9223-6>
- Frogeri, R. F., Pardini, D. J., Cardoso, A. M. P., Prado, L. Á., Piurcosky, F. P., & Júnior, P. D. S. P. (2019). Como as Literaturas de Adoção de TI e de Governança de TI Estão Associadas para Gerar Valor aos Negócios: reflexões no contexto de PMEs. *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologias de Informação*, n. e24, p. 363-678.
- Furnari, S. (2019). Situating frames and institutional logics: The social situation as a key institutional microfoundation. In *Microfoundations of institutions*. Emerald Publishing Limited.
- Galvin, R., & Sunikka-Blank, M. (2016). Schatzkian practice theory and energy consumption research: Time for some philosophical spring cleaning?. *Energy research & social science*, v. 22, p. 63-68. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.erss.2016.08.021>
- Garcia, M. (2011). Teatro e resistência cultural: o Grupo Opinião. *Tematicas*, v. 19, n. 37, p. 165-182. Doi: <https://doi.org/10.20396/tematicas.v19i37/38.13676>
- GARROCHO, L. C. (2008). O Teatro e as Forças do Coletivo. *Fit Revista*, Belo Horizonte, v. 3.
- Giddens, A. (1978). *Novas regras do método sociológico: uma crítica positiva das sociologias compreensivas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. Cambridge. Polity, 284.
- Giddens, A. (2003). *Runaway world: How globalization is reshaping our lives*. Taylor & Francis.

- Glynn, M. A., & Lounsbury, M. (2005). From the Critics Corner: Logic Blending. Discursive Change and.
- Godoi, C. K., Bandeira-de-Mello, R., & SILVA, A. D. (2006). Pesquisa qualitativa e o debate sobre a propriedade de pesquisar. *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos*. São Paulo: Saraiva.
- Góes, L. (2019). O papel do humor na imprensa popular e no teatro de revista no Rio de Janeiro finissecular. *Diacrítica*, v. 33, n. 3, p. 103-112. Doi: <https://doi.org/10.21814/diacritica.250>
- Gonçalves, G. R., & Stacul, J. F. (2015). Tal pai, tal filho? Considerações sobre a constituição do sujeito masculino no romance limite branco, de Caio Fernando Abreu. *Guavira Letras*, v. 1, n. 14.
- Goodrick, E., & Reay, T. (2011). Constellations of institutional logics: Changes in the professional work of pharmacists. *Work and Occupations*, v. 38, n.3, p. 372-416. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F0730888411406824>
- Goodwin, J., & Pfaff, S. (2001). Emotion work in high-risk social movements: Managing fear in the US and East German civil rights movements. *Passionate politics: Emotions and social movements*, p. 282-302.
- Gorayeb, R. V. (2004). O tablado-mais de meio século de teatro e educação: história-memória: a chave para a perenidade do mais duradouro grupo teatral do Brasil. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas. Recuperado 5 de dezembro de 2022 de: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/307064>
- Greenwood, R., Hinings, C. R., & Whetten, D. (2014). Rethinking institutions and organizations. *Journal of management studies*, v. 51, n. 7, p. 1206-1220. Doi: <https://doi.org/10.1111/joms.12070>
- Grigoletto, F., & Alves, M. A. (2019). Leitura do institucionalismo organizacional a partir da teoria do organizar de Karl Weick. *Cadernos EBAPE*, v. 17, n. 2, p. 247-262. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1679-395172948>
- Guarnieri, G. (2021). *Eles não usam black-tie*. Editora José Olympio.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (1981). *Effective evaluation*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Guinsburg, J. (2001). Teoria do teatro e estética teatral. *Sala Preta*, V. 1, P. 173-179.
- Guinsburg, J., & Faria, J. R. (2017). *O naturalismo*. Editora Perspectiva SA.
- Gümüşay, A. A., Smets, M., & Morris, T. (2020). "God at work": Engaging central and incompatible institutional logics through elastic hybridity. *Academy of Management Journal*, v. 63, n. 1, p. 124-154. Doi: <https://doi.org/10.5465/amj.2016.0481>
- Hall, P. A., & Taylor, R. C. (2003). As três versões do neo-institucionalismo. *Lua Nova: revista de cultura e política*, 193-223.
- Hallett, T., & Ventresca, M. J. (2006). Inhabited institutions: Social interactions and organizational forms in Gouldner's *Patterns of Industrial Bureaucracy*. *Theory and society*, v. 35, n. 2, p. 213-236.
- Harman, G. (2014). Entanglement and Relation: A Response to Bruno Latour and Ian Hodder. *New Literary History*, v. 45, n. 1, p. 37-49. DOI:10.1353/nlh.2014.0007

- Harmon, D.J., Haack, P., Roulet, T.J. 2018. Microfoundations of institutions: A matter of structure vs. agency or level of analysis? *Academy of Management Review*, v. 44, n. 2, p. 464-467. Doi: <https://doi.org/10.5465/amr.2018.0080>
- Haveman, H. A., & Gualtieri, G. (2017). Institutional logics. In *Oxford research encyclopedia of business and management*. Doi: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190224851.013.137>
- Hecker, H. H. (2009). *Alfredo Mesquita: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. Dissertação apresentada ao Programa de Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- Hecker, H. H. (2009). *Alfredo Mesquita: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*.
