

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

Debora Azevedo

**A ESCRITA DE PROJETOS COMO PRÁTICA :
UMA REFLEXÃO A PARTIR DO CAMPO DO TEATRO EM PORTO
ALEGRE**

PORTO ALEGRE

2012

Debora Azevedo

**A ESCRITA DE PROJETOS COMO PRÁTICA :
UMA REFLEXÃO A PARTIR DO CAMPO DO TEATRO EM PORTO
ALEGRE**

Tese apresentada como requisito
parcial para a obtenção do
título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Administração da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Área: Recursos Humanos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Simone Antonello

PORTO ALEGRE

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Azevedo, Debora Costa de

A escrita de projetos como prática: uma reflexão a partir do campo do teatro em Porto Alegre: / Debora Costa de Azevedo. -- 2012. 264 f.

Orientadora: Claudia Simone Antonello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Aprendizagem Baseada em Prática. 2. Prática. 3. Bourdieu. 4. Teatro. I. Antonello, Claudia Simone, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que de modo generoso contribuíram para a realização da pesquisa, abrindo espaço em suas agendas e em suas vidas para compartilhar comigo alguns momentos, aos autores cujas escritas me inspiraram ao longo do caminho e à minha orientadora e ao grupo de pesquisa que ela coordena meu agradecimento – sem a participação de cada um de vocês a escrita dessa tese não seria possível.

A sociologia é um instrumento de auto-análise extremamente poderoso que permite a cada um compreender melhor o que é, dando-lhe uma compreensão de suas próprias condições sociais de produção e da posição que ocupa no mundo social.

Bourdieu (2004, p.118)

RESUMO

Dentre as variadas abordagens de Aprendizagem Organizacional, uma que vem ganhando destaque desde o início deste século é a vinculada aos Estudos Baseados em Prática. Entretanto, essa abordagem, por vezes, ao focar-se na noção de prática como rotina ou como o que os agentes fazem, perde seu poder crítico. Na presente tese busca-se resgatar na praxeologia de Bourdieu algumas contribuições para os estudos de Aprendizagem Organizacional. Para tanto, foi realizado um estudo qualitativo que objetivou analisar as práticas que visam a captação de recursos financeiros no campo do teatro adulto em Porto Alegre à luz da praxeologia de Bourdieu e da Aprendizagem Organizacional Baseada em Prática. Por meio desse estudo, utilizando-se as formulações propostas de Bourdieu como sistema de análise, descrevem-se os tipos de capitais efetivos no campo, a estrutura deste, as principais posições nele e os princípios de divisão utilizados, destacando-se o papel da linguagem no desempenho destes. Também são discutidos os impactos que as leis de incentivo (municipal, estadual e federal) causam no campo, tanto no que diz respeito a alteração na estrutura deste quanto em relação ao que é proposto nos projetos. Com base nas análises foi possível revisitar a relação entre knowing e prática, e reconceituar prática como um locus de disputa pelos diferentes tipos de capitais e pelas taxas de conversão a partir de diferentes posições em um campo. E, a partir dessa visão de prática, fica mais evidente o poder crítico de uma abordagem baseada em prática para os estudos de Aprendizagem Organizacional, pois incita a discussão dos processos de produção e reprodução da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Aprendizagem Baseada em Prática. Prática. Bourdieu. Teatro.

ABSTRACT

Among the various approaches to Organizational Learning, one that has been gaining attention since the beginning of this century is steaming from Practice Based Studies. However, this approach by focusing on the notion of practice as routine or as what agents do, loses its critical power. This thesis seeks to redeem in Bourdieu's praxeology some contributions to the study of Organizational Learning. To this end, we conducted a qualitative study that sought to examine the practices aimed at raising funds in the field of adult theater in Porto Alegre based on Bourdieu's praxeology and a practice based approach on Organizational Learning. Through this study, using the proposed formulations of Bourdieu as a system for analysis, we describe the types of capital effective in the field, the structure of the main positions in it and the principles of division utilized, emphasizing the role of language in the performance of these. Also we discuss the impacts that the incentive laws cause in the field, both with regard to the change in the field's structure as to what is proposed in the projects. Based on this analysis it was possible to revisit the relationship between knowing and practice, and to (re)conceptualize practice as a locus of dispute for different types of capital and for the conversion rates from different positions in the field. From this, it is more evident the critical power of a practice based approach to Organizational Learning, by accessing the processes of production and reproduction of society.

KEY WORDS: Practice Based Learning. Practice. Bourdieu. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vestir-se como artista.....	107
Figura 2 - Estrutura do campo de acordo com os princípios de diferenciação	201
Figura 3- Distribuição esquemática dos atores no campo	202
Figura 4 – Notícia sobre a assinatura da Convenção Coletiva	250

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Principais formas de abordagem de AO nos periódicos nos quais nenhum artigo apresentava estudos de AO que utilizavam abordagens baseadas em prática.....	32
Quadro 2 – Principais focos dos artigos que apresentam estudos de AO que utilizam abordagens baseadas em prática	33
Quadro 3 – Teses e dissertações com a palavra Bourdieu constando no assunto, publicadas por ano no Brasil a partir de 1987	36
Quadro 4 – Área de conhecimento das teses em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987	37
Quadro 5 – Dissertações na área de conhecimento Administração em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987	38
Quadro 6 – Teses na área de conhecimento Administração em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987	39
Quadro 7 – Artigos em que a palavra Bourdieu consta no título, palavras-chave ou resumo	40
Quadro 8 – As Narrativas de Aprendizagem Organizacional de acordo com as cinco tradições sociológicas	54
Quadro 9 – Ramificações das teorias culturais	56
Quadro 10 – Autores que contribuíram para as teorizações da prática	61
Quadro 11 – Algumas noções de prática	62
Quadro 12 – Abordagens de prática	66
Quadro 13 – Fontes de Dados da Pesquisa	100
Quadro 14 – Delineamento das etapas da pesquisa	103
Quadro 15 - Limites de compensação de ICMS em financiamento de projetos culturais	118
Quadro 16 - As dez empresas que patrocinaram maiores valores de projetos culturais no ano de 2008.....	120
Quadro 17 – Títulos da Família Produtores Artísticos e Culturais.....	131

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMRIGS – Associação Médica do Rio Grande do Sul

AO – Aprendizagem Organizacional

CAS – Comissão de Avaliação e Seleção

CBO – Classificação Brasileira de Ocupações

CEC – Conselho Estadual de Cultura

CFA – Conselho Federal de Administração

CFNC – Comissão do Fundo Nacional de Cultura

CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura

CV – currículo vitae

DAD – Departamento de Artes Dramáticas

EAOBP – Estudos de Aprendizagem Organizacional Baseados em Prática

EBP – Estudos Baseados em Prática

FAC – Fundo de Apoio à Cultura

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FUMPROARTE – Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre

IF – Incentivo Fiscal

IR – Imposto de Renda

JCR – Journal Citation Report

LIC – Lei de Incentivo à Cultura

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

PNC – Plano Nacional de Cultura

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

RPA – Recibo de Pagamento à Autônomo

SALIC – Sistema de Apoio à Lei de Incentivo

SATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões

SEDAC – Secretaria de Estado da Cultura

SISAPE – Sistema Estadual de Apoio e Incentivo a Políticas Estratégicas

SMC – Secretaria Municipal da Cultura

SNIIC – Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais

TC – teatro comercial

TEPA – Teatro Escola Porto Alegre

SUMÁRIO

Introdução	22
1.1 Um campo para a pesquisa.....	26
1.2 Objetivos	27
1.2.1 Objetivo Geral	27
1.2.2 Objetivos Específicos	27
1.3 Justificativa	28
1.4 Estrutura e Delimitações	42
2. Possíveis Contribuições das Abordagens Baseadas em Prática para a Aprendizagem Organizacional.....	45
2.1. O que se entende por Aprendizagem Organizacional?	46
2.2. Outras possibilidades para a Aprendizagem Organizacional.....	51
2.3. Caracterizações das diferentes abordagens de Aprendizagem Organizacional a partir de vertentes sociológicas	53
2.4. As diferentes abordagens culturalistas de Aprendizagem Organizacional	56
2.5. Prática e as diferentes abordagens baseadas em prática	60
2.6. A Aprendizagem Organizacional e as abordagens baseadas em prática	64
2.7. Implicações da noção de prática para a Aprendizagem Organizacional.....	69
3. A praxeologia de Bourdieu: por uma análise radicalmente relacional	79
3.1 Principais formulações de Bourdieu que norteiam este estudo.....	79
3.1.1 A superação das dicotomias.....	79
3.1.2. O espaço social	82
3.1.3 O capital.....	83
3.1.4 Os campos.....	85
3.1.5 O habitus.....	89
3.1.6 As relações de homologia entre espaços	92

3.2 Possíveis aproximações de Bourdieu com os estudos de Aprendizagem Organizacional	
Baseados em Prática	93
4. Métodos de Pesquisa e Trabalho.....	95
4.1 Método de pesquisa.....	95
4.2 Método de trabalho	99
4.3 A trajetória da pesquisadora no campo	104
5. Aproximação com o Campo	109
5.1. Primeiros contatos.....	110
5.2. Os mecanismos de incentivo.....	115
5.3. A construção do objeto de pesquisa.....	123
6. Etapa Exploratória Qualitativa	125
6.1 Os Produtores Culturais	125
6.2 As produtoras entrevistadas	133
6.3 Os atores entrevistados.....	142
6.4 Continuando a construção do objeto de pesquisa	147
7. Aprofundando o Campo	153
7.1 Os espaços para os grupos de teatro.....	153
7.2 Os “donos” dos grupos.....	155
7.3 O Sindicato.....	157
7.4 Os captadores de recursos	160
7.5 Disputas em Cena.....	161
7.6 Os preços da cultura	167
7.7 A gente tem que se profissionalizar!.....	169
7.8 Dez por cento ou bolinhas.....	172
7.9 Trabalho por amor ou por dinheiro?	176
7.10 O ethos do ator de teatro	181

7.11 Prontidão e confiança	184
7.12 Corpos em movimento	187
7.13 Escrever um projeto: planejar uma festa do aniversário de criança ou aprender uma nova profissão?	189
8. Análise	197
8.1 O campo do teatro em Porto Alegre.....	197
8.2 As conversões de capital	203
8.3 A textura das práticas como <i>locus</i> das conversões de capital e das lutas pelas taxas de conversão	206
8.4 A disputa por meio da escrita e a lógica da prática.....	207
8.5 Profissões como “aglomerados” de práticas	215
8.6 As conexões da prática “escrever projetos” no campo	218
8.7 Teatro é meio de subsistência ou hobby?.....	222
8.8 A dança generativa dos habitus e das lógicas da prática.....	225
8.9 Prática como tensão e disputa	230
8.10 <i>Knowing a practice, knowing-in-practice</i>	235
9. Algumas Considerações	239
Referências	251

INTRODUÇÃO

Apesar de a discussão sobre Aprendizagem Organizacional (AO) remontar a mais de 40 anos, essa não se dá de forma linear ou simplesmente acumulativa - ao longo dos anos, várias abordagens têm surgido, sendo que periodicamente alguma delas ganha maior espaço na discussão. Os estudos originais nesta área enfocavam mais os aspectos cognitivos da aprendizagem e, ainda hoje, são as principais referências para trabalhos publicados no Brasil (ANTONELLO; GODOY, 2010). No entanto, no início dos anos 90, a partir especialmente dos trabalhos sobre aprendizagem situada, comunidades de prática e da inclusão da ideia de cultura na discussão de aprendizagem, emergem estudos de AO nos quais são abordadas novas formas de conceber o conhecimento – como processual; histórica, social e culturalmente situado e imbricado em várias formas e meios, e a aprendizagem – como um fenômeno principalmente social e cultural. Essas diferentes formas de conceber conhecimento e aprendizagem encontram-se em diversas abordagens, dentre elas as que situam o social (e a menor unidade de análise do social) nas práticas e que aqui são chamadas de estudos de AO baseados em prática (EAOBP).

Os EAOBP situam-se dentro de um conjunto de estudos que podem ser considerados como Estudos Baseados em Prática (EBP) e que estão embasados nas construções de diversos autores, como Pierre Bourdieu, Michel De Certeau, Michel Foucault e Anthony Giddens. Entretanto, as influências de cada um desses autores nos diversos EBP nem sempre são claras, ou ainda, as construções de alguns desses autores são tomadas de modos diferentes (e parciais) em diferentes abordagens. Por um lado, o uso da noção de prática em estudos de AO é atrativo pois estaria vinculado a esse uso uma série de possibilidades:

- dissolver as separações entre níveis de aprendizagem (individual, grupal, organizacional);
- eliminar alguns dos conflitos acerca da aprendizagem: processo natural ou sistemático, baseado em conhecimento tácito ou explícito, normativo ou exemplar, a serviço do aprimoramento ou da inovação, adaptativo ou de ruptura;
- superar dualidades como estrutura/agência, estabilidade/mudança, *exploration/exploitation* e ir além da imagem hiperracional e intelectualizada da agência humana e do social, descentralizando a mente;

- valorizar o conhecimento sensível e estético e trazer de volta ao vocabulário o corpo, os movimentos, as rotinas e os conhecimentos práticos.

Por outro lado, restam questões quanto a este uso e quanto à própria noção de prática empregada, principalmente em relação à operacionalização da pesquisa em AO a partir dessa perspectiva (PETIT; HUAULT, 2008), ou seja, a coerência entre epistemologia e método e, relacionada a isso, a questão de a prática estar ou não em uma posição de centralidade nos EAOBP – não apenas na construção do objeto de estudo, mas na própria construção de conhecimento por meio da pesquisa. Ao longo dos anos surgiram algumas propostas de como estudar as práticas: Gherardi (2006) em uma visão mais macro propõe o estudo de caso espiral como forma de negar a divisão usual da aprendizagem em níveis (individual, grupal, organizacional, por exemplo) – um estudo de caso construído a partir de vários estudos de caso, objetivando revelar as conexões entre eles tecidas pela ação social, já Nicolini (2009) em uma visão mais micro propõe a ‘entrevista com o duplo’ como ferramenta de pesquisa das práticas. Entretanto, propostas desse tipo contêm duas dificuldades centrais: a primeira é que apresentam ferramentas e não uma concepção de método adequado ao estudo das práticas (ou seja, se a centralidade é dada as práticas, a própria prática da pesquisa precisa ser analisada e não apenas instrumentalizada), a segunda é que (talvez por suas próprias características como ferramentas) deixam de cumprir uma das “promessas” a respeito das contribuições dos EBP para a AO, a saber, parecem perder seu poder crítico e deixar de lado questões referentes à própria prática da pesquisa.

Neste contexto se insere a proposta de aproximar os EAOBP dos estudos de Bourdieu, como uma tentativa de aprofundar e recontextualizar a noção de prática, resgatando seu potencial crítico. Essa escolha se dá inicialmente pela relevância da praxeologia de Bourdieu, sendo um autor amplamente citado nos EBP, ao mesmo tempo que muitas críticas são dirigidas especialmente aos usos parciais que se fazem das ferramentas analíticas desse autor. Além disso, a proposta de analisar relacionalmente o espaço social a partir de um conjunto de formulações foi um atrativo adicional para explorar as possíveis contribuições desse autor. Ainda que suas formulações não sejam usualmente utilizadas para analisar processos de aprendizagem, propõe-se aqui que as relações entre práticas e aprendizagem possam ser exploradas por meio dessas formulações.

A motivação teórica para esta tese foi discutir possíveis contribuições das formulações teórico-empíricas de Bourdieu para os EAOBP, tendo como foco as relações entre as noções de aprendizagem e prática. Para explorar essas relações, utilizou-se como fio condutor da

discussão a noção de *knowing*¹, que é central nos EAOBP e amplamente empregada. Essa noção se refere tanto ao processo de conhecer quanto a especificidade daquilo que é conhecido (na ação) por alguém (“*the world of his knowing*”, Dewey e Bentley (1949, p.112)), assim, o *knowing* é ao mesmo tempo concreto e dinâmico e relacional², distanciando-se da noção de conhecimento como ‘algo possuído na cabeça’ e aproximando-se da noção de prática, seja como continência (o *knowing* é um processo que ocorre dentro de práticas situadas), mútua constituição (*knowing* e prática interagem e se produzem mutuamente) ou equivalência (a prática é *knowing-in-practice*) (GHERARDI, 2008). Propõe-se aqui que a partir das formulações de Bourdieu possa-se explorar novas compreensões sobre as relações entre *knowing* e prática e sobre o caráter situado das práticas. Nos EAOBP as práticas são consideradas situadas no corpo/mente, na dinâmica das interações [entre humanos e não-humanos], na linguagem e no contexto físico espaço-temporal; a partir de Bourdieu, a noção de situado pode ser recolocada, com base das noções de campo e habitus. Propõe-se aqui que por meio de um trabalho teórico-empírico essas discussões possam ser trazidas à luz e exploradas. Desse modo, a questão de pesquisa que norteou teoricamente esse tese é:

Quais as possíveis contribuições das formulações teórico-empíricas de Bourdieu para os EAOBP, especialmente na compreensão das relações entre aprendizagem e prática?

¹ Não há, até o momento, tradução consagrada para o termo *knowing*. A expressão original em inglês é empregada tanto ao se falar em conhecimento processual, quanto ao se referir a saber/conhecimento prático. Essa noção de processualidade contida na expressão *knowing* também é característica do tempo verbal participio presente - forma nominal do verbo que pode ser usada como substantivo, adjetivo ou advérbio. Por outro lado, a língua inglesa não possui a expressão saber – presente apenas nas línguas latinas. *Sapere* tem vários significados, entre eles: ter sabor, conhecer através do paladar, ter inteligência, saber. Assim, *sapiens* é tanto sensato e prudente (como usado por Cícero), quanto inteligente, que conhece, que tem experiência (para Aulo Gélcio) (FARIA, 1988). *Sapere* é a origem do português saber, que, além do sentido mais popular de compreender, também é usualmente empregado em Portugal como sinônimo de "ter o gosto de" (o bacalhau sabia a palha) ou "ser saboroso" (o feijão soube muito bem). No latim, *Sappho* originou tanto *sapere* quanto *sapere*, gosto, que deu em português a sabor. Uso semelhante se encontra em espanhol (*el dulce sabe a chocolate* = o doce tem sabor de chocolate). Assim, neste texto a expressão *knowing* por vezes é utilizada em inglês e em alguns casos é traduzida de acordo com o contexto, ora como saber/saberes, ora como conhecimento/conhecimento prático/conhecimento processual/processo de conhecimento. Destaca-se que problema semelhante não ocorre com o termo *learning*, pois sua tradução consagrada *aprendizagem* contém a noção de processo, ainda que utilizada como substantivo (a aprendizagem).

² Essa noção é discutida no segundo capítulo desta tese.

1.1 Um campo para a pesquisa

Dada a motivação teórica da pesquisa, essa precisava de um campo para ser explorada. Influenciada pelo projeto de pesquisa da minha orientadora, concentrei minhas atenções nas organizações da chamada “produção cultural”. Dentre os diversos tipos de produção cultural, desde o princípio meu interesse maior recaiu sobre o teatro. Arte tipicamente burguesa, o teatro representa para mim algo suficientemente distinto e, ao mesmo tempo, um código possível de ser decifrado – ao contrário, por exemplo, das artes plásticas que possuem um código fora do alcance do meu habitus. Essa escolha foi influenciada também pelo fato de que um dos campos em que Bourdieu aplicou e construiu suas formulações foram as produções culturais, o que representa para mim mais uma possibilidade de aproximação. Ainda que as formulações de Bourdieu não possam ser simplesmente adotadas acriticamente, a possibilidade de aplicá-las na construção de um objeto de estudo é apontada pelo próprio autor, que afirma sua convicção de que “não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como ‘caso particular do possível’” (BOURDIEU, 2007a, p. 15).

Como afirma Johnson (1993), desde o início dos anos 70, Bourdieu se tornou um dos principais autores teóricos nos estudos críticos das práticas culturais, sendo que seus estudos renovam o interesse nas bases sócio-históricas da produção cultural, enfocando aspectos como valor estético e canonicidade, subjetivação e estruturação, relação entre práticas culturais e processos sociais mais amplos, e as relações entre sistemas de pensamento, instituições sociais e diferentes formas de poder material e simbólico. Desse modo, aplicar as formulações de Bourdieu “em um outro caso particular do possível” (BOURDIEU, 2007a, p.27) poderia ser configurado como aplicar essas formulações àquilo que se produz em teatro em Porto Alegre.

Uma das preocupações centrais no trabalho de Bourdieu é

o papel da cultura na reprodução das estruturas sociais, ou na forma pela qual relações de poder desiguais, não reconhecidas como tal e portanto aceitas como legítimas, estão imbricadas em sistemas de classificação usados para descrever e discutir a vida cotidiana – bem como as práticas culturais – e nos modos de perceber

a realidade que são tidos como certos (*taken for granted*) pelos membros da sociedade (JOHNSON, 1993, p. 2)³.

Assim, para Bourdieu o consumo cultural, ainda que não crie ou cause divisões de classe ou desigualdades, está “predisposto, consciente e deliberadamente ou não, a cumprir uma função social de legitimar diferenças sociais” (BOURDIEU, 2008b, p. 6-7), e desse modo contribuir para o processo de reprodução social. Bourdieu (2007a) destaca ainda o papel do Estado na regulação do funcionamento dos campos, isso porque este concentra recursos materiais e simbólicos, que utiliza em intervenções financeiras ou intervenções jurídicas. Essa possibilidade de aproximação levou à definição do campo do teatro adulto em Porto Alegre para a realização da pesquisa.

1.2 Objetivos

A partir da questão de pesquisa proposta e do campo escolhido para o trabalho empírico, foram inicialmente propostos os seguintes objetivos:

1.2.1 Objetivo Geral

Analisar possíveis contribuições das formulações teórico-empíricas de Bourdieu para os EAOBP, especialmente na compreensão das relações entre aprendizagem e prática, a partir do estudo do campo de produção em teatro na cidade de Porto Alegre.

1.2.2 Objetivos Específicos

Para alcançar o objetivo geral, propõem-se os seguintes objetivos específicos:

- Analisar a produção em teatro na cidade de Porto Alegre, a luz das formulações de Bourdieu.

Para isso, investigar inicialmente quais as formas de capital que estruturam esse campo para compreender as diferentes posições no campo e as dimensões a partir das quais as posições se relacionam.

- Compreender os impactos que as leis de incentivo (municipal, estadual e federal) causam no campo da produção em teatro de Porto Alegre.

³ As traduções de obras em inglês apresentadas no texto são de minha autoria.

Estes impactos podem ser tanto relacionados com a viabilização de projetos quanto a alterações nos próprios grupos a partir das leis de incentivo.

- Analisar as práticas envolvidas na obtenção de recursos financeiros pelos grupos de teatro, em especial, aquelas que envolvem a construção de projetos direcionados às leis de incentivo.

Para isso, investigar tanto os recursos financeiros diretos quanto os indiretos, por exemplo, na forma de disponibilização de espaço para ensaios ou apresentações, ou de material de divulgação.

- Compreender os processos de aprendizagem e o *knowing* envolvidos nas práticas estudadas e discutir as relações existentes entre aprender e praticar.

Por exemplo, ao incorporar/aprender uma prática “nova” como a escrita de projetos, quais os processos de aprendizagem?

1.3 Justificativa

A presente tese alinha-se à lacuna transatlântica (EASTERBY-SMITH; LI; BARTUNEK, 2009) nos estudos de AO – ao se caracterizar como pesquisa qualitativa, se alinha aos estudos europeus tanto epistemológica quanto metodologicamente – isso pode ser percebido nas escolhas teóricas que orientaram a pesquisa. Entretanto, mesmo com esse alinhamento, há posicionamentos bastantes diversos sobre a AO. Mais especificamente, nos estudos de AO a partir de uma “epistemologia da prática” percebe-se uma grande predominância de ensaios teóricos, o que revela, por um lado, as dificuldades de se realizarem estudos empíricos nessa perspectiva e, por outro, os cuidados que devem ser tomados para não se cair na armadilha de considerar prática como simplesmente “aquilo que as pessoas fazem”.

Destaca-se que trabalhos empíricos referentes a abordagens de AO que utilizam a noção de prática ainda são escassos em periódicos internacionais. Como preparação para a entrada em campo, foi realizada uma busca em periódicos internacionais por artigos que discutissem AO a partir da noção de prática. Utilizou-se como critério para a seleção de periódicos o índice Fator de Impacto calculado pelo *Journal Citation Report* (JCR). Essa escolha teve como base a consideração de que o reconhecimento de um tema pode ser considerado como atribuído pelos próprios membros da academia, ao citarem trabalhos já publicados. O *JCR* oferece uma forma objetiva e sistemática de avaliar criticamente os principais periódicos mundiais, com informações quantificáveis e analisadas estatisticamente,

baseadas em dados de citação (JCR, 2009). O JCR apresenta duas edições principais: Science (ciências exatas) e Social Sciences (ciências sociais); para fins da análise realizada, utilizou-se a edição de Ciências Sociais, selecionando-se para busca as categorias: “Business”, “Management”, “Social Sciences – Interdisciplinary” e “Sociology”. A escolha dessas categorias tentou contemplar algumas das diversas áreas em que se dá o estudo de AO, especialmente na Administração e na Sociologia das Organizações. Essa busca retornou 289 periódicos, os quais foram listados em ordem decrescente de JCR. A seguir, foi utilizado como critério de seleção o fator de impacto JCR maior do que 1, indicando os periódicos mais reconhecidos pela comunidade acadêmica, o que resultou em 129 periódicos. Esses 129 periódicos constituíram-se na base para a pesquisa.

Na sequência, realizou-se a busca de artigos em cada um dos periódicos. Para tanto, foram utilizadas inicialmente as bases de dados disponíveis: EBSCO HOST, EMERALD, INFORMA WORLD, INFORMS, SCIENCE DIRECT, SCOPUS, SPRINGER, WILEY INTERSCIENCE, WILSON e a editora SAGE. Desse modo foi possível obter acesso à maioria dos periódicos. Aqueles não localizados foram pesquisados em suas próprias páginas na internet. Por questões de língua, um dos periódicos publicado exclusivamente em alemão foi desconsiderado na busca e devido a problemas de acesso não foram obtidos dados do periódico *MIS Quarterly*, sendo a base de pesquisa então limitada a 127 periódicos.

Ainda que a maior parte das bases de dados trabalhe com ferramentas de pesquisa booleana, os critérios e as possibilidades de busca variam muito entre as bases. Assim, foi adotado como critério padrão (utilizado sempre que possível e adaptado quando estritamente necessário) de busca:

- o ISSN do periódico;
 - a data de publicação a partir de janeiro de 2005 até dezembro de 2009 (considerando um período de 5 anos);
 - as palavras “practice” e “learning” no título, resumo ou texto do artigo.
- e, em uma segunda busca:
- as palavras “practice” e “knowing” no título, resumo ou texto do artigo.

Essas buscas geraram conjuntos de resumos (*abstracts*) que foram lidos objetivando-se uma seleção inicial. Foram descartados aqueles que não tratavam (ainda que marginalmente) do tema aprendizagem. Com base nessa triagem, foi selecionado um conjunto de 263 artigos. Cabe destacar que, dos 263 artigos considerados, 108 (41%) estão

concentrados em 5 periódicos: Management Learning, Academy of Management Learning & Education, Organization Studies, Entrepreneurship Theory and Practice e Strategic Management Journal.

Em seguida, realizou-se a leitura dos 263 artigos selecionados. A partir de uma leitura preliminar, emergiram duas categorias nas quais os artigos foram, então, classificados:

- Artigos que tem como um dos temas (tema principal, secundário ou aborda marginalmente) a AO ou o *knowing*;
- Artigos que tratam de aprendizagem formal, seja ela referente ao ensino para crianças, à formação do administrador, ou a cursos de especialização; ou artigos que tratam de aprendizagem individual nas organizações (foco em treinamento e desenvolvimento ou em capacitação).

Para as análises posteriores, consideraram-se apenas os artigos da primeira categoria, sendo o total de artigos considerados atualizado para 157. A partir desse conjunto de artigos, buscou-se identificar aqueles que utilizam a noção de prática. Nessa etapa, analisaram-se separadamente dois grupos de periódicos: aqueles com 1 a 3 artigos selecionados e aqueles com mais de três artigos selecionados. No primeiro grupo foram identificados 34 artigos e no segundo grupo, 123.

Nos periódicos do primeiro grupo, dos 34 artigos que enfocam AO, apenas 3 o fazem a partir de uma abordagem que esteja relacionada com a noção de prática (ainda que todos os 34 artigos contenham a palavra prática). De modo geral, o que se observa nos demais 31 artigos é uma ou mais das seguintes situações:

- A abordagem de aprendizagem é mais “tradicional” e incorpora a noção de prática como “o que as pessoas fazem” – mas não considera esse o *locus* de aprendizagem;
- Os artigos discutem as “práticas de aprendizagem”, ou seja, por meio de que atividades pode-se conseguir que as pessoas aprendam o que se pretende;
- Alguma literatura sobre Comunidades de Prática é utilizada para falar no caráter social da aprendizagem, que de modo geral é vista como um processo (sócio-)cognitivo.

Os três artigos que trabalham com aprendizagem a partir de uma perspectiva relacionada com práticas o fazem de modo bastante diverso. Um deles faz um estudo de caso

em profundidade para compreender os processos de aprendizagem presentes nas rotinas em contextos internacionais⁴, outro utiliza etnografia para estudar os corpos e as ferramentas presentes nas atuações dos grupos⁵ e conclui que as práticas são “realizadas de novo pela primeira vez” (ou seja, questiona a ideia de repetição muitas vezes associada às práticas) e o terceiro faz uma meta-interpretação dos dados de uma etnografia⁶, associando as ideias de desempenho (*performance*) e *knowing*, para construir a ideia de que o *knowing* envolve a compreensão mental, corpórea e emocional.

Os 123 artigos presentes em periódicos com mais de três artigos selecionados foram analisados em grupos caracterizados pelos periódicos em que foram publicados. Essa opção deve-se ao fato de que, em geral, os periódicos têm linhas editoriais bem definidas e isso se expressa nos artigos ali publicados. Como apontam Easterby-Smith, Li e Bartunek (2009), a partir da análise das publicações sobre AO nos últimos 20 anos em oito periódicos dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, há diferenças substanciais nos métodos utilizados, nas fontes de dados, na forma de coletá-los e na escala das investigações. Os periódicos americanos representam uma tradição quantitativa, baseada em levantamentos (*survey*) e com enfoque de generalização, enquanto que os periódicos europeus (especificamente ingleses, na análise dos autores) representam uma tradição qualitativa, baseada em estudos de casos (na maior parte das vezes únicos) e sem foco em generalizações.

Essa tendência se confirma no levantamento ora apresentado, sendo que a tendência “qualitativa” europeia apresenta duas vertentes: as dos estudos de AO mais tradicionais (discutindo temas como níveis de aprendizagem, *exploration/exploitation*, ciclos de aprendizagem etc.) e os estudos de AO que utilizam abordagens baseadas em prática. Com base nessa identificação, o segundo grupo de periódicos foi subdividido em dois: periódicos em que nenhum artigo apresentava estudos de AO que utilizavam abordagens baseadas em prática e periódicos em que pelo menos um dos artigos apresentava um estudo de AO que utilizava uma abordagem baseada em prática. No primeiro subgrupo constaram 15 periódicos e no segundo, 6. O **Quadro 1** apresentam os principais focos e formas de abordagem de AO presentes nos 15 periódicos do primeiro subgrupo. O **Quadro 2** apresenta os 6 periódicos em

⁴ Saka-Helmhout, Ayse. Organizational learning as a situated routine-based activity in international settings. **Journal of World Business**, v. 45, n. 1, jan 2010, p. 41-48.

⁵ Goodwin, Dawn. Upsetting the Order of Teamwork: Is 'The Same Way Every Time' a Good Aspiration? **Sociology**, v. 41, n. 2, abril 2007, p. 259-275.

⁶ Boel Berner. Working knowledge as performance: on the practical understanding of machines. **Work Employment & Society**. v. 22, n. 2, junho 2008, p. 319-336.

que pelo menos um artigo trabalha com uma abordagem de AO baseada em prática e o foco de tal(is) artigo(s).

Quadro 1 – Principais formas de abordagem de AO nos periódicos nos quais nenhum artigo apresentava estudos de AO que utilizavam abordagens baseadas em prática

Periódico	Número de artigos sobre AO	Principal foco dos artigos
ACADEMY OF MANAGEMENT JOURNAL	7 artigos	O foco está na aprendizagem individual, com temas como identidade e liderança.
ACADEMY OF MANAGEMENT LEARNING & EDUCATION	20 artigos	O foco está na aprendizagem individual, centrado especialmente em desenvolvimento de executivos e em cursos de MBA. Há uma preocupação com as práticas e com a práxis como forma de avaliação da aprendizagem.
AMERICAN JOURNAL OF EVALUATION	7 artigos	O foco está na aprendizagem individual, centrado especialmente em formas de avaliação da aprendizagem: a partir de problemas, com base em competências etc..
BRITISH JOURNAL OF MANAGEMENT	7 artigos	O foco está nas capacidades dinâmicas. São tratados temas como <i>sense making</i> , aprender com os erros e desenvolvimento de estratégia.
ENTREPRENEURSHIP THEORY AND PRACTICE	19 artigos	O foco está no desenvolvimento do empreendedorismo. Questões sobre como os empreendedores aprendem, ou de que modos eles aprendem ou ainda sobre a identidade dos empreendedores são endereçadas. A visão de aprendizagem é funcionalista baseada em um modelo racional-utilitário.
INTERNATIONAL JOURNAL OF MANAGEMENT REVIEWS	4 artigos	O foco está no uso do conhecimento, sendo a aprendizagem uma forma de utilização do conhecimento relevante.
JOURNAL OF BUSINESS VENTURING	4 artigos	O foco está no empreendedorismo e nos processos de aprendizagem de tornar-se empreendedor.
JOURNAL OF MANAGEMENT INQUIRY	4 artigos	O foco está nas “práticas de aprendizagem organizacional”, ou seja, nas ferramentas que permitem a AO.
JOURNAL OF OPERATIONS MANAGEMENT	6 artigos	O foco está na vantagem competitiva oferecida pela aprendizagem, o que é desdobrado de diversos modos: na efetividade dos processos, pelas capacidades dinâmicas e nos processos de mudança.

MANAGEMENT SCIENCE	5 artigos	O foco está na relação gestão do conhecimento e AO. Assim, são abordados temas como implementação de AO e transferência de conhecimento.
ORGANIZATION SCIENCE	9 artigos	O foco está na visão mais tradicional de AO, com discussões sobre níveis de aprendizagem, impacto das tecnologias e da cultura e estruturação de comunidades de prática.
QUALITATIVE INQUIRY	5 artigos	O foco está na discussão sobre métodos de pesquisa qualitativa e aspectos desse tipo de pesquisa, como a questão ética, o uso (ou não) de tecnologias na análise de dados e modos de investigação.
STRATEGIC MANAGEMENT JOURNAL	15 artigos	O foco está no conhecimento e na gestão. Assim, são abordados temas como aquisição, compartilhamento, desenvolvimento e transferência de conhecimento, barreiras ao conhecimento e o desenvolvimento ou construção de capacidades dinâmicas.
TECHNOVATION	6 artigos	O foco está na inovação e no papel do conhecimento para a inovação, seja a partir da noção de empreendedorismo, de gestão do conhecimento ou de desenvolvimento de tecnologias.
TOURISM MANAGEMENT	4 artigos	O foco está na criação e na transferência de conhecimento.