- Hernandes, P. R., & Faria, M. R. (2013). Teatro jesuíta na América Portuguesa. *Leitura: Teoria e Prática*, 31(60), 61-79. Recuperado em 27 de novembro de 2022, de http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2317-09722013000100005&lng=pt&tlng=pt.
- Hinings, B. (2012). Connections between institutional logics and organizational culture. *Journal of Management Inquiry*, v. 21, n. 1, p. 98-101.
- Hipólido, E. G. (2012). *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 a 1922)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Recuperado em 11 de outubro de 2022 de: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/12743>
- Hultin, L., & Mähring, M. (2014). Visualizing institutional logics in sociomaterial practices. *Information and Organization*, v. 24, n. 3, p. 129-155. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2014.05.002>
- Jackall, R. (1988). Moral mazes: The world of corporate managers. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, v. 1, n. 4, p. 598-614. Doi: <https://doi.org/10.1007/BF01390690>
- Jarzabkowski, P., Matthiesen, J., & Van de Ven, A. H. (2009). 1 1 Doing which work? A practice approach to institutional pluralism. *Institutional work: Actors and agency in institutional studies of organizations*, v. 284.
- Junior, A. S., & Crubellate, J. M. (2012). Esquemas interpretativos e estratégias institucionais em um sistema de cooperativas de crédito. *REBRAE*, v. 5, n. 2, p. 127-140. Doi: <https://doi.org/10.7213/rebrae.7345>
- Kant, I. (1994). *Ethical philosophy: the complete texts of Grounding for the metaphysics of morals, and Metaphysical principles of virtue, part II of The metaphysics of morals, with On a supposed right to lie because of philanthropic concerns*. Segunda edição. Hackett Publishing. Indianapolis, Indiana.
- Kinzo, M. D. G. 2001. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *Revista São Paulo em Perspectiva*.V.14, n. 4, p. 1-12.
- Kirschbaum, C., & Gorenstein Massa, F. (2019, July). Translating Verve: The Institutional Work of the Bossa Nova Crossover, 1955-1967. In *Academy of Management Proceedings (Vol. 2019, No. 1, p. 15413)*. Briarcliff Manor, Nova York: Academy of Management.
- Kirschbaum, C., Sakamoto, C., & Vasconcelos, F. C. (2014). Conflito e improvisação por Design: a metáfora do Repente. *Organizações &*

- Sociedade, v. 21, n. 68, p. 815-834. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/osoc/a/zb6jjSmPSSBjv483FwzSqcC/?format=pdf&lang=pt>
- Kon, A. S. (2017). Da teatrocrazia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. Recuperado em 10 de agosto de 2022 de: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-18012016-135022/en.php>
- Kon, A. S. (2021). O que é o contemporâneo (no teatro brasileiro)? Reflexões orientadas por e para o professor Celso Favaretto. *Revista Limiar*, v. 8, n. 15, p. 179-208. Doi: <https://doi.org/10.34024/limiar.2021.v8.12572>
- Koncová, B. K. Arena-Teatro nacional político. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa e Literatura da Universidade de Masaryk.
- Lahire, B. 1997. O homem plural: as molas da ação. Petrópolis, Vozes, p. 302.
- Langley, A., & Tsoukas, H. (Eds.). (2016). *The SAGE handbook of process organization studies*. Sage.
- Lapera, P. V. A. (2015). Entre brechas, cortes e rasuras: relações étnicoraciais e censura cinematográfica na ditadura militar. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 22, n. 2, p. 82-98. Recuperado em 22 de novembro de 2022 de: <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550201009.pdf>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oup Oxford.
- Latour, B. (2012). *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA.
- Latour, B. (2019). *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1997). *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos* (p. 310p). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Lavalle, A. G., Carlos, E., Dowbor, M., & Szwako, J. (2018). *Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição*. EdUERJ. Doi: <https://doi.org/10.7476/9788575114797>
- Law, J. (1992). Notes on the theory of the actor-network: Ordering, strategy, and heterogeneity. *Systems practice*, v. 5, n. 4, p. 379-393.
- Law, J. (2007). *Actor Network Theory and Material Semiotics*. Disponível em: <http://www.heterogeneities.net/publications/Law-ANTandMaterialSemiotics.pdf>
- Lawrence, T. B., & Suddaby, R. (2006). 1.6 institutions and institutional work. *The Sage handbook of organization studies*, p. 215-254.
- Lawrence, T. B.; Phillips, N. (2009). Compreendendo as indústrias culturais. In: KIRSCHBAUM, Charles et al. *Indústrias Criativas no Brasil*. p. 03-23. São Paulo, Editora Atlas.
- Leal, E. A., de Freitas Costa, R., & Vieira, T. L. (2007). Para que serve a história? A atualidade de vianinha em a crítica de um teatro crítico. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 2, p. 1-8. Recuperado em 8 de setembro de 2022 de: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/731>

- Leite, R. M. (2022). História do teatro no Brasil e na Bahia: das primeiras ações teatrais jesuíticas ao Pré-Modernismo. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância.
- Lepenies, W. (1996). Três Culturas, As Vol. 13. Edusp.
- Lima, M. D. F. C. (2017). A direita estudantil universitária no Rio Grande do Sul: entre a democracia e a ditadura (1961-1968). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Limeira, T. M. V. (2011). A construção de espetáculos em teatro: o caso do grupo Os Satyros. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Recuperado em 1 de setembro de 2022 de: <https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/3361/1/Tania%20Maria%20Vidigal%20Limeira.pdf>
- Limeira, T. M. V. (2011). A construção de espetáculos em teatro: o caso do grupo Os Satyros. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Lizardo, O. (2017). Improving cultural analysis: Considering personal culture in its declarative and nondeclarative modes. *American Sociological Review*, 82(1), 88-115. Doi: 10.1177/0003122416675175
- Lizardo, O. (2021, December). Culture, cognition, and internalization. In *Sociological Forum*. V. 36, n. S1, p. 1177-1206. Doi: <https://doi.org/10.1111/socf.12771>
- Lizardo, O., Mowry, R., Sepulvado, B., Stoltz, D. S., Taylor, M. A., Van Ness, J., & Wood, M. (2016). What are dual process models? Implications for cultural analysis in sociology. *Sociological Theory*, v. 34, n. 4, p. 287-310. Doi: 10.1177/0735275116675900
- Lounsbury, M. (2007). A tale of two cities: Competing logics and practice variation in the professionalizing of mutual funds. *Academy of management journal*, v. 50, n. 2, p. 289-307. Doi: <https://doi.org/10.5465/amj.2007.24634436>
- Lounsbury, M., & Boxenbaum, E. (2013). Institutional logics in action. In *Institutional logics in action, part A*. Emerald Group Publishing Limited.
- Lourenço, R. L., & Sauerbronn, F. F. (2018). Teorias da prática social para pesquisas em contabilidade gerencial: possibilidades a partir de Pierre Bourdieu e Anthony Giddens. *Revista Contemporânea de Contabilidade*, v. 15, n. 35, p. 204-232. Doi: <https://doi.org/10.5007/2175-8069.2018v15n35p204>
- Macedo, M. J. D. (2005). Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Recuperado em 1 de Agosto de 2022 de: https://www.academia.edu/918816/Abdias_do_Nascimento_a_Trajet%C3%B3ria_de_um_Negro_Revoltado_1914-1968_
- Macedo, R. M., & Ckagnazaroff, I. B. (2018). Neo-institucionalismo: discussão acerca da teoria e suas vertentes. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 16, n.1, p. 1-19. Doi: <http://dx.doi.org/10.5892/ruvrd.v16i1.3551.g3419>

- Machado-da-Silva, C. L., Fonseca, V. S. D., & Crubellate, J. M. (2005). Estrutura, agência e interpretação: elementos para uma abordagem recursiva do processo de institucionalização. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 9, p. 9-39. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1415-65552005000500002>
- Machado-da-Silva, C. L., Fonseca, V. S. D., & Crubellate, J. M. (2010). Estrutura, agência e interpretação: elementos para uma abordagem recursiva do processo de institucionalização. Ed. Especial. *Organizational Fields and the Structuration Perspective: Analytical Possibilities*. *Revista de Administração Contemporânea*, p. 109 -147.
- Magaldi, S. (2015). *Panorama do teatro brasileiro*. Global Editora e Distribuidora Ltda.
- Magela Lima Filho, F. G. (2020). *Os nordestes e o teatro brasileiro*. Paco e Littera.
- Maranhão, R. A. (2021). Formação em gestão para as organizações artísticas e culturais: breves reflexões. *Brazilian Journal of Business*, v. 3, n. 5, p. 3607-3617. Doi: <https://doi.org/10.34140/bjbv3n5-006>
- Margarites, G. C. (2011). Comunidades de políticas, sistemas de crenças e novas políticas públicas: o caso FUMPROARTE. Trabalho de Conclusão de Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Marín, J. (2011). Bourdieu y Giddens: La superación de los dualismos y la ontología relacional de las prácticas sociales. *CS*, n. 7, p. 409-428. Doi: <https://doi.org/10.18046/recs.i7.1049>
- Marinis, M. (2014). Pesquisa, experimentação e criação em teatro no século XX. *ARJ—Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 21-38.