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 2 – Principais focos dos artigos que apresentam estudos de AO que utilizam abordagens baseadas em prática

Periódico	Número de artigos sobre AO	Principal foco dos artigos que utilizam abordagens de AO baseadas em prática
JOURNAL OF MANAGEMENT STUDIES	4 artigos	O periódico apresenta um artigo teórico que enfoca a ideia de AO relacionada com práticas, em especial discutindo os problemas do conceito comunidades de prática. Os autores argumentam em prol de uma visão de contexto mais ampla que gera fluidez e heterogeneidade que vão além dos limites das comunidades. Afirmam ainda que é difícil distinguir conceitualmente os termos “participação” e “prática”, porque estes muitas vezes duplicam o significado um do outro.
RESEARCH POLICY	4 artigos	O periódico apresenta um artigo teórico que enfoca o conceito de comunidades de prática. O artigo critica o uso instrumental e homogêneo dado às comunidades de prática como forma de encapsular a ideia de <i>knowing in action</i> . Propõe ainda, com base em extensa revisão de literatura, uma tipologia com quatro modalidades de <i>knowing in action</i> : baseado em tarefas, epistêmico, profissional e virtual.

HUMAN RELATIONS	6 artigos	O periódico apresenta dois artigos que relacionam AO e práticas. Um artigo teórico que enfoca o conceito de comunidades de prática e papel da escuta na aprendizagem. A partir da noção de que a aprendizagem social se dá pela participação competente nas práticas, a escuta torna-se central e as práticas discursivas estão na base da constituição das relações, pela formação de sentido intersubjetivo. O outro artigo, empírico, relata uma pesquisa sobre “estrategização” (<i>strategizing</i>) por meio de um estudo de caso longitudinal, baseado em 36 entrevistas, sobre as práticas de equipes que preparam estratégias. O artigo discute, ainda, os aspectos dinâmicos e coletivos do agir e do <i>knowing</i> .
ORGANIZATION	7 artigos	O periódico apresenta dois artigos teóricos que discutem aspectos das práticas relacionados com a aprendizagem. Um discute a noção de paixão relacionada à aprendizagem (como oposta à visão puramente instrumental) e o outro a noção de <i>embodiment</i> (e a partir dela discute experimentação e repetição).
ORGANIZATION STUDIES	13 artigos	O periódico apresenta três artigos teóricos que comentam o livro “Talking about machines” de Julian Orr (1996). Esse livro, baseado na pesquisa de Orr na Xerox, representa um marco, pois apresenta a ideia de trabalhador com conhecimento (<i>knowledgeable worker</i>) que se contrapõe a visões gerencialistas de gestão do conhecimento. Apresenta ainda outro artigo teórico que advoga a importância das ideias de Dewey para os estudos baseados em prática na superação de dificuldades conceituais, pelo seu interesse em padrões como as rotinas e as práticas e do papel principal atribuído ao hábito e às suas relações com a emoção e a cognição. O periódico apresenta também dois artigos empíricos. Um discute o conhecimento/ <i>knowing</i> estético a partir da observação participante em um escritório de arquitetura, incluindo-se a importância desse conhecimento não apenas no contexto simbólico mas como parte integral do trabalho que as pessoas realizam. O outro discute a noção de <i>embodiment</i> a partir da pesquisa de vídeos de uma equipe médica em processos pré-operativos, utilizando métodos da etnometodologia e análise da conversa. A partir dos achados empíricos, os autores propõem a noção de conhecimento intercorpóreo (<i>intercorporeal knowing</i>).

MANAGEMENT LEARNING	41 artigos	O periódico é um dos mais conhecidos por publicar artigos com abordagens de AO baseadas em prática. O número editado em setembro de 2009, inclusive, dedica-se em parte à discussão desse tema. São apresentados sete artigos teóricos que discutem questões como estudos qualitativos ou quantitativos, visões cognitivistas ou culturais de aprendizagem e o desenvolvimento da noção de comunidades de prática. Entretanto, dentre os 41 artigos identificados, vários dedicam-se a discussão do aprendizado da Administração (seja como <i>Management Learning</i> , ou <i>Critical Management Education</i>). Há também discussões de outros temas relacionados, como liderança, desenvolvimento de recursos humanos e competências. São encontrados ainda artigos que utilizam abordagens mais tradicionais de AO. Além dos artigos teóricos da edição de setembro de 2009, há mais seis artigos teórico-empíricos que discutem aspectos relacionados a AO e práticas, dentre eles as noções de conhecimento sensível, o papel mediador dos objetos e o papel do espaço e da visão. O foco da maioria desses artigos é em comunidades de prática e/ou aprendizagem situada, sendo que as metodologias utilizadas envolvem estudos de caso em profundidade, entrevistas e etnografias.
------------------------	------------	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Como se observa dos dados apresentados, ainda há pouca publicação de trabalhos empíricos com abordagens de AO baseadas em prática, o que incita questionamentos e discussões mais aprofundadas sobre as dificuldades e os cuidados ao se realizar esse tipo de pesquisa. Nesse sentido, a presente tese por se constituir a partir de uma pesquisa teórico-empírica contribui para a discussão.

Por outro lado, a presente tese também se justifica pela possibilidade de aproximar o tema AO com os escritos de Bourdieu. Como forma de identificar (ainda que parcialmente) a produção brasileira que tem como suporte teórico os estudos de Bourdieu, realizou-se uma pesquisa na base de dissertações e teses da CAPES. Essa escolha se deu por não haver uma base de dados em português que concentre as principais publicações das diferentes áreas de pesquisa. Por outro lado, muitos dos trabalhos de pesquisa que geram dissertações e teses estão inseridos em grupos de pesquisa ou projetos mais amplos, o que possibilita que a base da CAPES seja tomada como um indicador. Ao pesquisar teses e dissertações que contenham a palavra Bourdieu como “assunto” (critério que pesquisa: título, palavras-chave e resumo), foram identificadas 312 teses e 799 dissertações, conforme o **Quadro 3**. Deste total, 16 teses e 37 dissertações foram defendidas na UFRGS, representando cerca de 5% do total.

Destaca-se o grande crescimento no número tanto de teses quanto de dissertações, especialmente a partir dos anos 2003/2004. O volume de dissertações dos últimos 3 anos representa 46% do total, e o volume de teses dos últimos 6 anos representa 72% do total. Esses dados indicam o crescente interesse dos pesquisadores brasileiros nos estudos de Bourdieu e esse interesse pode ser observado em diversas áreas de conhecimento.

Quadro 3 – Teses e dissertações com a palavra Bourdieu constando no assunto, publicadas por ano no Brasil a partir de 1987

Ano	Teses	Dissertações
2009	54	142
2008	39	110
2007	45	112
2006	31	85
2005	29	72
2004	28	64
2003	12	52
2002	15	28
2001	16	29
2000	8	32
1999	12	19
1998	8	12
1997	5	14
1996	5	9
1995	2	5
1994	2	1
1993	0	3
1992	0	0
1991	0	4
1990	1	4
1989	0	1
1988	0	0
1987	0	1
Total	312	799

Fonte: Banco de teses e dissertações CAPES

A partir da identificação das 312 teses com a palavra Bourdieu no assunto, procedeu-se à leitura dos resumos e identificação da área de conhecimento em que a tese se situa. A categorização apresentada no **Quadro 4** seguiu os seguintes critérios:

- Teses com uma área de conhecimento indicada, a indicação foi respeitada;
- Teses com nenhuma indicação de área de conhecimento, mas com indicação do programa a que estava vinculada, optei por utilizar como área de conhecimento o programa;

- Teses com nenhuma indicação de área de conhecimento e sem indicação do programa a que estava vinculada, busquei uma identificação pelo conteúdo do resumo;
- Teses com mais de uma área de conhecimento indicada, optei por aquela que estivesse alinhada ao programa ao qual a tese está vinculada.

Quadro 4 – Área de conhecimento das teses em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987

Área de Conhecimento	Número de Teses
Educação	121
Sociologia	45
Enfermagem	23
Saúde Pública / Coletiva	15
Outras sociologias (música, esporte, ciência, política, cultura, educação etc.)	14
Comunicação	14
Linguística	12
História	11
Administração	7
Educação Física	6
Transdisciplinar / Interdisciplinar	6
Antropologia	5
Literatura	4
Ciência Política	3
Psicologia	3
Arquitetura	2
Ciência da Informação	2
Direito	2
Medicina	2
Psiquiatria	2
Serviço Social	2
Arqueologia	1
Artes Plásticas	1
Assentamento rural	1
Bioquímica	1
Ciências da Saúde	1
Geografia	1
Informática na Educação	1
Letras	1
Meio ambiente	1
Teologia	1
Teoria Literária	1
Total	312

Fonte: Banco de teses e dissertações CAPES

Além disso, subáreas de conhecimento foram consideradas nas áreas mais amplas. Por exemplo, Psicologia e Psicologia Organizacional foram computadas como a mesma área de conhecimento, o mesmo valendo para Literatura e Literatura Estrangeira Moderna.

Esse levantamento deixou em destaque o grande número de estudos na área de Educação, o que pode ser remetido a trabalhos de Bourdieu⁷. Destaca-se também o número de estudos em Enfermagem e Saúde Coletiva. Com relação à área da Administração, foram identificadas 7 teses e 6 dissertações, conforme **Quadro 5** e **Quadro 6**, respectivamente, todas publicadas na última década.

Quadro 5 – Dissertações na área de conhecimento Administração em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987

Autor	Título	Universidade	Ano
Cristiano Keller	Politizando o Conceito de Redes de Economia	UFRGS	2008
Kessler	Solidária: uma análise das relações à luz da teoria dos campos de Pierre Bourdieu		
Fernando Pontual de Souza Leão Júnior	Formação e Estruturação do Campo Organizacional dos Museus da Região Metropolitana do Recife	UFPE	2002
Leonardo Vasconcelos Cavalier Darbilly	O Mercado Fonográfico no Brasil: Alterações nas Relações de poder a Partir do Desenvolvimento Tecnológico e da Pirataria Virtual	FGV	2007
Luis Claudio Miranda Mangi	As "Confrarias" como um Fenômeno Organizacional Brasileiro: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Bourdieu	FGV	2005
Maria do Carmo Teixeira Costa	Relações de poder entre docentes: percepção de professores de cursos de Administração	Faculdade Novos Horizontes	2008
Renata de Almeida Bicalho Pinto	Das Histórias de Violência em uma Empresa Júnior à Reprodução da Ideologia da Administração	UFMG	2009

Fonte: Banco de teses e dissertações CAPES

Dentre as dissertações identificadas, duas trabalham com temas ligados à produção cultural: os museus e o mercado fonográfico. Quanto às teses, procedeu-se à busca do texto completo (localizado em 5 dos 7 casos) para identificação das abordagens teóricas utilizadas. Destacam-se os trabalhos ligados à Teoria Institucional no campo dos Estudos Organizacionais e o fato de que das 7 teses, 4 tenham sido defendidas na FGV e duas na UFRGS (sendo que a tese defendida na UFPE é de uma professora atualmente vinculada à UFRGS). Além disso, merece destaque também a recente apropriação dos estudos de

⁷ BOURDIEU, P. **The state nobility**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2010; BOURDIEU, P. **A reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Petrópolis: Vozes, 2009.

Bourdieu para pesquisas na área de Marketing, especialmente em Marketing do Consumidor, onde a noção de habitus tem sido utilizada.

Quadro 6 – Teses na área de conhecimento Administração em que a palavra Bourdieu consta no assunto, publicadas no Brasil desde 1987

Autor	Título	Abordagem Teórica	Univer- sidade	Ano
Charles Kirschbaum	Campos organizacionais em transformação: o caso do jazz americano e da música popular brasileira	Teoria Institucional e Redes	Neo FGV	2006
Elvira Cruvinel Ferreira Ventura	Dinâmica de Institucionalização de Práticas Sociais: Estudo da Responsabilidade Social no Campo das Organizações Bancárias	Teoria Institucional	FGV	2005
Maria Ceci Misoczky	O Campo da Atenção à Saúde após a Constituição de 1988: uma narrativa de sua produção social	Construcionismo hermenêutico	UFRGS	2002
Roberto da Costa Pimenta	A responsabilização na Administração Pública Federal Brasileira: estrutura e relações no campo da função pública	Estruturalismo	FGV	2009
Sueli Maria Goulart Silva	Sobre a interferência da produção científica e tecnológica da universidade no desenvolvimento local: o caso da Ciência da Computação	Teoria Institucional	UFPE	2005
Suzane Strehlau	O Luxo Falsificado e suas Formas de Consumo	Marketing e Comportamento do Consumidor	FGV	2004
Vinicius Andrade Brei	Da Necessidade ao Desejo de Consumo: uma análise da ação do marketing sobre a água potável	Marketing e Desejo de Consumo	UFRGS	2007

Fonte: Banco de teses e dissertações CAPES

Como complemento a essa pesquisa das apropriações das formulações de Bourdieu pela área da Administração no Brasil, realizou-se uma pesquisa nas bases de dados de oito periódicos nacionais ligados à área: Revista de Administração Contemporânea (RAC), Revista de Administração de Empresas (RAE), Revista de Administração de Empresas - Eletrônica (RAE-eletrônica), Revista Eletrônica de Administração (REAd), Revista de Administração da Universidade de São Paulo (RAUSP), Revista de Administração Pública (RAP), Revista Organizações & Sociedade (O&S) e Cadernos EBAPE. Utilizando o

mecanismo de busca de cada revista, procurou-se identificar artigos que contivessem a palavra Bourdieu no título, palavras-chave ou resumo. Essa pesquisa resultou em 21 artigos apresentados no **Quadro 7** (não foram identificados artigos nas revistas RAUSP e RAE-Eletrônica). A indicação entre parênteses refere-se ao campo do estudo empírico.

Quadro 7 – Artigos em que a palavra Bourdieu consta no título, palavras-chave ou resumo

Revista	Ano	Referência	Tipo
RAC	2003	MISOCZKY, Maria Ceci. Implicações do Uso das Formulações sobre Campo de Poder e Ação de Bourdieu nos Estudos Organizacionais. <i>Revista Administração Contemporânea</i> [online], v. 07 - Edição Especial, p. 9-30, 2003. doi: 10.1590/S1415-65552003000500002.	Ensaio teórico
RAC	2007	RICCIO, Edson Luiz; MENDONÇA NETO, Octavio Ribeiro de; SAKATA, Marici Cristine Gramacho. Movimentos de Teorias em Campos Interdisciplinares: a Inserção de Michel Foucault na Contabilidade. <i>Revista Administração Contemporânea</i> [online], v.11 – 2ª Edição Especial, p. 11-32, 2007. doi: 10.1590/S1415-65552007000600002.	Teórico-empírico (artigos com referência a Foucault publicados)
RAC	2010	ROSA, Alexandre Reis; BRITO, Mozar José de. “Corpo e Alma” nas Organizações: um Estudo Sobre Dominação e Construção Social dos Corpos na Organização Militar. <i>Revista Administração Contemporânea</i> [online], v. 14, n. 2, p. 194-211, 2010. doi: 10.1590/S1415-65552010000200002.	Teórico-empírico (militares)
RAE	2003	PECI, Alketa. Estrutura e ação nas organizações: algumas perspectivas sociológicas. <i>Revista de Administração de Empresas</i> , v. 43, n. 1, p. 24-35, jan.-mar. 2003.	Ensaio teórico
RAE	2009	MANGI, Luis Claudio. Neoinstitutionalism and the appropriation of Bourdieu’s work: a critical assessment. <i>Revista de Administração de Empresas</i> , v. 49, n. 3, p. 323-336, 2009. doi: 10.1590/S0034-75902009000300007.	Ensaio teórico
REAd	2007	CARVALHO-FREITAS, Maria Nivalda de; MARQUES, Antonio Luiz. Social inclusion of people with disabilities in Brazil and in Cape Verde – AFRICA. <i>Revista Eletrônica de Administração</i> , Edição 56, v.13, n. 2, p.m1-23, mai-jun 2007.	Teórico-empírico (pessoas com deficiências)
RAP	2006	THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. <i>Revista Administração Pública</i> , v. 40, n.1, p.27-53, fev. 2006. doi: 10.1590/S0034-76122006000100003.	Ensaio teórico