- Massa, C. D. (2015). Fontes orais sobre o teatro em Porto Alegre: memórias de diretores sobre suas trajetórias artísticas na pós-ditadura. *Cena*. Porto Alegre. n. 17. Recuperado em 5 de dezembro de 2022: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/219269/001051335.pdf?sequence=1>
- Massoni, N. T., & Moreira, M. A. (2017). A visão etnográfica de Bruno Latour da ciência moderna e a antropologia simétrica. *Revista Brasileira de Ensino de Ciência e Tecnologia*. Ponta Grossa. v. 10, n. 3, p. 61-80. Recuperado de: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178380>
- Matos, L. T., & de Miranda, M. B. (2007). Teatro feminista no Brasil: loucas de pedra lilás. *DAPesquisa*, v. 3, p. 5, p. 1021-1034. Doi: <https://doi.org/10.5965/18083129030520081021>
- Mayor, M. S. (2015). O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. *Revista Aspas*, v. 5, n. 2, p. 103-110. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v5i2p103-110>
- Mendes, E. F. (2011). Festas e Procissões reais na Bahia Colonial: séculos XVII e XVIII. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Recuperado em 1 de outubro de 2022 de: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11652>
- Merriam S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. 3rd ed, San Francisco, CA: Jossey-Bass.

- Mostaço, E. (2018). Para uma história cultural do teatro. *Artcultura*, v. 20, n. 36, p. 1-13. Doi: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V20n36-2018-1-13>
- Mota, E. M. F. (2018). Apontamentos Sobre o Teatro Brasileiro (1950-1980). *E-Revista de Estudos Interculturais*, n. 6. Doi: <https://doi.org/10.34630/erei.vi6.4042>
- Moutinho, K., & Conti, L. D. (2016). Análise narrativa, construção de sentidos e identidade. *Psicologia: teoria e pesquisa*, v. 32, n. 2, p. 1-8. Doi: <https://doi.org/10.1590/0102-3772e322213>
- Nascimento, A. D. (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, p. 209-224. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>
- Nascimento, A. D. (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, p. 209-224. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>
- Neto, L. (2008). O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. *OPUS*, 14(2), 37-71. Recuperado em 05 de julho de 2022 de: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/244>
- Nigam, A., & Ocasio, W. (2010). Event attention, environmental sensemaking, and change in institutional logics: An inductive analysis of the effects of public attention to Clinton's health care reform initiative. *Organization Science*, v. 21, n. 4, p. 823-841. Doi: <https://doi.org/10.1287/orsc.1090.0490>
- Oliveira Bezerra, J. D. (2020). Teatro "Brasileiro" nas Décadas de 1960-70: Regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura. *Cena*, n. 31, p. 130-138. Doi: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.98577>
- Oliveira, J. S., & De Mello, C. M. (2016). As lógicas institucionais no campo organizacional circo contemporâneo: uma etnografia multissituada no contexto Brasil-Canadá. *Revista Alcance*, v. 23, n. 4, p. 475-494. Doi: [alcance.v23n4.p475-494](https://doi.org/10.22456/2236-3254.98577)
- Oliveira, L. F. (2018). O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Armatrix. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 32, p. 364-383. Doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102322018364>
- Paiva, A. L., Andrade, D. M., Antonialli, L. M., & Brito, M. J. (2018). O Empreender Estratégico: Reflexões A Partir De Práticas De Certificação De Cachaça. *RAM. Revista de Administração Mackenzie*, v. 19, n. 2, p. 1-24. Doi: <https://doi.org/10.1590/1678-6971/eRAMG180099>
- Pallas, J., Fredriksson, M., & Wedlin, L. (2016). Translating institutional logics: When the media logic meets professions. *Organization studies*, v. 37, n. 11, p. 1661-1684. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F0170840616655485>
- Paranhos, A. (2012). História, política e teatro em três atos. *PARANHOS*, Katia Rodrigues. História, teatro e política. São Paulo: Boitempo.
- Paranhos, K. R. (2017). História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 26, n. 2, p. 187-205, 2017. Doi: [10.17851/2358-9787.26.2.187-205](https://doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205)

- Parish, K. (2018). Logic hybridity within the International Baccalaureate: the case of a state school in Poland. *Journal of Research in International Education*, v. 17, n. 1, p. 49-66. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1475240918768986>
- Patriota, R. (2019). " Eles não usam black-tie"(Gianfrancesco Guarnieri): de texto dramático a roteiro cinematográfico: aspectos do diálogo entre cinema e teatro. In *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña* (pp. 400-409). Centro de Estudios Brasileños.
- Patterson, O. (2014). Making sense of culture. *Annual review of sociology*, v. 40, p. 1-30.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative evaluation and research methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pecorelli, B. (2014). A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat (r) o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. *Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*.
- Penna, C. (2012). Reflexividade e agência na teoria sociológica contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 48, n. 3, p.192-204. Doi: 10.4013/csu.2012.48.3.02
- Pereira, D. L. (2009). *Idéias da Razão, Idéia Estética e Bela Arte na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant* (Dissertação de Mestrado, PUC-Rio). Programa de pós Graduação em Filosofia, Rio de Janeiro.
- Pessoa, R. M., de Sousa Vianna, P., & Duarte, R. G. (2020). Gramática Lógica da Prática Educativa: análise das manifestações e das interações das lógicas institucionais. *Base Revista de Administração e Contabilidade da UNISINOS*, v. 17, n. 4, p. 573-605. Recuperado em 5 de agosto de 2022 de: <https://www.redalyc.org/journal/3372/337265148004/337265148004.pdf>
- Picheth, S. F. (2016). *Lógicas institucionais e estruturas discursiva: um estudo do maternati-grupo de gestante e mães*. Dissertação (mestrado em Administração) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Recuperado de: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6069>
- Picheth, S. F., & Crubellate, J. M. (2019). Mudança, lógicas institucionais e emergência de novos atores: a renaturalização da maternidade no Brasil. *Organizações & Sociedade*, v. 26, n.90, p. 486-512. Doi: <https://doi.org/10.1590/1984-9260905>
- Pires, P. C. (2016). *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Teatro, Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Polleti, D. N. (2021). A" Escola realista" francesa: uma invenção do teatro brasileiro?(Anos 1850-1860). *Jangada: crítica| literatura| artes*, v. 1, n. 17, p. 53-80. Doi: <https://doi.org/10.35921/jangada.v1i17.366>
- Possas, M. D. C., & Medeiros, C. R. D. O. (2016). Sensemaking em cena: Compreendendo a criação de sentido no Grupo Galpão de Teatro. *Gestão & Planejamento-G&P*, v. 17, n. 2, p. 179-198. Doi:10.21714/2178-8030gep.v17i1.4162
- Prado, D. A. (1999). *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- PRADO, D. D. A. (2012). As raízes do teatro brasileiro. História do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, p. 21-65.
- Prado, D. D. A. (2012). As raízes do teatro brasileiro. História do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, p. 21-65.
- Qiu, Y., Chen, H., Sheng, Z., & Cheng, S. (2019). Governance of institutional complexity in megaproject organizations. *International journal of project management*, v. 37, n. 3, p. 425-443. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.ijproman.2019.02.001>
- Ramos, C. M. (2015). A arte teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1961-1964. *Temporalidades*, v. 7, n. 1, p. 100-114. Recuperado em 12 de junho de 2022 de: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5573/3503>
- Raynard, M. (2016). Deconstructing complexity: Configurations of institutional complexity and structural hybridity. *Strategic Organization*, v. 14, n. 4, p. 310-335. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1476127016634639>
- Reay, T., & Jones, C. (2016). Qualitatively capturing institutional logics. *Strategic Organization*, 14(4), 441-454.
- Reay, T., & Hinings, C. R. (2009). Managing the rivalry of competing institutional logics. *Organization studies*, v. 30, n. 6, p. 629-652. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F0170840609104803>
- Reis, R. (2012). Marketing relacional? Marketing direto num contexto btb: o setor da formação em Portugal/relationship marketing and direct marketing in a btb context: the training sector in Portugal. *Revista Portuguesa de Marketing*, v. 15, n. 29, p. 67. Recuperado de: <https://www.proquest.com/openview/2a94a9eb8631a1fdd18187fdacdaab8c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=436306>
- Revez, R. (2011). Fialho de Almeida e as correntes estético-literárias no final do século XIX em Portugal. *Revista de História das Idéias*, Coimbra.
- Ribeiro, F. (2014). Institucionalismo da escolha racional e institucionalismo histórico: divergências metodológicas no campo da Ciência Política. *Pensamento Plural*, v. 10, p. 89-100. Recuperado de: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pensamentoplural/article/view/3587/2927>
- Ribeiro, P. C. A. (2016). A montagem da peça Ratos e Homens, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo Stanislavskiano. *Conceição/Conception*, v. 5, n. 1, p. 131-140. Doi: <https://doi.org/10.20396/conce.v5i1.8647655>
- Rohling, M. (2015). Kant, Bourdieu e o gosto: sobre a origem social da faculdade de julgamento. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, p. 277-294. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Marcos-Rohling/publication/339063744_Kant_Bourdieu_e_o_Gosto_Sobre_a_Origem_Social_da_Faculdade_de_Julgamento/links/6022a68c458515893992e83a/Kant-Bourdieu-e-o-Gosto-Sobre-a-Origem-Social-da-Faculdade-de-Julgamento.pdf
- Romano, L. R. V. De quem é esse corpo? a performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. 670 p, Tese de Doutorado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

- Rondinelli, B. S. (2010). O teatro e a imprensa. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 8, p. 81-95. Recuperado em 2 de dezembro de 2022 de: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/649>
- Rosas, M. P. F. (2016). *Teatro Físico: Foco na Linguagem Corporal no Processo Interpretativo: Estágio na Companhia Produções Suplementares Com o Encenador Lee Beagley*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Teatro, Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Rosas, M. P. F. (2016). *Teatro Físico: Foco na Linguagem Corporal no Processo Interpretativo: Estágio na Companhia Produções Suplementares Com o Encenador Lee Beagley*. Tese de Doutorado do Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Recuperado em 8 de setembro de 2022 de: <https://www.proquest.com/openview/e42fc1f83b6b6812a98b29a7e679f0f8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
- Rossoni, L. (2016). O que é legitimidade organizacional?. *Organizações & Sociedade*, v. 23, p. 110-129. Doi: <https://doi.org/10.1590/1984-9230766>
- Roubine, J. J. (2003). *Introdução às grandes teorias do teatro*. Zahar.