RAP	2009	MISOCZKY, Maria Ceci Araujo. Abordagem de redes no estudo de movimentos sociais: entre o modelo e a metáfora. <i>Revista Administração Pública</i> , v. 43, n. 5, p. 1147-1180, set-out 2009.	Ensaio teórico
O&S	2000	FORGES, Eric; HAMEL, Jacques. O papel da família no desenvolvimento da economia dos "francophones" de Quebec. <i>Organizações & Sociedade</i> , v. 7, n. 18, p. 117-123, mai-ago 2000.	Teórico-empírico (empresas dirigidas por nativos do Quebec de língua francesa)
O&S	2005	CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de; MADEIRO, Gustavo. Carnaval, mercado e diferenciação social. <i>Organizações & Sociedade</i> , v. 12, n. 32, p. 165-177, jan-mar 2005.	Teórico-empírico (carnaval de Maceió)
O&S	2009	ALBINO, José Coelho de Andrade; CARRIERI, Alexandre de Pádua; SARAIVA, Diego Figueiredo; HEITMANN, Frederico; BARROS, Frederico Luiz Ribeiro Silva. <i>Sport Club Internacional e a constituição da identidade corporativa de "clube-empresa". Organizações & Sociedade</i> , v. 16, n. 48, p. 81-100, jan-mar 2009.	Teórico-empírico (clube de futebol)
O&S	2009	FREITAS, Maria Ester de. A Mobilidade Como Novo Capital Simbólico nas Organizações ou Sejamós Nômades? <i>Organizações & Sociedade</i> , v. 16, n. 49, p. 247-264, abr-jun 2009.	Ensaio teórico
O&S	2009	ROSA, Alexandre Reis; BRITO, Mozar José de. Ensaio sobre a violência simbólica nas organizações. <i>Organizações & Sociedade</i> , v. 16, n. 51, p. 629-646, out-dez 2009.	Ensaio teórico
Cadernos EBAPE	2004	VILARINHO, Paulo Ferreira. O campo da saúde suplementar no Brasil à luz da teoria do poder simbólico de Pierre Bourdieu. <i>Cadernos EBAPE</i> , v. II, n. 3, p. 1-15, dez 2004.	Teórico-empírico (campo da saúde suplementar)
Cadernos EBAPE	2005	GOBBI, Beatriz Christo; CUNHA, Elcemir Paço; BRITO, Mozar José de; SENGER, Igor. Politizando o conceito de redes organizacionais: uma reflexão teórica da governança como jogo de poder. <i>Cadernos EBAPE</i> , v. III, n. 1, p. 1-16, mar 2005.	Ensaio teórico
Cadernos EBAPE	2006	CRUZ, Breno de Paula Andrade; MARTINS, Paulo Emílio Matos. O poder do bacharel no espaço organizacional brasileiro: relendo Raízes do Brasil e Sobrados e Mucambos. <i>Cadernos EBAPE</i> , v. IV, n. 3, p. 1-9, out. 2006.	Ensaio teórico

Cadernos EBAPE	2007	MEIRA, Fabio Bittencourt; MEIRA, Mônica Birchler Vanzella. Considerações sobre um campo científico em formação: Bourdieu e a "nova ciência" do turismo. Cadernos EBAPE, v. V, n. 4, p. 1-18, dez. 2007.	Ensaio teórico
Cadernos EBAPE	2008	QUEIROZ, Vanessa de Sá. <i>The good, the bad and the ugly</i> : estudo sobre pequenas e médias empresas familiares brasileiras a partir da teoria da ação de Pierre Bourdieu. Cadernos EBAPE, v. VI, n. 1, p. 1-17, mar. 2008.	Teórico-empírico (quatro empresas familiares)
Cadernos EBAPE	2009	LEMOS, Ana Heloisa; DUBEUX, Veranise Correia; PINTO, Mario Couto Soares. Educação, empregabilidade e mobilidade social: convergências e divergências. Cadernos EBAPE, v. VII, n. 2, p. 369-384, jun. 2009.	Teórico-empírico (formandos e egressos de Administração)
Cadernos EBAPE	2009	CARRION, Rosinha da Silva Machado. Competição e conflito em redes de economia solidária: análise do projeto de implantação da Central de Comercialização de Resíduos Sólidos de Porto Alegre (Brasil). Cadernos EBAPE, v. VII, n. 4, p. 548-557, dez. 2009.	Teórico-empírico (associações de triagem de lixo)
Cadernos EBAPE	2010	ALCADIPANI, Rafael. Violência e masculinidade nas relações de trabalho: imagens do campo em pesquisa etnográfica. Cadernos EBAPE, v. VIII, n. 1, p. 93-110, mar. 2010	Teórico-empírico (operadores de impressoras rotativas)

Fonte: Banco de dados das revistas pesquisadas

Dos 21 artigos encontrados, 10 são ensaios teóricos e 11 são trabalhos teórico-empíricos. Observa-se que nenhum dos artigos encontrados refere-se a produções culturais. Os 21 artigos foram publicados na última década e 10 deles nos últimos 3 anos da década passada, o que reforça o interesse recente em Bourdieu no campo da Administração brasileira. Assim, a presente tese também se justifica por contribuir para o campo na medida em que discute uma pesquisa teórico-empírica em AO, relaciona a AO aos estudos de Bourdieu e o faz no campo da cultura, mais especificamente do teatro, ainda pouco explorado a partir dessa abordagem.

1.4 Estrutura e Delimitações

A presente tese se constitui deste capítulo introdutório, de um capítulo sobre AO, seguido de um capítulo sobre a praxeologia de Bourdieu. Na sequência é proposto o método

para o trabalho empírico. Após são apresentados os dados produzidos em campo, seguidos da análise e de algumas considerações. Finalmente, são apresentadas as referências.

Teoricamente, esta tese se limita a relacionar os EAOBP com as formulações propostas por Bourdieu. Dada essa escolha teórica, tem-se clareza que outras poderiam ser feitas – o campo do teatro em Porto Alegre poderia ser estudado, por exemplo, a partir da Teoria Institucional. Já o trabalho empírico realizado limitou-se a pesquisar o campo conforme esse foi se configurando para a pesquisadora – em nenhum momento houve o intuito de “mapear” o campo como um todo ou de descrever “todos” os aspectos da produção de teatro em Porto Alegre. Isso principalmente porque tal pretensão representaria uma incoerência a partir do referencial adotado.

Outras delimitações são impostas pelo próprio habitus da pesquisadora e por seus princípios de visão e divisão. Ainda que se tenha tentado ir além das explicações primeiras e espontâneas, sabe-se que toda tomada de posição se dá a partir de um posicionamento prévio, o qual contém em si as condições de possibilidade e a leitura que o habitus faz dessas condições.

2. POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DAS ABORDAGENS BASEADAS EM PRÁTICA PARA A APRENDIZAGEM ORGANIZACIONAL

Apesar de a discussão sobre Aprendizagem Organizacional (AO) remontar a mais de 40 anos, essa não se dá de forma linear ou simplesmente acumulativa - ao longo dos anos, várias abordagens têm surgido, sendo que periodicamente alguma delas ganha maior espaço na discussão. Já em 1997, Easterby-Smith argumentava contra as tentativas de criar um único quadro de referência para compreender as abordagens de AO e propunha que se analisasse AO como um campo multidisciplinar contendo contribuições complementares e variadas agendas de pesquisa.

No início dos anos 90, a partir especialmente dos trabalhos de Lave e Wenger (1991) e Brown e Duguid (1991) sobre aprendizagem situada e comunidades de prática; e de Cook e Yanow (1993), que trazem a ideia de cultura para a discussão de aprendizagem, começam a ser publicados estudos sobre AO que se distanciam dos trabalhos existentes até então especialmente pela forma como concebem o conhecimento – como processual; histórica, social e culturalmente situado e imbricado em várias formas e meios; e a aprendizagem – como um fenômeno principalmente social e cultural (NICOLINI; GHERARDI; YANOW, 2003). Pode-se dizer que há nesses trabalhos uma mudança na concepção de conhecimento, de uma ‘epistemologia da posse’ para uma ‘epistemologia da prática’ (COOK; BROWN, 1999).

A epistemologia da posse caracteriza-se por considerar conhecimento como ‘o’ conhecimento (ou seja, como se qualquer conhecimento fosse essencialmente de um só e mesmo tipo), um ‘bem’, passível de ser mantido, transmitido, compartilhado – em essência, estável. Já a epistemologia da prática compreende que “há mais trabalho epistêmico sendo feito naquilo que ‘sabemos fazer’ do que se pode ‘prestar contas’ apenas em termos do conhecimento que possuímos” (ibidem, p. 53), ou seja, compreende tanto o que é ‘parte da prática’ quanto o que é ‘possuído na cabeça’. Nessa visão, a partir do pragmatismo de Dewey (DEWEY; BENTLEY, 1949), chama-se aquilo que ‘é possuído’ de conhecimento e o que ‘é parte da ação’ de *knowing* – o *knowing* não é usado na ação, nem é necessário para a ação, mas é parte da ação – ele é dinâmico, concreto e relacional (COOK; BROWN, 1999). Esta mudança está profundamente implicada não apenas com a forma de se conceber AO, mas também com a forma de se conceber as organizações. As ideias de *knowing* e de prática e uma visão coletiva, situada e provisória da natureza do conhecimento (GHERARDI, 2009c) marcam uma vertente dos estudos de AO, ainda que não estejam presentes em todos os

autores e textos relacionados a ela. Assim, opta-se por caracterizar neste texto essa vertente como sendo constituída de ‘estudos de AO baseados em prática’ (EAOBP).

O presente capítulo visa contextualizar algumas das abordagens de AO a partir de diferentes vertentes sociológicas, especialmente as abordagens ‘culturalistas’ de AO. Com isso, procura aprofundar a compreensão das implicações da escolha por uma abordagem na pesquisa do fenômeno AO. Busca ainda contextualizar a emergência dos EAOBP nos últimos 15 anos na literatura sobre AO. Para isso, apresenta algumas das teorizações de prática presentes na literatura e que caracterizam o chamado *Practice turn*. A seguir, discutem-se algumas das diferentes abordagens baseadas em prática presentes na literatura de AO. Finalmente, discutem-se possíveis contribuições que abordagens que localizem o social nas práticas (RECKWITZ, 2002) podem trazer para esse campo de estudo, bem como possíveis cuidados que precisariam ser tomados ao se optar por este tipo de abordagem. Com isso, busca-se aprofundar a compreensão das implicações desse tipo de abordagem na pesquisa do fenômeno AO e discutir as possibilidades de adotar a noção de prática não apenas como ‘localização do social e menor unidade de análise social’ (RECKWITZ, 2002), mas como epistemologia (GHERARDI, 2009a).

2.1. O que se entende por Aprendizagem Organizacional?

Um ponto é comum às diferentes e numerosas compilações e tipologias sobre o tema: não há uma definição de consenso sobre o que seja AO (NICOLINI; MEZNAR, 1995). Mais: não há consenso sobre a natureza da AO – no que ela consiste (LAHTEENMAKI; TOIVONEN; MATTILA, 2001). Além da diversidade de abordagens, encontra-se também uma diversidade de propostas de classificação dos estudos de AO. Entretanto, como apontado por Antonello e Godoy (2010), as abordagens de AO predominantes no Brasil recebem forte influência da administração científica tradicional, ainda que a partir de diversos campos teóricos: psicológico, sociológico, cultural, histórico e metodológico, além do campo da gestão. De fato, Godoy e Antonello (2010) apresentam que, em geral, as abordagens de AO utilizadas nas publicações brasileiras consideram como aprendizagem a aquisição/aplicação de conhecimento e/ou a mudança observável (de comportamento, de ações, de resultados, de processos, de crenças, de atitudes, de estruturas). Como Gherardi e Nicolini (2001) apontam, diferentes posições ontológicas e epistemológicas dão diferentes relatos de um objeto de estudo, ou seja, diferentes posições sobre um tema geram diferentes narrativas. O termo AO encontra-se expresso em uma variedade de narrativas e essa variedade abre a possibilidade de

conversações entre elas, sendo que nenhuma conversação é mais válida do que alguma outra, mas as diversas conversações abrem espaço para compreensões, sejam elas práticas, teóricas, profissionais ou cotidianas. Consideram-se aqui algumas das narrativas sobre AO presentes na literatura e seus possíveis desdobramentos.

A polissemia da noção de AO não é recente, mas marca os estudos ao longo do tempo. Em texto escrito há mais de 25 anos, Shrivastava (1983) já apontava que o interesse no fenômeno da AO havia levado ao desenvolvimento de muitas posições teóricas e que a aprendizagem havia sido descrita em termos variados. O autor propunha, então, que as diferentes posições, reconhecidas por ele na época, poderiam ser sumarizadas em quatro perspectivas: AO como adaptação, AO como compartilhamento de pressupostos, AO como desenvolvimento de conhecimento sobre relações ação-resultado e AO como efeitos da experiência institucionalizada. Revisitam-se a seguir essas quatro perspectivas e seus possíveis desdobramentos, ressaltando aspectos da AO que, ao longo do tempo, deixaram o ‘centro do palco’, enquanto outros assumiram os papéis principais.

A visão de AO como adaptação é inicialmente apresentada por Cyert e March (1963). Os autores dão um caráter histórico e culturalmente situado aos processos de aprendizagem, enfocando, por exemplo, que a organização tem uma atenção seletiva para diferentes partes do ambiente e que esta atenção muda com base na experiência. Também o trabalho de Cangelosi e Dill (1965) apresenta um aspecto de AO pouco lembrado: a adaptação ocorre no nível individual e no nível organizacional. Os autores apontam que níveis de estresse são responsáveis pela adaptação, sejam estresses de desempenho (não atingimento de metas) ou estresses disjuntivos (conflitos entre subgrupos e indivíduos), e são padrões de comportamento conflitantes que geram esses estresses. Por outro lado, há um pressuposto contestado nesses modelos – o de que a organização tem arbítrio sobre essa adaptação. É na esteira dessa perspectiva que surge uma das questões polêmicas do tema: nem sempre a organização aprende ‘para melhor’. Pode-se supor que o reconhecimento de incertezas e conflitos internos e externos à organização, bem como o reconhecimento de que as organizações de algum modo ‘se adaptam’ levou ao desenvolvimento de uma abordagem de AO, ainda predominante no Brasil, que visa ‘controlar’ as mudanças, seja por previsão, seja por prevenção. Assim, são desenvolvidas tecnologias ou ferramentas que buscam: prever mudanças no ambiente, identificar as influências (fatores ou variáveis) dessas mudanças, buscar estratégias para lidar com as mudanças e desenvolver meios para implementar essas

estratégias – em geral permeados pelo discurso da necessidade da mudança contínua, em resposta a um contexto sempre mutável.

A abordagem que considera AO como compartilhamento de pressupostos vem do trabalho de Argyris e Schön (1978) e um de seus desdobramentos ganhou destaque no meio gerencial com o trabalho de Senge (1990) sobre Organizações de Aprendizagem. Também March (1995) baseia-se na ideia de compartilhamento, afirmando que organizações aprendem a partir dos indivíduos e indivíduos aprendem a partir das organizações, assimilando regras, rotinas, procedimentos, crenças e modelos mentais. Na visão de Argyris e Schön (1996) a organização sabe menos que os indivíduos e, além disso, mesmo o que “todos os membros sabem” pode não ser aprendido pela organização. Em contrapartida, há conhecimentos da organização que excedem os dos indivíduos e que estão ‘construídos no tecido da organização’. Assim, uma organização é mais do que uma mera coletividade de indivíduos - a organização possui procedimentos para tomada de decisão em nome da coletividade, há autoridade delegada a alguns indivíduos e há a diferenciação entre os que pertencem a ela ou não - e as ações das organizações não podem ser reduzidas às ações dos indivíduos. Nesse sentido, nas referências ao trabalho desses autores, uma figura usualmente esquecida é a do agente de aprendizagem, que é um ‘agente da ação organizacional’, ou seja, alguém que realiza um “processo de ação e pensamento que vai da dúvida à solução dessa dúvida”, sendo que esse processo intersecta o processo de questionamento da própria organização. Essa ideia abre espaço para uma discussão sobre poder nas organizações, que usualmente é deixada de lado nos estudos de AO, os quais - nos desdobramentos dessa abordagem - tendem a focar-se em modos ou ferramentas para ampliar o compartilhamento de pressupostos nas organizações.

A terceira abordagem identificada por Shrivastava em 1983 ganhou, ao longo do tempo, cada vez mais espaço na forma de Gestão do Conhecimento. A visão de AO como ‘desenvolvimento de conhecimento sobre relações ação-resultado’ apresentada por Duncan e Weiss (1979), também chamada de ‘desenvolvimento de uma base de conhecimento’, parte da visão de organização como sistema de ações propositais – grupo de indivíduos que se engajam em atividades coordenadas que transformam, direta ou indiretamente, um conjunto de *inputs* em *outputs* – e relaciona a efetividade desse sistema à qualidade da base de conhecimento disponível para a organização fazer escolhas estratégicas. Nessa visão, AO é um processo pelo qual esse tipo de conhecimento é desenvolvido – um conhecimento que está distribuído na organização, que é comunicável entre seus membros, que tem validade consensual e está integrado nos procedimentos de trabalho. Como a aprendizagem pode ser

dificultada por uma série de ameaças, como ideologias, estruturas rígidas, padrões de desempenho, pressões por legitimação ou justificação e forças ambientais (DUNBAR *et al.*, 1982; DUTTON, DUNCAN, 1981 citados por SHRIVASTAVA, 1983) surgem procedimentos e sistemas de gestão destinados a lidar com essas dificuldades. Os desdobramentos dessa abordagem encontram espaço em diferentes enfoques de Gestão do Conhecimento que mantêm como foco a gestão da ‘qualidade da base de conhecimento disponível para a organização’.

A última abordagem identificada por Shrivastava (1983) baseia-se na ideia de que ‘a experiência ensina’ e se constituiu a partir da consideração das curvas de aprendizagem e da premissa de que a experiência adquirida pelo repetição de um conjunto de atividades gera melhor conhecimento e antecipação do ambiente, possibilitando à organização lidar de modo mais efetivo com esse ambiente. Assim, a questão central é identificar experiências relevantes e transferíveis. Também nessa perspectiva são discutidos os diferentes níveis de aprendizagem: individual, grupal, organizacional, setorial e societal. Desdobramentos dessa perspectiva encontram-se hoje nos estudos de Gestão do Conhecimento e Gestão da Inovação.

A partir das quatro abordagens, percebe-se que o foco da discussão estava, por um lado, na ‘descoberta’ do conhecimento como um dos recursos mais significativos da sociedade contemporânea e, por outro, em formas de gerenciar o processo denominado Aprendizagem Organizacional. As quatro abordagens apontadas por Shrivastava (1983) são também marcadas por um forte alinhamento com a epistemologia da posse (COOK; BROWN, 1999) - tratam o conhecimento como algo a ser adquirido (voluntária ou involuntariamente), transferido, usado e armazenado.