- Rutherford, M. (2001). Institutional economics: then and now. *Journal of economic perspectives*, v. 15, n. 3, p. 173-194. Doi: 10.1257/jep.15.3.173
- Said, A. M. (2017). Teatro de Arena de São Paulo: reflexões sobre política, arte e formação. *Educação e Filosofia*, v. 31, n. 61, p. 539-588.
- Sandoval Ballesteros, I. E. (2004). Hacia un enfoque "estratégico-relacional" del Estado: Más allá del Nuevo Institucionalismo. *Perfiles latinoamericanos*, v. 12, n. 25, p. 217-235, 2004. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532004000200009&script=sci_arttext
- Santos, A. L., & Massulo, F. A. (2018). Um estudo sobre os processos de institucionalização e desinstitucionalização das práticas trazidas pelo Programa Ronda no Bairro às polícias civil e militar Do Amazonas. *Nova Hileia| Revista Eletrônica de Direito Ambiental da Amazônia*. v. 1, n. 2. Recuperado de: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/novahileia/article/view/1262>
- Santos, E. (2009). Das origens do teatro clássico à tradição mambembe: considerações sobre o teatro da família Benvenuto De Almeida. *Travessias*, v. 3, n. 2. Recuperado em 5 de janeiro de 2023 em: <https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3333>
- Santos, E. C. D., & Helal, D. H. (2018). Maracatu, trabalho e organizing. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 22, n. 4, p. 620-638. Doi: <https://doi.org/10.1590/1982-7849rac2018170086>
- Santos, F. A. G. (2007). Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 3, p. 16 - 35.
- Santos, F. P., & Davel, E. (2021). Gestão de organizações culturais: perspectivas, singularidades e paradoxo como horizonte teórico. *Cadernos EBAPE*. p. 1-22. Recuperado de <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cadernosebape/article/view/84948>

- Santos, W. S. O palco das elites: o movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo (1939-1949). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo.
- Schatzki, T. R. (1997). Practices and actions a Wittgensteinian critique of Bourdieu and Giddens. *Philosophy of the social sciences*, v. 27, n. 3, p. 283-308. Doi: <https://doi.org/10.1177%2F004839319702700301>
- Schatzki, T. R. (2001). Practice theory. *The practice turn in contemporary theory*, 1-14.
- Schatzki, T. R., Knorr-Cetina, K., & Von Savigny, E. (Eds.). (2001). *The practice turn in contemporary theory* (Vol. 44). London: Routledge.
- Scott, W. R. (1994). Conceptualizing organizational fields: Linking organizations and societal systems. *Systemrationalitat und partialinteresse*, p. 203-221.
- Scott, W. R. (2003). Institutional carriers: Reviewing modes of transporting ideas over time and space and considering their consequences. *Industrial and Corporate Change*, v. 12, n. 4, p. 879-894. Doi: <https://doi.org/10.1093/icc/12.4.879>
- Scott, W. R. (2008). Approaching adulthood: the maturing of institutional theory. *Theory and society*, v. 37, n. 5, p. 427-442. Doi: <https://doi.org/10.1007/s11186-008-9067-z>
- Segers, K., & Huijgh, E. (2006). Clarifying the complexity and ambivalence of the cultural industries. *Steunpunt re-creatief Vlaanderen*. Recuperado de: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E100200.pdf>
- Shuman, A. (2012). Exploring narrative interaction in multiple contexts. *Varieties of narrative analysis*, p. 125-150.
- Silva Rondinelli, B. G. (2017). Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910). Tese de Doutorado apresentada ao programa de História da Universidade Estadual de Campinas.