A amplitude dessas narrativas tomou diferentes caminhos ao longo dos tempos. Cerca de dez anos depois do trabalho de Shrivastava (1983), e a partir de outro conjunto de critérios, Dodgson (1993) apontava que a AO era enfocada por diversas áreas de conhecimento nas mais diferentes maneiras:

- Teorias Organizacionais: enfocam o processo de aprendizagem. Aprendizagem é estimulada pela necessidade de ajustamento a estímulos externos;
- Economia Industrial e História Econômica: enfocam os melhoramentos simples e quantificáveis nas atividades, com algum tipo de resultado positivo. Aprendizagem é busca de eficiência (produtividade) e é o resultado de experiências cumulativas;

- Psicologia: enfoca o processo de aprendizagem. Aprendizagem é a forma mais elevada de adaptação, que aumenta a probabilidade de sobrevivência em ambientes de mudança;
- Estudos em inovação, gerenciamento e negócios: enfocam a eficiência competitiva comparativa e sustentável ou promotora de eficiência inovadora comparativa. Aprendizagem é a busca proposital para reter e ampliar a competitividade, produtividade e o poder de inovação em circunstâncias mercadológicas e tecnológicas incertas.

Apesar das diferenças entre si, essas visões mantinham um ponto em comum: a noção de *melhoria focada em resultados*, sejam eles uma melhor adaptação, maior produtividade, sobrevivência ou maior eficiência. O autor também apresentava uma definição de AO que continha duas ideias: adaptação e busca de resultados, ou seja, a AO era apresentada como uma necessidade da organização para o desenvolvimento de eficiência. Dodgson (1993) ainda apresentava um conjunto de fatores que facilitariam ou impediriam o aprendizado – que poderiam atuar pró ou contra a produtividade. Coerente com essa visão utilitarista, e no mesmo período, tanto Senge (1990) quanto Stata (1989) tratam a AO como fonte principal de vantagem competitiva no futuro, em uma narrativa predominante nos anos 90, que levou a Aprendizagem a ser considerada como requisito para a sobrevivência das organizações. Assim, observa-se que nesse intervalo de dez anos a noção de conhecimento baseada em uma epistemologia da posse se mantém e, além disso, reforça-se a ideia de gerenciar a AO, pois ela se torna fonte de vantagem competitiva.

Ao longo dos anos 90, a ideia de gerenciamento da AO ganha cada vez mais impulso, especialmente a partir do trabalho de Senge (1990) sobre *Organizações de Aprendizagem*. E mesmo autores que negam esse modelo buscam respostas para a questão ‘como promover aprendizagem’ (SOUZA, 2004). Mais recentemente, essa visão é intensificada nas discussões de Gestão do Conhecimento⁸.

Também recorrente no debate tem sido a questão das tensões inerentes à própria noção de AO. O concepção de AO apresentada por Levitt e March (1988) traz em si a percepção de que as organizações precisam lidar não apenas com tentativa-e-erro (para a solução de seus problemas), mas com ambiguidades de diferentes tipos: de interpretação, de experiência, de

⁸ Para uma discussão sobre o assunto ver Gherardi (2006).

história, de conflitos e de poder. March (1995) também contribui nesse sentido comentando os conflitos inerentes aos processos de aprendizagem a partir das ideias de *exploration* e *exploitation*. Essas palavras englobariam uma série de tensões comumente atribuídas à AO: *exploration* representando busca, variação, risco, experimentação, descoberta, flexibilidade e inovação; enquanto *exploitation* remete a refinamento, escolha, produção, eficiência, seleção, implementação e execução.

Outro aspecto que tem ocupado papel importante nas diferentes narrativas é o esforço feito para relacionar aprendizagem individual com AO. Já em 1985, Fiol e Lyles enfatizam que AO não é simplesmente a soma das aprendizagens dos membros da organização, e que as organizações mantêm aprendizagens que influenciam seus membros e são transmitidas a outros pela história da organização e pelas normas. Tanto Crossan, Lane e White (1999) quanto Nonaka e Takeuchi (1997) consideram que a compreensão da AO (ou da criação de conhecimento) requer uma análise multi-nível: individual, grupal e organizacional, e esses três níveis estão ligados por processos sociais.

Atualmente, essa polissemia não apenas persiste como foi ampliada, ainda que algumas narrativas ocupem um espaço mais central na conversação. Dois *handbooks* sobre AO (EASTERBY-SMITH; LYLES, 2003; DIERKES *et al.*, 2001) lançados no início dos anos 2000 dedicam sua parte inicial a tratar de alguns dos enfoques dados à AO nas diferentes áreas de conhecimento. No Brasil, revisão semelhante foi realizada por Antonello e Godoy (2007). Os *handbooks* sobre AO não deixam de tratar também de temas já debatidos há mais de 20 anos, tais como: facilitadores e barreiras à aprendizagem, estímulos externos que atuam como gatilhos para a aprendizagem etc. Além disso, compilam uma série de narrativas surgidas ao longo dos anos (novamente algumas centrais, outras periféricas) e que levam a caminhos como a Gestão do Conhecimento, as Organizações que Aprendem e a Aprendizagem Inter-organizacional.

2.2. Outras possibilidades para a Aprendizagem Organizacional

Apesar da diversidade de perspectivas e abordagens, a AO desenvolveu-se alinhada com um paradigma reinante de racionalidade (GHERARDI, 2008) e em uma visão fundamentalmente utilitarista e, como tal, baseada na crença e no mito da racionalidade (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007). Essa racionalidade, seja paradigmática, limitada, *a priori*, ou situacional é, acima de tudo, uma racionalidade fundamentalmente instrumental que está focada no desempenho da organização, em ‘melhores resultados’. Gherardi, Nicolini

e Strati (2007) argumentam que, ao longo dos últimos séculos, os estudiosos de organizações privilegiaram as categorias interpretativas que, baseadas no valor atribuído à utilidade, engendraram uma cegueira (socialmente construída) a toda experiência que não pudesse ser relacionada à instrumentalidade, à racionalidade e ao utilitarismo. Assim, aquilo que não se alinha a esse paradigma acaba por ser ‘abandonado’ ou não considerado ao longo do tempo, na medida em que alguns pontos de cada abordagem ganham destaque e passam a balizar a produção de novos estudos. Nos desdobramentos das diferentes narrativas de AO observa-se essa tendência – vários dos aspectos menos utilitaristas das diferentes narrativas acabaram perdendo espaço, enquanto a busca do ‘gerenciável’ ampliou-se.

Em artigo do *Handbook de Estudos Organizacionais*, originalmente publicado em 1996, chamado *Aprendizagem Organizacional: Confirmando um Oxímoro*, Weick e Westley para tencionar esses aspectos colocam o próprio termo Aprendizagem Organizacional em questão e o que esse poderia de fato acrescentar à nossa compreensão das organizações, ao invés de ser apenas “uma mudança organizacional requeitada” (WEICK; WESTLEY, 2004, p. 361). Os autores discutem o aparente antagonismo entre organizar e aprender - “aprender é desorganizar e aumentar a variedade” e “organizar é esquecer e reduzir a variedade” (*ibid.*, p. 361) - e buscam a superação desse pela visão de organizações como culturas, “dando menos ênfase ao conhecimento e ao que ocorre nas mentes dos indivíduos e mais ao que acontece nas práticas grupais”, em uma perspectiva de “buscar teorias de aprendizagem que ofereçam uma alternativa positiva aos modelos de escolha racional” (*ibid.*, p. 361). Esses autores comentam que, à época, a bibliografia existente sobre aprendizagem organizacional como processo cultural era “limitada, mas instrutiva” (*ibid.*, p. 364).

De fato, ao longo do tempo, alguns autores apresentaram ideias de AO mais desvinculadas do cunho utilitarista. Em geral, esses pesquisadores apresentam uma visão diferenciada de conhecimento: não como algo que as pessoas possuem em suas cabeças, mas algo que as pessoas fazem juntas (GERGEN, 2009) e essa visão leva a considerações de cunho totalmente diferente sobre o que possa ser a AO. Por exemplo, Nicolini e Mezner (1995) entendem que aprender não é algo que a organização escolha fazer, mas é parte do que ela é. Segundo esses autores, os processos identificados como AO acontecem continuamente, quer sejam ou não reconhecidos como tais. Cook e Yanow (1993) também problematizam a natureza da aprendizagem das organizações e defendem que a AO não é a aprendizagem dos indivíduos e tampouco a organização aprende como se fosse um indivíduo (de modo cognitivo) – no entanto as organizações agem. E a aprendizagem das organizações está

diretamente ligada ao *knowing* da organização, que está nela como um todo e não em membros individuais. Assim, a AO é uma categoria de atividade realizada por grupos – a organização aprende a fazer aquilo que faz. De modo geral, pode-se apontar uma vertente de narrativas de AO mais ligada à epistemologia da prática (DEWEY; BENTLEY, 1949) e que considera que aprendizagem (i) não implica necessariamente em mudança; (ii) não precisa ser uma resposta a um estímulo do ambiente; e que (iii) o *knowing* organizacional é, em grande medida, único de cada organização. Ou como resumem Weick e Westley (2004, p. 370), “aprendizagem parece estar relacionada tanto com reafirmação, confirmação, eficácia, conservação, complicação, apreciação, comunidade e, às vezes, até mesmo com autodestruição, como com mudança e melhoria.”

Em geral, as diferenças entre essa vertente e aquelas apresentadas na seção anterior são caracterizadas como dicotomias entre processo e resultado, ou entre abordagens prescritivas e descritivas. Na seção seguinte explora-se outra perspectiva a partir da qual podem-se analisar as diferentes abordagens de AO.

2.3. Caracterizações das diferentes abordagens de Aprendizagem Organizacional a partir de vertentes sociológicas

Para ampliar a conversação até agora realizada, relacionam-se nesta seção vertentes sociológicas e algumas abordagens de AO, na busca de novas compreensões das diversas narrativas. Considerando que as diferentes noções de AO referem-se de algum modo ao social, na medida em que são tratados fenômenos que estão além do indivíduo, o que se busca compreender são as noções de social por trás de diferentes abordagens, ainda que não estejam diretamente filiadas a uma ou outra teoria sociológica. As próprias teorias sociológicas são consideradas aqui como vocabulários subdeterminados pelos ‘fatos’ empíricos e que nunca atingem o âmago de um mundo social real, mas que oferecem sistemas contingentes de interpretações – um certo modo de ver e de analisar fenômenos sociais (RECKWITZ, 2002).

Uma aproximação com esse sentido foi realizada por Gherardi e Nicolini (2001), que apresentam cinco tradições sociológicas, cada uma com características específicas e que permitem estabelecer diferentes narrativas de AO, conforme o

Quadro 8.

As narrativas de AO a partir da Tradição do Conflito auxiliam na compreensão de como a ideia de AO se dissemina, se transforma em metodologia, técnica e prescrição; e das

relações de poder envolvidas na determinação de quais conhecimentos e aprendizagens são bons para a organização. A Tradição Racional-Utilitária, com sua premissa de escolha racional, está na origem de alguns estudos muito conhecidos de AO, como Cyert e March (1963), Levitt e March (1988), Nonaka e Takeuchi (1997). Já a Tradição Durkheimiana vai influenciar as abordagens de AO que tratam a aprendizagem como variável dependente, por exemplo, Duncan e Weiss (1979), Argyris e Schon (1978) e March (1995). A Tradição Microinteracionista influencia abordagens de AO mais centradas na noção de aprendizagem como processo social e cultural, como Brown e Duguid (1991), Lave e Wenger (1991) e Nicolini e Mezner (1995). A Pós-moderna, apesar de não se configurar como ‘tradição’ *per se*, permite que se analise a própria noção de AO situada em uma rede de relações de conhecimento/poder que a produzem, e como uma tecnologia de poder usada para disciplinar os membros da organização.

Quadro 8 – As Narrativas de Aprendizagem Organizacional de acordo com as cinco tradições sociológicas

Tradição Sociológica	Narrativas de Aprendizagem organizacional
Tradição do Conflito (Marx, Engels, Weber)	- AO como ideologia de grupos de poder específicos. - AO como política de mobilização de recursos de poder e conflito. - AO como tentativa de gerenciar a tensão entre a racionalidade substantiva e a formal.
Racional-Utilitária (Homans, Blau, Cook, Simon)	- AO como busca de resolução de problemas. - AO como a ativação de uma rede de trocas. - AO como uma ecologia de aprendizagem.
Durkheimiana (Durkheim)	- AO como uma variável dependente. - AO como socialização a códigos culturais específicos.
Microinteracionista (Peirce, Mead, Hurssel, Schutz e Garfinkel)	- AO como transmissão de conhecimento dentro das comunidades ocupacionais - AO como rótulo produzido e que produz uma realidade socialmente construída
Pós-Moderna (Derrida, Foucault)	- AO como prática discursiva

Fonte: Gherardi e Nicolini (2001)

Cabe ressaltar que, apesar de Gherardi e Nicolini (2001) apresentarem cinco tradições sociológicas, as abordagens de AO citadas por esses autores relacionam-se a apenas três

delas. Com base nisso, poderíamos considerar três grandes tendências (ou ramificações) nos estudos de AO: as abordagens utilitárias (AO serve para algum propósito organizacional e pode ser controlada), as abordagens contingenciais que identificam facilitadores e barreiras da aprendizagem (AO pode ser gerenciada incentivando os facilitadores e inibindo as barreiras, mas é contingencial) e as abordagens centradas na interação (que buscam descrever processos de aprendizagem ‘tal como ocorrem’).

No entanto, há diversos modos de ‘categorizar’ as teorias sociológicas. Com base em um critério diferente, que leva em consideração que uma das diferenciações entre as teorias sociológicas é o local onde se encontra o ‘social’ em cada uma delas, Reckwitz (2002) apresenta uma primeira tipologia que diferencia três espécies ideal-típicas de quadros de referência a partir dos quais a ação humana e a ordem social são tradicionalmente caracterizadas e/ou explicadas no pensamento filosófico e científico-social:

- *o modelo do homo economicus*, que coloca o social no nível dos produtos intencionais e não-intencionais de interesses subjetivos, e tem como menor unidade de análise social as ações individuais;
- *o modelo do homo sociologicus*, que situa o social em um consenso de normas e papéis, e tem como menor unidade de análise as estruturas normativas; e
- *as teorias culturais*, que situam o social em uma posição conectada com as estruturas de conhecimento simbólicas e cognitivas.

A partir dessa divisão, pode-se fazer uma analogia entre esses três quadros de referência e as três grandes ramificações de AO apresentadas anteriormente: o modelo do *homo economicus* influenciaria as abordagens utilitárias de AO e o modelo do *homo sociologicus*, as abordagens contingenciais. Já as teorias culturais influenciariam as abordagens centradas na interação, como as de Lave e Wenger (1991), Brown e Duguid (1991), Cook e Yanow (1993), Nicolini e Meznar (1995), Gherardi, Nicolini e Odella (1998), Yanow (2000), Gherardi (2000) e Strati (2007). Apesar dessa característica fundamental que une esses textos (uma abordagem ‘culturalista’ de AO), também há diferenças entre eles e essas são muitas vezes negligenciadas, o que traz comprometimentos quando se utilizam esses diferentes estudos como pertencentes a um mesmo posicionamento epistemológico.

2.4. As diferentes abordagens culturalistas de Aprendizagem Organizacional

Ainda que as abordagens centradas na interação tenham uma base comum – consideram as organizações como culturas – elas apresentam diferentes enfoques na medida em que a centralidade das estruturas simbólico-cognitivas no retrato da ação e da ordem podem perfeitamente coexistir com diferentes visões da ‘localização’ essencial do social. Assim, em razão dos diferentes domínios ontológicos destacados em cada tipo de abordagem como unidades básicas da análise social, é possível delinear uma classificação das variantes da perspectiva teórico-culturalista em quatro quadros de referência, quais sejam: o mentalismo, o textualismo, o intersubjetivismo e a teoria da prática (RECKWITZ, 2002), apresentados no **Quadro 9**.

Quadro 9 – Ramificações das teorias culturais

Teorias culturais	Concepções
Mentalismo (versão objetivista)	<i>Local do social:</i> mente – local do conhecimento e das estruturas de significação. Causas ou condições internas do comportamento humano externo. <i>Menor unidade de análise social:</i> estruturas mentais como sistemas simbólicos inconscientes Comportamento humano é um “efeito” das estruturas simbólicas na mente “inconsciente” <i>Ramos teóricos:</i> estruturalismo, psicologia cognitiva <i>Autores:</i> Saussure e Lévi-Strauss
Mentalismo (versão subjetivista)	<i>Local do social:</i> mente – local do conhecimento e das estruturas de significação. Causas ou condições internas do comportamento humano externo. <i>Menor unidade de análise social:</i> mente, como a sequência de atos intencionais conscientes. O social é a ideia subjetiva de um mundo comum de significados. <i>Ramos teóricos:</i> fenomenologia social <i>Autores:</i> Alfred Schütz
Textualismo	<i>Local do social:</i> estruturas simbólicas “externas” <i>Menor unidade de análise social:</i> cadeias de signos, símbolos, discurso, “textos” ou atos de comunicação. <i>Ramos teóricos:</i> (i) pós-estruturalismo e semiótica (o social está nos discursos e nos sistemas de signos); (ii) hermenêutica radical (o social está na qualidade simbólica dos objetos materiais, nos “textos”); (iii) teoria construtivista dos sistemas sociais (o social está nas “sequências de comunicação” – sistemas sociais auto-reprodutivos, local de códigos, de conhecimento e de interpretações. <i>Autores:</i> (i) Foucault, (ii) Geertz, (iii) Luhmann
Intersubjetivismo	<i>Local do social:</i> interações simbólicas – o social tem a estrutura de intersubjetividade <i>Menor unidade de análise social:</i> interações – agentes dotados de mentes que interagem uns com os outros baseados em regras e proposições não redutíveis a fatores psicológicos. <i>Ramos teóricos:</i> Teoria da Ação Comunicativa <i>Autores:</i> Habermas
Teoria da prática	Local do social: práticas Menor unidade de análise social: práticas <i>Autores:</i> Bourdieu, Giddens, Latour, Schatzki

Fonte: Adaptado de Reckwitz (2002)

As diferentes ramificações das teorias culturais, ao construírem diferentes concepções sobre a localização do social e sobre a menor unidade de análise social, diferem também nas suas concepções sobre corpo, mente, coisas, conhecimento, estrutura/processo e agente. Essas diferentes concepções auxiliam na compreensão das diferentes abordagens culturalistas de AO. Resumem-se aqui, a partir de Reckwitz (2002), algumas dessas concepções nas diversas ramificações das teorias culturais.

a. Mentalismo

Corpo: Distinção entre mente e corpo. Corpo como epifenômeno, ele realiza o que a mente prescreve. No mentalismo objetivista, as estruturas mentais podem ser idênticas às estruturas do cérebro.