- Silva, S. L. C. (2020). A literatura dramática de Maria Clara Machado no teatro brasileiro moderno. *Revista Crioula*, v. 25, p. 312-329. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2020.170166>
- Silva, B. M. D. (2018). Imoral e subversivo: o teatro censurado no Rio Grande do Sul durante a ditadura (1964-1985). Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Silva, D. M. F. (2014). A construção da realidade na perspectiva relacional de Pierre Bourdieu. *Temáticas*, v. 22, n. 44, p. 61-86. Doi: <https://doi.org/10.20396/tematicas.v22i44.10972>
- Silva, E. M. (2001). A organização excelente: diretrizes para o grupo teatral. Tese de Doutorado do Graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina. Recuperado em 4 de outubro de 2022 de: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80146/178028.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Silva, F. R., & Crubellate, J. M. (2019). Complexidade Institucional em Cooperativas de Crédito: um Estudo de Caso. *Revista Gestão & Conexões*, v. 8, n. 1, p.7-23. Doi:10.13071/regec.2317-5087.2019.8.1.1776.7-23

- Silva, G. C. S. D. (2015). Atuações e papéis femininos: o corpo a corpo da atriz no teatro pernambucano durante a ditadura militar. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Silva, K. V. (2011). O teatro urbano—sociabilidades urbanas açucareiras em Pernambuco nos séculos XVII e XVIII. *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, v. 29, n. 2, p. 1-23. Doi: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/viewFile/24230/19655>
- Silva, M. C. (2008). O Teatro de Arena na arena do Brasil. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Recuperado em 13 de agosto de 2022 de: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-8HDL2E/1/disserta__o_de_maria_christina_da_silva.pdf
- Soares, L. A. A. (2016). Escrita como prática social: a tarefa como um atrator. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 19, n. 1, p. 81-97. Doi: <https://doi.org/10.15210/rle.v19i1.15272>
- Solmer, A. (2003). Manual de teatro. 3ª ed. Lisboa : Temas e Debates, 2003. - 396 p.
- Sousa Vianna, P., Duarte, R. G., & Pessoa, R. (2020). Gramática Lógica da Prática Educativa: análise das manifestações e das interações das lógicas institucionais. *BASE-Revista de Administração e Contabilidade da Unisinos* v. 17, n. 4, p. 573-605. Doi: <https://doi.org/10.4013/base.2020.174.03>
- Souza, J. R. (2020). As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. *Pitágoras* 500, v. 10, n. 1, p. 67-80. Doi: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8658730>
- Souza, P. P. D. O. (2017). Elementos cênicos no teatro cristão: reflexões sobre o espaço cênico e a expressão corporal, na preparação do espetáculo “Colisão”(2016) pelo grupo Kerigma. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil. Recuperado em 5 de agosto de 2022 de: <https://bdm.unb.br/handle/10483/19216>
- Sperber, D. (1996). *Explaining culture: A naturalistic approach* (p. 97). Blackwell: Oxford.
- Spyridonidis, D., & Currie, G. (2015). Hybrid middle managers and clinical guidelines implementation: a translation theory perspective. In *Academy of Management Proceedings*. V. 2015, N. 1, p. 12138. Doi: <https://doi.org/10.5465/ambpp.2015.12138abstract>
- Sunikka-Blank, M., & Galvin, R. (2016). Irrational homeowners? How aesthetics and heritage values influence thermal retrofit decisions in the United Kingdom. *Energy Research & Social Science*, 11, 97-108. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.erss.2015.09.004>
- Tavares, Gilead Marchezi, & Araujo, Vivianni Barcellos de. (2011). A relação ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. *Psicologia: teoria e prática*, v. 13, n. 3, p.194-205. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872011000300015&lng=pt&tlng=pt.

- Teixeira, G. C. D. S. (2021). Internationalization of business schools and their strategic response to institutional complexity. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Administração, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, Brasil.
- Teixeira, K. G., & de Camargo Penteado, C. L. (2016). Estruturas e instituições: um possível diálogo entre neoinstitucionalismo em políticas públicas e teoria social contemporânea. *Research, Society and Development*, v. 1, n. 1, p. 43-62. Doi: <https://doi.org/10.17648/rsd-v1i1.4>
- Teixeira, M. G. (2012). A influência do hibridismo de lógicas institucionais no processo decisório de adoção de prática de governança corporativa: o caso Cooperativa Veiling Holambra. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Administração, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.
- Teixeira, M. G., Roglio, K. D. D., & Ferreira, J. M. (2017). Reflexões Ao Campo De Processo Decisório Apartir Da Abordagem De Lógicas Institucionais. *Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria*, v. 10, n. 4, p. 668-687. Doi: 10.5902/19834659 19154
- Théret, B. (2003). As instituições entre as estruturas e as ações. *Lua Nova: Revista de cultura e política*, n. 58, p. 225-254. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000100011>
- Thiry-Cherques, H. R. (2006). Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, v. 40, p. 27-53. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/rap/a/3bmWVYMZbNqDzTR4fQDtgRs/?format=pdf&lang=pt>
- Thornton, P. H., & Ocasio, W. (2008). Institutional logics. *The Sage handbook of organizational institutionalism*, v. 840, n. 2008, p. 99-128.