Mente: Mente como reino ontológico do “interior”, o qual é distinto do comportamento exterior e é ao mesmo tempo sua causa. Esse reino interior pode ser uma estrutura (na versão objetivista) ou um processo (na versão subjetivista).

Coisas: Objetos de conhecimento, símbolos culturais. Categorias simbólicas e interpretações intencionais são “sobre objetos.”

Conhecimento: Na versão objetivista, o conhecimento é identificado com sistemas inconscientes de distinções que têm efeitos no comportamento e não contribuem para a compreensão de um agente. Já na versão subjetivista, conhecimento é visto como um pano de fundo para a compreensão por parte do agente. Individualização enfática do conhecimento que é separado das rotinas corporais coletivas.

Estrutura/ processo: Estrutura existe “além do tempo” e está ligada à existência de categorias mentais “além do sujeito”. Processo é a infinita realização e aplicação das estruturas na ação. Dificilmente processos quebrariam a estrutura.

Agente: O papel de agente é substituído pelo de mente consciente.

b. Textualismo

Corpo: Corpo fornece um dos objetos que pode ser um símbolo, um tema do discurso. O corpo é um objeto de significados culturais como outros objetos são.

Mente: Mente como imputações culturais realizadas em certos tipos de discurso. O mundo externo do discurso produz atributos mentais como um tema específico.

Coisas: Objetos de conhecimento, símbolos culturais. Os discursos produzem esses objetos como entidades com significado.

Conhecimento: Conhecimento não é imputado a mentes ou corpos, mas a textos, discursos ou comunicação – um código que produz certas cadeias de signos.

Estrutura/ processo: Estrutura consiste na auto-poiese de códigos em uma sequência de eventos discursivos. A estrutura é temporal e sempre implica na possibilidade de quebra em “novos eventos” que não estão de acordo com código.

Agente: Agente como uma definição cultural específica no discurso, como uma “posição-sujeito” discursiva.

c. Interpretativismo

Corpo: O comportamento são atos simbólicos que seguem normas, não rotinas corporais. O corpo é fundamentalmente um referente de proposições como são outros objetos.

Mente: Mente é um produto real das interações sociais. O mental aparece como um resultado socializado de regras e significados sociais, de “fora para dentro”.

Coisas: Objetos de conhecimento, símbolos culturais. As proposições produzem esses objetos e fazem declarações a seu respeito.

Conhecimento: Conhecimento como pano de fundo para a compreensão por parte do agente, mas um pano de fundo da comunicação, não das práticas em geral.

Estrutura/ processo: Estrutura de acordo com um paradigma de consenso de significados. A estrutura se manifesta como um acordo entre sujeitos/agentes que acreditam no mesmo. A quebra da estrutura se dá por uma constelação de dissidências, em um desacordo entre falantes.

Agente: Ideia de agente próxima da teoria da ação, mas com o viés linguístico: agentes são “falantes” que interagem uns com os outros. Há agentes que em uma constelação de interações seguem regras pragmáticas e semânticas.

d. Prática

Corpo: Os desempenhos⁹ rotinizados do corpo são o local do social. O corpo não é instrumento, mas parte da prática, unido às atividades mentais e emocionais.

Mente: Práticas são conjuntos de atividades mentais (também de desempenhos corporais). Essas atividades implicam certos modos rotinizados de compreender o mundo, de desejar algo, de saber como fazer alguma coisa.

Coisas: Objetos são componentes (indispensáveis) de muitas práticas – realizar uma prática frequentemente significa usar um objeto em particular de determinada maneira. Os

⁹ Optou-se por traduzir *performance* como desempenho ao longo de todo o texto, ainda que algumas vezes o sentido possa ser de coisa realizada, atuação, realização ou execução.

objetos permitem e limitam certas atividades mentais e corpóreas, certos conhecimentos e compreensões como elementos das práticas. A relação sujeito-sujeito não tem prioridade sobre a relação sujeito-objeto na produção e reprodução do ordenamento social.

Conhecimento: Uma prática social específica contém formas específicas de conhecimento. Conhecimento é algo mais complexo do que “saber que”, engloba modos de compreensão, saber como, formas de querer e de sentir que estão ligados uns aos outros dentro de uma prática. Conhecimento é uma forma de compreender o mundo (objetos, humanos, a si mesmo), que é grandemente implícita e histórico-culturalmente específica. Esse conhecimento é coletivo e compartilhado e contém um modo particular rotinizado de intencionalidade (de querer ou desejar certas coisas e evitar outras) e emocionalidades específicas.

Estrutura/ processo: A natureza da estrutura social é temporal e consiste em rotinizações (de movimentos do corpo, de compreensões, de desejos, de uso das coisas, interconectados). A estrutura não existe apenas na “cabeça” ou nos padrões de comportamento. Ela é quebrada ou modificada nas crises cotidianas das rotinas face à situação.

Agente: Agentes são corpos/mentes que “carregam” e “realizam” práticas sociais. Como portadores das práticas, não são autônomos (como o *homo economicus*) nem críticos estúpidos que agem de acordo com as normas (como o *homo sociologicus*), eles compreendem o mundo e a si mesmos, e usam seu *know-how* e conhecimento motivacional de acordo com uma prática específica. O indivíduo é o ponto de cruzamento de uma multitude de diferentes práticas sociais, de rotinas corpóreo-mentais.

A partir dessa caracterização, ao analisar as abordagens culturalistas de AO pode-se questionar como uma abordagem específica concebe o conhecimento, como concebe as ideias de corpo e mente, qual o papel atribuído às coisas e aos agentes, como considera a relação estrutura/processo, desse modo se poderia compreender a qual ramificação das teorias culturais ela estaria vinculada. Isso não significa que qualquer abordagem de AO esteja, de fato, vinculada a uma dessas ramificações. Pelo contrário, podem-se encontrar abordagens de AO que se apropriam de conceitos e noções de variadas fontes, realizando laços fracos entre eles e, conseqüentemente, incorporando incongruências epistemológicas e/ou metodológicas. Apesar dessa ressalva, podem-se fazer algumas inferências.

A concepção de aprendizagem apresentada por Nicolini e Meznar (1995) pode ser considerada como influenciada pelo Mentalismo na sua versão subjetivista: a organização é

um corpo de pensamentos e estudar AO é investigar porque e como esses corpos de pensamento mudam. Já a análise de Cook e Yanow (1993) parece ter sido influenciada pelo Intersubjetivismo: a organização se engaja em um processo de manutenção das normas e práticas que garantem a constância e a qualidade de seu produto – a AO é a aquisição, sustentação ou mudança de significados intersubjetivos por meio de artefatos de sua expressão e transmissão, e as ações coletivas de um grupo. Outro exemplo nessa ramificação é Yanow (2000), com foco em significados situados. Ou ainda, o caso apresentado por Gherardi (2000), que examina as metáforas produzidas em um grupo de planejamento (composto de pesquisadores, políticos e gestores) criado para elaborar um projeto de pesquisa-ação em uma municipalidade, com sua ênfase em metáforas e na linguagem, também parece ter sido influenciado pelo Intersubjetivismo. Já a ideia de uma abordagem de AO baseada em prática tem sido divulgada a partir, especialmente, da noção de Comunidades de Prática (LAVE; WENGER, 1991; BROWN; DUGUID, 1991) e do trabalho de Silvia Gherardi (GHERARDI, 2001, 2008, 2009; GHERARDI; NICOLINI, 2001; GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007).

A partir desse tipo de análise, percebe-se que nem toda abordagem que considera aspectos culturais da aprendizagem parte de um mesmo conjunto de pressupostos sobre cultura, sobre o social e sobre conhecimento. Por outro lado, várias destas abordagens “culturalistas” trabalham com a ideia de prática, ainda que não possam ser associadas ao que Reckwitz (2002) chama de Teoria da Prática.

2.5. Prática e as diferentes abordagens baseadas em prática

Atualmente, o termo prática parece ter tomado uma posição privilegiada no debate acadêmico. A prática se tornou a lente por meio da qual vários fenômenos têm sido reexaminados (ANTONACOPOULOU, 2008). O chamado *Practice turn* (SCHATZKI; KNORR CETINA; VON SAVIGNY, 2001) ocorre na filosofia, na teoria cultural, na história, na sociologia, na antropologia e em estudos da ciência. Teóricos sociais concordam que não existe um corpo teórico coerente e unificado que pudesse ser chamado de “Teoria da Prática” (SCHATZKI, 2001; RECKWITZ, 2002; WARDE, 2005; GHERARDI, 2006; POSTILL, s/d;), mas diversos autores ao longo do tempo construíram teorizações que tem como foco o estudo das práticas e que deram origem a escritos nas mais variadas áreas, os quais adotam (de algum modo) a ideia de prática – neste texto chamo a este conjunto amplo e difuso de abordagens baseadas em práticas.

As principais influências para essas abordagens encontram-se nos campos da Filosofia e da Sociologia. Na Filosofia os autores que parecem exercer maior influência nas diversas teorizações sobre prática são Wittgenstein (últimos escritos), Heidegger (primeiros escritos) e Taylor. Já na Sociologia, as principais influências fundadoras são Bourdieu, Giddens, Garfinkel e Latour; e, recentemente, os trabalhos de Schatzki (2001) e Reckwitz (2002). O Quadro 10 apresenta um resumo do que autores que recentemente teorizam sobre práticas consideram como principais teóricos (ou influências) e o **Quadro 11** contém noções de prática apresentadas por alguns desses autores.

Quadro 10 – Autores que contribuíram para as teorizações da prática

Autor	Principais autores que contribuíram para as teorizações sobre prática
Schatzki (2001)	Bourdieu, Dreyfus, Foucault, Giddens, Latour, Lyotard, Pickering, Rouse, Taylor, Wittgenstein,
Reckwitz (2002)	Bourdieu, Butler, Foucault, Garfinkel, Giddens, Heidegger, Latour, Schatzki, Taylor, Wittgenstein,
Warde (2005)	Bourdieu, Giddens, Schatzki, MacIntyre
Postill (s/d)	Bourdieu, De Certeau, Foucault, Giddens, Ortner, Reckwitz, Schatzki, Warde

Fonte: Elaborado a partir dos autores

Apesar das diferenças ontológicas e epistemológicas dessas propostas e teorizações, o principal fator que as agrega é um impulso para mover essas disciplinas além dos dualismos e formas correntes de pensar (SCHATZKI, 2001). Diversas dicotomias – mente/corpo, sujeito/objeto, estrutura/agência, objetivismo/subjetivismo, conhecimento científico/senso comum – são endereçadas e não-dialeticamente negadas (no sentido de Deleuze, já que, daquilo que é negado, não há nada a ser recuperado na síntese) por essas teorias. E é a negação que abre espaço para a criação, para a prática (HARDT, 1996). Além disso, ao focarem as práticas, focam as atividades, o que permite que a linguagem seja vista como atividade discursiva (e não como estrutura, sistema ou discurso) e a ciência, como atividade e não como representação (SCHATZKI, 2001). Essas abordagens são construídas para colocar luz sobre as atividades cotidianas realizadas nas organizações, sobre os vários processos profundamente imbricados de agir e fazer (WITTINGTON, 2006). Assim, especialmente a partir de Schatzki (2001) e Reckwitz (2002), pode-se considerar que as teorizações sobre prática são aquelas que consideram as práticas como unidade social genérica primária, ou

seja, são caracterizadas pela concepção do social como localizado nas práticas, sendo essas a menor unidade de análise social.

Quadro 11 – Algumas noções de prática

Autor	Noções de prática
Schatzki (2001)	<p><u>Prática como entidade coordenada</u> um desdobramento temporal e espacialmente disperso de nexus de fazeres e dizeres, esquemas enagidos que podem ser transpostos de uma situação (ou domínio) à outra. Exemplos são práticas de cozinhar, práticas de votar, práticas industriais, práticas recreativas e práticas correcionais. Dizer que as ações e os ditos que formam uma prática constituem um nexus é o mesmo que dizer que eles estão ligados de determinadas maneiras. Três grandes eixos de ligação estão envolvidos: (1) através de compreensões, por exemplo, sobre o que dizer e fazer; (2) através de regras explícitas, princípios, preceitos e instruções, e (3) através das estruturas "teleoafetivas" envolvendo fins, projetos, tarefas, propósitos, crenças, emoções e humores.</p> <p><u>Prática como desempenho</u> o executar a prática, desempenhar os fazeres e dizeres que realizam e sustentam as práticas no sentido dos nexus.</p>
Reckwitz (2002)	<p>Tipo de comportamento rotinizado que consiste de muitos elementos, interconectados uns aos outros: formas de atividades corpóreas, formas de atividades mentais, 'coisas' e seus usos, uma base de conhecimentos na forma de compreensão, <i>know-how</i>, estados de emoção e conhecimento motivacional.</p>
Warde (2005)	<p>Entidades coordenadas que requerem desempenho para sua existência. Um desempenho pressupõe práticas e uma prática pressupõe desempenhos. Três componentes da prática: compreensões, procedimentos e compromissos.</p>

Fonte: Elaborado a partir dos autores.

Tendo-se caracterizado o que seriam 'teorizações sobre prática', resta uma importante questão: 'o que se quer dizer quando se fala em prática?' A resposta a essa questão não é simples, parcialmente porque prática é um termo de uso comum, e também porque cada teorização constrói uma noção prática e os autores que constroem suas abordagens com base no construto 'prática' têm buscado dar a esse termo uma definição (ANTONACOPOULOU, 2008). Corradi, Gherardi e Verzelloni (2008, p.1) comentam que, mesmo no senso comum, o termo prática tem diversos usos e sentidos, incluindo-se: "um corpo de conhecimentos na base de uma *expertise* profissional [a prática médica, a prática legal], uma forma de aprendizado, entrada e socialização em uma comunidade profissional e a repetição de uma habilidade adquirida." Assim, o termo 'teoria baseada em prática' remeteria à aprendizagem a partir da experiência direta, reforçando dois usos do termo prática: como método de aprendizagem e como ocupação ou campo de atividade. Por outro lado, na literatura organizacional o termo prática vai aparecer principalmente ligado a ideia de 'modo recorrente de fazer as coisas', que

se desdobra em uma noção de ‘rotina’ e em uma noção de ‘como as coisas são realmente feitas’.

Cabe aqui destacar que, apesar das diferenças apontadas, essas noções de prática carregam um traço em comum – buscam conectar a ação individual ao que é normativo, ou institucionalizado. Nesse sentido, superam a discussão da supremacia da agência ou da estrutura. Por um lado, as ações não podem ser reduzidas a “reações mecânicas, modelos normas, ou papéis”; por outro, não se pode conceder “a um livre arbítrio criador o poder de constituir no momento o sentido da situação, projetando os fins que visam transformá-lo” (BOURDIEU, 2002, p. 206). Esse afastamento tanto do estruturalismo quanto do interacionismo, se constituiria em um dos fundamentos de uma teoria da prática. Nas palavras de Bourdieu (2002, p.207)

As práticas não atingem, a não ser por exceção, nem um nem outro desses limites que são a pura estratégia ou o simples ritual, quer dizer (...) o polo definido pelo modelo teleológico e o polo representado pelo modelo típico do juridicismo. (...) O juridicismo que faz da regra o princípio de todas as práticas, e o interacionismo, que descreve as práticas como *estratégias* explicitamente orientadas por referência aos índices antecipados da reação às práticas, têm em comum o fato de ignorarem a harmonização dos habitus que, fora de qualquer cálculo intencional e de qualquer referência consciente à norma, produzem práticas mutuamente ajustadas e nunca excluem as tomadas de consciência parciais, facilitadas pelos preceitos e pelas receitas no sentido comum.

Outro aspecto da noção de prática que deve ser considerado é sua existência situada – a prática é ao mesmo tempo necessária e relativamente autônoma em referência à situação considerada na sua imediatez pontual (BOURDIEU, 2002). E aqui o termo ‘situada’ pode ser pensado nas quatro acepções apresentadas por Gherardi (2008): situada no corpo/mente (como conhecimento – inclusive estético, como corporificação, como percepção sensível), situada na dinâmica das interações (entre humanos e não-humanos), situada na linguagem (indexicalizada na ação da fala) e situada no contexto físico (espaço e tempo, território situacional). Por serem situadas, as práticas “expõem-se a receber sanções negativas quando o meio ambiente com que realmente se confrontam é demasiado afastado daquele ao qual se encontram objetivamente ajustadas” (BOURDIEU, 2002, p. 166).

A partir do acima exposto, considera-se que ao se utilizar a noção de prática em uma abordagem teórica, a primeira questão a ser respondida é ‘o que se entende por prática’; e a segunda é ‘que papel a noção de prática tem nessa abordagem específica’. Como se verá no

tópico seguinte, as abordagens de AO que utilizam a noção de prática têm variadas respostas a essas perguntas.