- Thornton, P. H., Ocasio, W., & Lounsbury, M. (2012). *The institutional logics perspective: A new approach to culture, structure, and process*. Oxford University Press on Demand.
- Tirelli, C. (2014). As contribuições da sociologia relacional para as análises das organizações sociais do campo da assistência: o caso da rede parceria social/RS. *Redes*, v. 19, n. 2014, p. 25-43. Doi: <https://doi.org/10.17058/redes.v19i2014.5151>
- Tonelli, A. O., Borges, A. F., de Brito, M. J., & Zambalde, A. L. (2018). A Trajetória das Cervejarias Artesanais Brasileiras em Busca de Legitimação e Institucionalização: Uma Análise a partir de suas Práticas Estratégicas Discursivas. *Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria*, v. 11, n. 4, p. 1068-1087. Doi: DOI: 10.5902/19834659 13716
- Tureta, C., & Júlio, A. C. (2016). Estratégia como prática social e trabalho institucional: Uma proposta de articulação teórica. *Teoria e Prática em Administração (TPA)*, v. 6, n. 2, p. 26-53, 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.21714/2238-104X2016v6i2-28196>
- Vaisey, S. (2009). Motivation and justification: A dual-process model of culture in action. *American journal of sociology*, 114(6), 1675-1715. Doi: <https://doi.org/10.1086/597179>
- Valentini, D. M. (2016). "Teatro de equipe ou alienação individual": o Teatro Oficina como projeto coletivo (1961-1974). *História Oral*, v. 19, n. 2, p. 7-26.

- Recuperado em 29 de novembro de 2022 de:
<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/606>
- Valiati, L., Míguez, P., Cauzzi, C. L., & Silva, P. P. D. (2017). Economia criativa e da cultura: conceitos, modelos teóricos e estratégias metodológicas. VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia do Nascimento (Org.). Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I. Porto Alegre: Editora da UFRGS; CEGOV, 2017. p. 11-30.
- Van Leeuwen, A., & Hora, E. (2008). Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, p. 18-25. Recuperado em 21 de setembro de:
http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/17/num17_cap_02.pdf
- Vasques, M. A., & Cunha, R. (2015). Reformar, demolir: as ideias teatrais de Flávio de Carvalho. *O Percevejo Online*, v. 7, n. 2, p. 69-87. Doi:
<https://doi.org/10.9789/2176-7017.2015.v7i2.p.69-87>
- Veblen, T. (1961). *The place of science in modern civilization and other essays*. New York: Russel & Russel.
- Vertchenko, H. B. (2018). Os comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros: apontamentos para uma gênese. *Sala Preta*, v. 18, n. 2, p. 32-45. Doi:
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p32-45>
- Viana, F. (2019). *O figurino teatral e as renovações do século XX*. Editora estação das letras e cores.
- Vidor, H. B. (2015). *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Vidor, H. B. (2016). *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Recuperado em 5 de junho 2022 de:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01062015-155346/publico/Heloise_Baurich_Vidor.pdf
- Vieira, H. C. (2013). *O teatro de resistência em cena: literatura e história em Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- Voronov, M., & Vince, R. (2012). Integrating emotions into the analysis of institutional work. *Academy of Management review*, v. 37, n. 1, p. 58-81, 2012. Doi: <https://doi.org/10.5465/amr.2010.0247>
- Voronov, M., & Weber, K. (2015). The heart of institutions: Emotional competence and institutional actorhood. *Academy of Management Review*, v. 41, n. 3, p. 456-478. Doi: <https://doi.org/10.5465/amr.2013.0458>
- Vos, Marta Elizabeth (2014): *RFID on the boundary between the public and private sectors: An ANT/Institutional Theory investigation*. Open Access Victoria University of Wellington | Te Herenga Waka. Thesis.
<https://doi.org/10.26686/wgtn.17007511.v1>
- Wacquant, Loïc J. D. 2004. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press.

- York, J. G., Hargrave, T. J., & Pacheco, D. F. (2016). Converging winds: Logic hybridization in the Colorado wind energy field. *Academy of Management Journal*, v. 59, n. 2, p. 579-610. Doi: <https://doi.org/10.5465/amj.2013.0657>
- Zanin, L. M., & Cunha, J. A. C. (2020). Tendências e Oportunidades em Lógicas Institucionais: Um Estudo Baseado em Pareamento Bibliográfico. *Iberoamerican Journal of Strategic Management*, v. 19, n. 1, p. 04-32. Doi: <https://doi.org/10.5585/riae.v19i1.13926>
- Zilber, T. B. (2008). The work of meanings in institutional processes. *The SAGE handbook of organizational institutionalism*, 18, 151-168.
- Zurbruggen, C. (2006). El institucionalismo centrado en los actores: una perspectiva analítica en el estudio de las políticas públicas. *Revista de ciencia política (Santiago)*, v. 26, n. 1, p. 67-83. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-090X2006000100004>