2.6. A Aprendizagem Organizacional e as abordagens baseadas em prática

A discussão das abordagens de AO baseadas em prática tem sido apresentada a partir, especialmente, do trabalho de Silvia Gherardi (GHERARDI, 2000, 2001, 2008, 2009a; GHERARDI, NICOLINI, 2001; GHERARDI, NICOLINI, STRATI, 2007). Há diversas abordagens teóricas que unem as ideias de aprender e organizar a partir da noção de prática. Em texto de 2003, Nicolini, Gherardi e Yanow se referiam a quatro abordagens identificadas por eles à época como “os modos mais promissores de abordar os fenômenos de *knowing* e *organizing* a partir de uma *perspectiva baseada em prática*” (p.4, grifo acrescentado): a interpretativo-cultural, a das Comunidades de Prática, a da teoria da atividade (cultural e histórica) e a da sociologia da tradução (também conhecida como teoria ator-rede). Desde então, a expressão ‘perspectiva baseada em prática’ acabou tornando-se o nome de uma dentre as tantas abordagens (ver **Quadro 12**). Alguns anos depois, Gherardi (2006, p.14) utiliza outra designação para o (eventualmente) mesmo¹⁰ grupo de abordagens: “teorizações baseadas em prática sobre aprendizagem e *knowing* nas organizações”, reconhecendo que o que une essas teorias não são pressupostos ontológicos ou epistemológicos, mas o fato estarem centradas na ideia de prática e conceberem conhecimento como algo prático e não abstrato e descontextualizado. Em texto de 2001, Gherardi e Nicolini propõem estudar AO a partir de dois conceitos da Sociologia: participação em práticas e reflexividade. Também propõem a substituição da noção de AO pelo conceito de “*learning-in-organizing*” (‘aprender-ao-organizar’) para denotar um sistema representacional que escapa da ideia reificada de organização e que se refere a um processo social inerente à construção da sociedade, no qual *aprender* pode ser compreendido como a participação competente em uma prática, como uma forma de mudar ou perpetuar um conhecimento e produzir e reproduzir a sociedade. Prática é tomada como um sistema de atividades no qual conhecer não é separado de fazer e pode-se dizer das situações que elas co-produzem conhecimento por meio da atividade. Assim, a prática torna-se um *topos* que conecta conhecer e fazer (GHERARDI, 2008). A definição de prática proposta por essa autora é de uma textura de conexões em ação

¹⁰ As principais diferenças referem-se a: um destaque à abordagem da estética organizacional no componente interpretativo-cultural; ampliação da abordagem Comunidades de Prática sob o nome Teoria da Aprendizagem Situada e acréscimo da abordagem Estudos do Local de Trabalho, em uma vertente ligada à Etnometodologia.

- a conectividade que liga ações enquanto essas são reproduzidas e disseminadas. As práticas são padrões reconhecidos, os quais, ainda que variem grandemente de acordo com o cenário em que são desempenhados, são reconhecíveis e pela própria execução se disseminam e se modificam constantemente, recursivamente. Assim, práticas: (i) são incompletas e indeterminadas até que sejam executadas situadamente; (ii) se auto-reproduzem, mas nunca são idênticas a si mesmas (GHERARDI, 2006).

A expressão Estudos Baseados em Prática (EBP) foi apresentada por Gherardi (2003, citada por GHERARDI, 2008) como um rótulo que reúne uma série de estudos que se contrapõem ao racionalismo e ao paradigma funcionalista, e que consideram o conhecimento como uma atividade mundana, situada nas práticas de organização e de trabalho em andamento – e esses pressupostos requerem uma metodologia apropriada à observação do *knowing-in-practice* (GHERARDI, 2008). Entretanto, essa expressão, ao ampliar-se, vem adquirindo novos aspectos, sendo alguns deles exatamente de cunho funcionalista, como na explicação:

Estudos baseados em prática constituem-se em um esforço para usar a sabedoria prática e o aparato metodológico das ciências sociais contemporâneas para abordar alguns aspectos críticos da *concepção, projeto e implementação de formas inovadoras de apoio à aprendizagem no local de trabalho*, atividade e interação. Ao dirigir a nossa atenção para o estudo e a representação dos detalhes do trabalho, os dilemas da ordem interacional, o papel da linguagem e das práticas discursivas, e a natureza social das competências, os estudos baseados na prática permitem, tanto aos cientistas sociais quanto aos profissionais, aprofundarem a sua compreensão sobre a forma como os participantes utilizam ferramentas e tecnologias na produção e coordenação emergentes da ação social e das atividades, e sobre como práticas e contextos organizacionais dão aos artefatos seu sentido situado e determinado e sua usabilidade.¹¹ (grifo acrescentado)

Em virtude do grande número de expressões correntes na literatura sobre o tema, opta-se neste texto pela utilização da expressão EAOBP para representar o conjunto de abordagens de AO que, de alguma forma, utilizam a noção de prática. Desse modo, o que Gherardi (2008)

¹¹ GHERARDI, S; MIETTINEN, R.; HEATH, C.; SCARBROUGH, H. Apresentação do grupo de trabalho permanente “*Practice-based Studies of Knowledge and Innovation in Workplaces*” do EGOS (European Group for Organizational Studies). Disponível em <http://www.egosnet.org/jart/prj3/egosnet/main.jart?rel=en&content-id=1227251866240&reserve-mode=active>

considera como EBP representa um conjunto não-disjunto aos EAOBP (no sentido assumido aqui).

Em artigo de 2008, Corradi, Gherardi e Verzelloni apontam dez abordagens baseadas em prática, representadas por diferentes rótulos conceituais compartilhados por autores e utilizados nos estudos. Em cada abordagem são destacados os ‘pioneiros’ – artigos ou autores que primeiramente utilizaram um rótulo específico para estudar práticas. Um resumo das dez abordagens é apresentado no **Quadro 12**, incluindo-se as principais ideias e contribuições de cada abordagem.

Quadro 12 – Abordagens de prática

Nome da abordagem	Autores principais	Ideias principais e contribuições
de Comunidades de Prática a Práticas de uma Comunidade	CoP: Lave e Wenger, 1991 PoC: Gherardi <i>et al.</i> , 1998; Brown e Duguid, 2001; Swan <i>et al.</i> , 2002; Contu e Willmot, 2003; Roberts, 2006	O caráter situado e social das práticas, a importância central de know-how prático para o trabalho, a existências de identidades coletivas, a importância dos processos de aprendizagem dentro de uma comunidade de profissionais. O conceito de CoP marca a passagem de uma visão individual e cognitiva do conceito de aprendizagem para uma social e situada. A comunidade constrói e perpetua práticas sociais e de trabalho. Ações situadas e repetidas criam um contexto no qual as relações sociais entre as pessoas e com o mundo cultural e material se estabilizam e tornam-se normativamente sustentadas.
Ponto de vista baseado em prática (foi substituído pelo conceito de epistemologia da prática)	Brown e Duguid, 1991 (baseados em Orr, 1987, 1990) Cook e Brown, 1999, Brown e Duguid, 2001	Prática como o <i>locus</i> para compreender os processos de aprendizagem situados - aprendizagem é a ponte entre trabalhar e inovar. Cada cenário de trabalho é uma arena de práticas repetidas. Divergências entre práticas esposadas (<i>opus operatum</i>) x práticas reais (<i>modus operandi</i>) (baseado em Bourdieu) O sistema está em um contínuo vir-a-ser. Epistemologia da posse x epistemologia da prática (base em Dewey: conhecimento é algo que fazemos, não algo que possuímos) Dança generativa entre praticantes, conhecimento organizacional e <i>knowing</i> organizacional Prática é ação informada pelo significado extraído de um contexto grupal específico Prática situada se torna chave para analisar os processos pelos quais o conhecimento se espalha dentro da organização
Aprendizagem baseada na prática ou aprendizagem baseada no trabalho	Raelin 1997, 2007; Boud e Middleton, 2003 Fenwick, 2006 Strati, 2007 Carlile, 2004 Nicolini, 2007	Forma de conhecer que é dependente do contexto Profissionais para serem proficientes precisam superar a lacuna teoria / prática Aprendizagem como processo dialético mediado, o qual mistura prática e teoria. Aprendizagem acontece por meio do corpo, conhecimento não é apenas imbricado é corporificado Papel dos artefatos na estruturação e estabilização do conhecimento prático (baseado na Teoria da atividade - Engeström, 1999, 2005)

<p>Prática como "o que as pessoas fazem"</p>	<p>Pickering, 1992; Latour e Woolgar, 1979 ; Latour, 1984, 1987; Knorr-Cetina, 1981 Jarzabkowski, 2003</p> <p>e trabalhos de Whittington, Samra-Fredericks, Balogun e Chia</p>	<p>Influências teóricas da Etnometodologia, da Teoria da atividade e da Fenomenologia</p> <p><u>Ciência como prática:</u> Prática como o que as pessoas fazem rotineiramente nos seus campos particulares de práticas (estudos empíricos e observações)</p> <p><u>Estratégia como prática:</u> Sistemas compostos e complexos de <i>habitus</i>, artefatos, e formas socialmente definidas de ação que constituem o fluxo das atividades de estratégia</p> <p>Relações entre conceitos de estruturação (Giddens), habitus (Bourdieu), ‘social becoming’ (Sztompka) e comunidades de prática (Lave e Wenger)</p> <p>A infraestrutura por meio da qual micro estratégia e a estrategização ocorrem, gerando um fluxo contínuo de atividade estratégica que é prática</p>
<p>Lente de prática e Pesquisa orientada pela prática</p>	<p>Orlikowski, 2000</p> <p>Schultze e Boland, 2000 Osterlund 2003, 2004, 2007</p>	<p>Influências: Giddens (teoria da estruturação), Bourdieu (circuito de reprodução) e Foucault (consequências do fazer)</p> <p>Usar uma lente de prática para examinar como as pessoas, ao interagirem com uma tecnologia no decurso de suas práticas, enagem estruturas que moldam seus usos emergentes e situados daquela tecnologia</p> <p>Focar no que as pessoas realmente fazem, e observar o que este fazer faz.</p>
<p>Knowing-in-practice</p>	<p>Gherardi, 2000</p> <p>Orlikowski, 2002</p> <p>Gomez <i>et al.</i>, 2003</p> <p>Strati, 2003</p>	<p>Influências: Teoria da atividade, Teoria ator-rede, Teoria da aprendizagem situada e Perspectivas estética e cultural da aprendizagem</p> <p>Conhecimento não é algo presente na cabeça das pessoas, nem é um fator produtivo estratégico - é <i>knowing-in-practice</i>, construído ao praticar em um contexto de interação</p> <p>Prática constitui o <i>topos</i> (contexto de discurso) que amarra o conhecer ao fazer</p> <p>Prática é uma figura de discurso que permite que os processos de conhecer no trabalho e de organizar sejam articulados como processos históricos, materiais e indeterminados</p> <p><i>Knowing</i> não é uma capacidade imbricada e estática, ou uma disposição estável dos atores, mas uma realização social contínua, constituída e reconstituída enquanto os atores se envolvem com o mundo da prática</p> <p>Uso de palavras que denotam incerteza, conflito e incoerência, compreendidas como características intrínsecas às práticas porque elas produzem inovação, aprendizagem e mudança</p>
<p>A "vez" da prática (Practice turn)</p>	<p>Schatzki, Knorr-Cetina e von Savigny, 2001</p> <p>Rouse, 2001</p>	<p>Principalmente, escritos em filosofia.</p> <p>A literatura organizacional que se refere ao termo geralmente confunde o termo prática com rotina ou atividade. Além disso, muitas abordagens de pesquisa englobam duas noções contrastantes de prática: a de regularidades e comunalidades entre as atividades dos grupos sociais; e de relatabilidade normativa de vários desempenhos</p>

Perspectiva baseada em prática	Sole e Edmonson, 2002 Swan, Bresnen, Newell e Robertson, 2007	Perspectiva baseada em prática como lente que destaca o papel do conhecimento fundamentado em práticas de trabalho localmente específicas Reconhecimento dos contextos social, histórico e estrutural nos quais a ação ocorre Relação entre objetos, conhecimento, práticas de trabalho, grupos sociais e contexto social – rede complexa de atores que constituem o contexto de interação Objetos carregam no seu "ser" um conjunto ordenado de práticas consolidadas e socialmente compartilhadas na comunidade de praticantes. A prática funde as dimensões individual e coletiva, elementos tecnológicos e humanos, descrevendo e explicando os modos de fazer, corpos de conhecimento e situações que se desenvolvem em um dado cenário de trabalho
Abordagem baseada em prática	Carlile, 2002 Yanow, 2004	Visão pragmática para explorar o conhecimento localizado, imbricado e investido na prática Observar objetos e fins na prática Estudo das práticas traz à tona as especificidades do comportamento e significado em contextos situados Conhecimento "expert" e conhecimento local Compreender as práticas dos indivíduos permite a interpretação dos processos de aprendizagem situados que ocorrem nas organizações
Prática como metodologia	Fox, 2006 Marshall e Rollinson, 2004 Yanow, 2006 Petit e Huault, 2008	Estudos das “fraquezas” do debate vigente Comparação com Etnometodologia – similaridades e diferenças Críticas por negligenciar o tema do poder Possíveis conexões com outras teorias investigando poder Falta de consistência entre posições epistemológicas e escolhas metodológicas, reificação de entidades e objetos no campo empírico, ausência de participação real dos pesquisadores na vida organizacional

Fonte: Adaptado de Corradi, Gherardi e Verzelloni (2008)

A classificação apresentada por esses autores (como, de fato, qualquer classificação) apresenta uma série de simplificações. Uma das mais importantes é que a consideração principal para o agrupamento é a expressão envolvendo a palavra prática usada pelos autores pioneiros (o ‘rótulo’, por assim dizer). Em virtude disso, encontram-se no mesmo grupo autores que tens concepções de prática completamente diferentes, por exemplo, Raelin (2007) e Strati (2007). Além disso, os rótulos selecionados abrigam desde conceitos específicos como ‘Comunidades de Prática’ até ideias amplas como ‘ponto de vista’, ‘perspectiva’ e ‘lente’, passando por noções menos abrangentes como ‘*knowing-in-practice*’. A partir dessas observações e do **Quadro 12**, pode-se considerar que há uma série de abordagens de AO que utilizam a noção de prática e não há uma tendência apenas neste uso, além disso muitas dessas abordagens estão afastadas daquilo que se poderia considerar como uma teorização da prática. Em alguns casos é notória a ênfase no uso da expressão ‘prática’ como rotina, ou como norma. Em outros casos, a noção de prática serve para caracterizar ‘o que as pessoas realmente fazem’, exortando pesquisadores a se (re)aproximarem dos seus objetos de estudo.

Essas visões de prática afastam-se de algumas questões centrais para uma abordagem baseada em prática, como a concepção do social como localizado nas práticas, a consideração destas como a menor unidade de análise social e a superação da dicotomia estrutura/agência. Perde-se, dessa forma, o poder crítico do conceito (WHITTINGTON, 2006) e sua capacidade de analisar relações de poder (GHERARDI, 2009a). A partir dessas considerações, exploram-se, na seção seguinte, possíveis contribuições das abordagens baseadas em prática para a AO, bem como alguns cuidados a serem tomados ao se adotar tais abordagens.

2.7. Implicações da noção de prática para a Aprendizagem Organizacional

As diferentes abordagens baseadas em prática vêm ganhando destaque e trabalhos que enfocam as questões ontológicas, epistemológicas e metodológicas referentes a esses estudos (por exemplo, SCHATZKI, 2001; ANTONACOPOULOU, 2007, 2008; WHITTINGTON, 2006; BLACKLER; REGAN, 2009; GEIGER, 2009) podem pautar um aprofundamento na discussão de AO a partir das abordagens baseadas em prática. É claro que não se pode esquecer a promessa inicial dessas abordagens para os estudos de AO: afastar-se das concepções racionalistas e cognitivistas de aprendizagem, considerando os relacionamentos complexos entre trabalhar, organizar e conhecer, e assumindo as constituições recíprocas entre conhecedor e conhecido, entre conhecimento e conhecer, e entre prática e praticar (GHERARDI, 2008).

Geiger (2009) ao analisar uma série de abordagens de prática, mostra que aquelas que consideram prática simplesmente como ‘o que os atores fazem’ não estão revelando muito poder crítico, em oposição àquelas com concepções epistêmico-normativas de prática, as quais abrem espaço para uma análise não-cognitiva, não-positivista e não-racionalista. Para isso, as teorizações da prática, em geral, devem abranger noções não-instrumentais de conduta, observando por um lado o papel da rotina, e por outro o da emoção, *embodiment* e desejo (WARDE, 2005).

Assim, ao se pensar na relação entre as diferentes abordagens de prática e a AO, uma questão central é compreender a noção de prática de cada abordagem e, a partir dessa noção, analisar como essa abordagem conceitua e articula as ideias de conhecimento, *knowing*, aprendizagem e como relaciona essas ideias com a noção de prática. Como aponta Schneider (2007), as noções de conhecimento e *knowing* e seus efeitos recíprocos foram tratados de forma bastante diferente ao longo da história e nas diferentes culturas. Também em campos de estudo como a AO e a Gestão do Conhecimento, que são interdisciplinares por natureza, há

muita fragmentação, com diferentes noções e evidências em uma multitude de nichos e que vão além de qualquer possibilidade de integração (SCHNEIDER, 2007).

Ainda que uma visão do conhecimento como impessoal, livre de contexto e estático esteja associada a visões mais funcionalistas de AO, enquanto que as abordagens baseadas em prática compreenderiam o conhecimento como pessoal, contextualizado, situado e processual, emergente em um processo coletivo não relacionado a pessoas específicas, o qual precisa ser constantemente (re)ativado e não está simplesmente a disposição para ser utilizado (SCHNEIDER, 2007), muitos autores que trabalham com abordagens baseadas em prática não chegam a conceituar conhecimento e, se o fazem, esse conceito se perde ao longo dos trabalhos empíricos (SCHREYÖGG; GEIGER, 2007). Assim, o conhecimento muitas vezes adquire e face dupla de estoque, produto ou resultado por um lado, e processo, fluxo ou método de obter resultados por outro (SCHNEIDER, 2007). Como comentam Schreyögg e Geiger (2007): há uma discrepância marcante entre a grande importância atribuída ao conhecimento e as conceituações vagas e imprecisas de conhecimento, que abrangem todos os tipos explícitos e implícitos de características que os atores utilizam, de modo a não perder nenhum dos potenciais possibilitadores da ação.

Entretanto, alguns autores defendem essa imprecisão, argumentando que é preciso manter o conceito de conhecimento em tensão, porque ele está profundamente ligado a questões ontológicas e epistemológicas. Ou seja, a noção de conhecimento estaria nas tensões que se criam entre: pré-linguístico (universal) e linguístico (particular), estoque e fluxo, precedente à ação e enagido na ação, conservativo e inovativo (SCHNEIDER, 2007). Essa visão é similar a noção de conhecimento apresentada por Reckwitz (2002) como característica de uma teoria da prática: conhecimento é algo mais complexo do que “saber que”, engloba modos de compreensão, saber como, formas de querer e de sentir que estão ligados uns aos outros dentro de uma prática; é uma forma de compreender o mundo (objetos, humanos, a si mesmo), que é grandemente implícita e histórico-culturalmente específica; esse conhecimento é coletivo e compartilhado e contém um modo particular rotinizado de intencionalidade (de querer ou desejar certas coisas e evitar outras) e emocionalidades específicas. O que diferencia fortemente as visões de Schneider (2007) e Reckwitz (2002) é que a primeira constrói a ideia de tensão a partir da existência das dicotomias, enquanto que o segundo vai além das dicotomias, a partir de uma visão holística. Pode-se dizer que é característico das abordagens epistemicamente baseadas em prática se esforçarem “em oferecer uma compreensão holística de *knowing* e aprendizagem como realizações dinâmicas, emergentes e

sociais que são ativamente situadas em contextos específicos de prática” (MARSHALL, 2008, p. 418).

Dentre as abordagens de AO baseadas em prática, destaca-se o corpo de trabalhos de Gherardi (2001, 2006, 2008, 2009a), que tem aprofundado a noção de conhecimento apresentada por Reckwitz (2002) ao tratar conhecimento como uma dinâmica conhecimento/*knowing* indissociável. Na visão de Nicolini, Gherardi e Yanow (2003), o *knowing* precede o conhecimento, tanto lógica quanto cronologicamente, já que o conhecimento seria uma versão institucionalizada do *knowing*, e o *knowing* são atividades e processos que se desdobram ao longo do tempo, são fazeres coletivamente distribuídos (GHERARDI, 2009b), relacionais e mediados por artefatos (GHERARDI, 2006). Por outro lado, a noção de *knowing* transmite a ideia de que adquirir conhecimento não é só uma atividade, mas uma ‘passividade’ – pois seu *locus* de controle pode ser externo ao indivíduo (GHERARDI, 2003), o *knowing* se dá partir de uma base de conhecimento. Além disso, a noção de *knowing* reintroduz o corpo, as emoções, a intuição, a receptividade, a empatia, a introspecção e a compreensão estética na discussão de aprendizagem (GHERARDI, 2006). Considerar o *knowing* como fenômeno sócio-cultural permite a exploração de aspectos do conhecimento menos intencionais, menos instrumentais e mais reflexivos.

Gherardi (2008) apresenta três possíveis relações, não mutuamente excludentes, entre conhecimento/*knowing* e práticas. A primeira é a relação de continência, em que as práticas são entidades objetivas que contêm conhecimento – o *knowing* é um processo que ocorre dentro de práticas situadas – ao analisar uma prática pode-se identificar nela os processos de *knowing*; a segunda é a relação de mútua constituição, na qual as atividades de *knowing* e praticar não são fenômenos diferentes ou separados, ao contrário, interagem e se produzem mutuamente; e a terceira é a de equivalência, no sentido de que uma prática é *knowing-in-practice* esteja o sujeito ciente disso ou não – atuar como um praticante competente é sinônimo de conhecer como se conectar de modo exitoso com o campo de práticas desse modo ativado.

O fato de se adotar uma concepção de conhecimento/*knowing* baseada em uma epistemologia da prática (COOK; BROWN, 1999) tem profundos reflexos no que se entende por aprendizagem – aprender torna-se o *knowing-in-practice*, é algo que acontece na ação, é o *knowing* ao se praticarem as práticas. Assim, a aprendizagem não se distingue do praticar, torna-se a própria transformação e conservação das práticas, que os agentes transladam, traduzem, carregam, pegam e deixam cair, ao enagirem as práticas novamente pela primeira vez. Essa visão aproxima-se muito da apresentada por Maturana e Varela (2001), em que aprender é fazer e fazer é aprender. Por outro lado, há autores que indicam que se deve ter

cuidado para não igualar a ideia de prática à ideia de aprendizagem, mas salientar que ambas são aspectos centrais da constituição uma da outra (ANTONACOPOULOU, 2008), ou seja, é dada prioridade à segunda relação apresentada por Gherardi (2008) – aprende-se nas práticas, e as práticas são os campos de aprendizado. Nessa visão, o conceito de prática proporciona uma nova lente para se engajar com a fluidez da organização (ANTONACOPOULOU, 2007), pois ele abraça a ambiguidade, a incerteza e a descontinuidade como o reino do desconhecido e da fundação do emergir/tornar-se/organizar (CLEGG; KORNBERGER; RHODES, 2005). Centrando-se sobre o aspecto emergente da aprendizagem, é possível mapear a rede de conexões no modo como a aprendizagem é orquestrada, através de tentativas de praticar as práticas (ANTONACOPOULOU, 2007).

Outra questão relevante a considerar é que cada prática individual está situada em um campo mais amplo de práticas, “as quais se ramificam em todas as direções, do indivíduo às organizações, às instituições, a sistemas cada vez mais complexos” (GHERARDI, 2006, p. xvii), no qual as ações podem ser vistas “não como o produto de ‘inter-ações’, mas como emanando de ‘trans-ações’ nas quais as relações e as entidades que criam essas ações não estão isoladas, mas são vistas como co-evoluindo em uma negociação continuada, constitutiva de cada um e das possibilidades que suas inter-relações podem produtivamente criar” (ANTONACOPOULOU, 2008, p. 113). Ou seja, as práticas são de natureza holística e temporal (ibidem). Isso leva a considerar as implicações de caráter teórico e de caráter prático para os pesquisadores interessados neste tipo de abordagem. Ao considerar o *knowing* organizacional como situado em sistemas de práticas, sempre relacionais (com humanos e não-humanos) e em contextos específicos, e que esse *knowing* relaciona-se a conhecimentos que são continuamente reproduzidos e negociados, sempre de maneira dinâmica e provisória (NICOLINI; GHERARDI; YANOW, 2003) abrem-se uma série de questões sobre a própria construção de conhecimento realizada pelos pesquisadores. A pesquisa de AO a partir de uma abordagem baseada em prática requer do pesquisador a simetria entre os construtos de conhecimento e aprendizagem utilizados na pesquisa e aqueles que ele opera na realização da pesquisa (PETIT; HAULT, 2008). Assim, as questões metodológicas devem ser profunda e cuidadosamente endereçadas: também o pesquisador está em um campo de práticas (e de práticos) e suas práticas de pesquisa são relacionais e constituídas por *knowing* situados, produzidos e reproduzidos ‘na’ pesquisa.

Um possível referencial para adotar uma abordagem baseada em prática para estudar AO (e que conceba o social como localizado nas práticas, considerando estas como a menor

unidade de análise social, em uma superação da dicotomia estrutura/agência) é partir dos termos-chave que Reckwitz (2002) propõe para caracterizar as diversas variantes da perspectiva culturalista das teorias sociais. Esses termos-chave podem servir como indicadores de qual é, de fato, a noção de prática que se tem e como esta está sendo trabalhada, incluindo-se as implicações ontológicas, epistemológicas e metodológicas:

- Corpo – está sendo concebido como parte da prática, unido às atividades mentais e emocionais?
- Mente – é considerada parte da prática, o que implica certos modos rotinizados de compreender, de desejar, de fazer?
- Coisas – são percebidas como componentes indispensáveis das práticas? Percebe-se que permitem e limitam certas atividades mentais e corpóreas, certos conhecimentos e compreensões? É dada simetria às relações sujeito-sujeito e sujeito-objeto na produção e reprodução do ordenamento social?
- Conhecimento – são considerados os modos de compreensão, de saber como, as formas de querer e de sentir, ainda que sejam grandemente implícitos e histórico-culturalmente específicos? O conhecimento é visto como coletivo e compartilhado e contendo um modo particular rotinizado de intencionalidade e emocionalidades específicas?
- Estrutura/processo – Há a análise das crises cotidianas das práticas face às situações? Percebem-se as quebras e as modificações das estruturas, bem como a recriação destas ‘novamente pela primeira vez’?
- Agente – Percebe-se o indivíduo como um corpo/mente que “carrega” e “realiza” práticas sociais, que compreende o mundo e a si mesmo, e usa seu know-how e conhecimento de acordo com uma prática específica? Reconhece-se o indivíduo como o ponto de cruzamento de uma multitude de diferentes práticas sociais, de rotinas corpóreo-mentais?

Essas questões não pretendem ser um *checklist* para uma abordagem de AO baseada em prática, mas têm a intenção de servir como alerta para que não se incorra no erro de simplificação exagerada, de superficialidade, ou de reducionismo (como, por exemplo, colocar as práticas como um nível intermediário entre o individual e o social [GHERARDI, 2006]).

Por outro lado, pensar a AO a partir de uma abordagem baseada em prática traz em si uma série de possibilidades, apontadas por diversos autores. Estas possibilidades estão relacionadas não apenas à adoção da noção de prática, mas também ao próprio significado dado a essa noção. Ao se considerar a prática como menor unidade do social, dissolvem-se as separações entre níveis de aprendizagem (individual, grupal, organizacional), já que a mesma prática engloba todos esses níveis. A prática é vista como um fenômeno dinâmico, que se desdobra no tempo e no espaço, e requer uma análise relacional das ações (ANTONACOPOULOU, 2007). Essa visão é semelhante à adotada por Bourdieu em seu trabalho (p.ex., 2002) que, na busca da compreensão das práticas, olha para as condições de possibilidade dessas práticas, para os campos onde são praticadas (com suas diferentes dimensões de luta), para as posições dos agentes nesses campos, para os *habitus* que as (re)produzem, para as possibilidades de tomada de consciência que as subvertem e para o senso prático que permite aos indivíduos jogarem o jogo social dessas práticas.

A noção de prática também supera dualidades como estrutura/agência, estabilidade/mudança, *exploration/exploitation* (ANTONACOPOULOU, 2008) muitas vezes abordadas nos estudos de AO. Na dança generativa das práticas coexistem estabilidade e mudança – ao ser reproduzida, a prática é produzida novamente pela primeira vez, o que abre espaço tanto para a exploração (descoberta) quanto para o novos usos. O estudo das práticas se foca nas dinâmicas e nas tensões, nas quais caos e ordem coexistem, e onde as regularidades se criam a partir das práticas. A superação das dualidades, ou transcendência das dualidades (BOURDIEU, 1985 citado por LAU, 2004), especialmente do objetivismo/subjetivismo, é ponto de partida para as teorizações sobre prática. Gherardi, Nicolini e Strati (2007, p.315) também atribuem a essa noção a possibilidade de tratar da relação expressiva e de ligação com o mundo, indo além do limite de uma visão puramente instrumental e econômica da ação humana: “a ideia de que as pessoas fazem o que fazem pelo amor ao que fazem e não por dinheiro”. Para Bourdieu (2002), a ação humana não se dá de modo puramente instrumental, tampouco está subjugada cegamente a normas e preceitos, não é também um automatismo corpóreo, mas se dá a partir de um senso prático emergente da experiência, em que tomadas parciais de consciência são possíveis.

Além disso, a noção de prática desloca uma das discussões frequentes na literatura de AO, aquela que se refere aos variados conflitos que seriam inerentes à própria natureza da aprendizagem, por exemplo: processo natural ou sistemático, baseado em conhecimento tácito ou explícito, normativo (regras, normas, leis, procedimentos padrão) ou exemplar (maneiras

de agir, valores, crenças, concepções, formas de executar não explicitadas), a serviço do aprimoramento ou da inovação, adaptativo (incremental) ou de ruptura (transformação radical). Esse deslocamento se dá porque a ideia de que existam esses conflitos deixa de fazer sentido. A noção de prática engloba processos naturais (no sentido de espontâneos) e sistemáticos (e o que de natural há naquilo que se chamaria de sistemático, e o que de sistemático há naquilo que se chamaria de natural – já que aprender também é uma passividade e o *knowing* ocorre não no vácuo, mas em um campo de conhecimentos institucionalizados); os conhecimentos (sejam tácitos ou explícitos, sejam fruto de atenção focal ou subsidiária) são realizados no e pelo *knowing*, que (re)produz (ao ser produzido) tanto o que é normativo quanto o que é exemplar. Por outro lado, a noção de prática ao colocar mais atenção na ação e nas condições de possibilidade em que esta ocorre, traz para a discussão de AO o corpo, os movimentos, as rotinas, os conhecimentos práticos (RECKWITZ, 2002), passando a focar não apenas o conhecimento estabelecido, institucionalizado ou normativo, mas incorporando as diferentes formas de saber e conhecer que se dão em uma dimensão social e cultural, incluindo símbolos, tecnologias e as relações com estes. Assim, ao agregar as noções de conhecimento e *knowing*, a partir de uma epistemologia da prática, são criadas ‘pontes’ entre as diversas formas de conhecimento em uma mesma atividade (COOK; BROWN, 1999), o que permite que se analisem tanto os aprimoramentos quanto as inovações e, mais, que se estude o aprender (e as tensões nele envolvidas) para aparentemente não mudar.

Além dessas possibilidades, a partir das diferentes noções de prática adotadas alguns autores apontam outras possibilidades a serem exploradas no estudo de AO. Abordagens com foco mais interacionista e com aproximações com a Teoria Ator Rede, destacam que a noção de prática pode revelar aspectos não-usuais das conexões entre aqueles que trabalham, seus objetos de trabalho, e os significados objetivos e subjetivos do trabalho e de organizar (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007). Ao considerar que as práticas estão situadas no corpo/mente e que têm emocionalidades e intencionalidades específicas, abre-se espaço para discutir as diferentes conexões entre aqueles que trabalham e seus trabalhos, incluindo-se aí os objetos, os outros humanos envolvidos, os desejos, os esquemas de percepções e crenças, as condições de possibilidade. Especialmente, nessa abordagem abre-se espaço para discutir

as relações humanos/não-humanos, por exemplo, as condições de possibilidade criadas pelos objetos ou o modo como os objetos “melam”¹² os humanos (STRATI, 2007).

Já as abordagens com cunho interacionista que se aproximam da noção de estética, valorizam o conhecimento sensível e estético (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007) na sua análise das práticas. A noção de *knowing* permite que olhem para o conhecimento e o aprendizado que derivam das faculdades sensoriais do tato, audição e visão – o que é percebido pelos sentidos, julgado pelos sentidos e produzido/reproduzido pelos sentidos (STRATI, 2007), ou seja, enfocam a relação íntima, pessoal e corpórea do sujeito com a experiência do mundo.

Para se afastar na noção de interação como constitutiva das práticas, Antonacopoulou (2007, 2008) propõe a noção de transação, na qual as relações e as entidades que criam as ações não são isoladas, mas são vistas como co-evoluindo em uma negociação contínua em que são constitutivas uma da outra e das possibilidades que suas inter-relações podem criar (ANTONACOPOULOU, 2007). Dessa forma, propõe considerar os bens internos e externos¹³ a uma prática pode auxiliar na análise de alguns dos conflitos inerentes às práticas e permitir a discussão de valores, significados e papéis (ANTONACOPOULOU, 2007). Ao se analisar a interconectividade dos bens internos e externos pode-se discutir a intencionalidade (forçamotriz) de uma prática, que interconecta os bens internos e externos e que é carregada (consciente ou inconscientemente) por quem a pratica, e que leva a alterações nas ações da própria prática (ANTONACOPOULOU, 2008). Também se podem analisar as condições, criadas por diferentes forças antagônicas e que mantêm a organização em tensão, na forma de tensões múltiplas que competem e co-evoluem, além de ampliar as intenções da prática para um sem-fim de novos fins.

Essas diferentes possibilidades por serem implicadas por diferentes noções de prática não são necessariamente compatíveis entre si. Para o presente estudo, a noção de prática a ser

¹² A ideia de que os objetos “melam” (*mielleux*) os humanos é apresentada por Merleau-Ponty (2002, citado por STRATI, 2007). O mel é um fluido, mas com alguma consistência, é viscoso. Assim, sempre que é tocado, ele também “toca” (como em um dedo que se tira de um pote de mel). Os elementos não-humanos mostram, de acordo com Strati (2007) essa habilidade de serem ativos e de terem uma certa autonomia na sua relação com os humanos.

¹³ McIntyre (1985, citado por Antonacopoulou 2007) destaca a necessidade de compreender prática como uma dinâmica entre os bens internos e externos a ela. “Bens” externos são aqueles que alguém possui em concorrência com outras pessoas (que podem não possuí-los), como riqueza, status social, prestígio, fama, poder e influência. “Bens” internos, por outro lado, são as virtudes que criam o bem para a comunidade de que se é parte, eles não são “bens”, pois não são mercadorias, mas são tipos de ‘qualidades’ que só pode ser identificadas através da participação em uma prática.

adotada é aquela trabalhada por Bourdieu e, com base nisso, exploram-se as possibilidades relacionadas a não separação da aprendizagem em níveis e à superação das dicotomias (especialmente estrutura/agência) e dos conflitos anteriormente citados.

Outro ponto a ser destacado no que se refere a opção por uma abordagem baseada em prática para o estudo da AO são as implicações para a realização da pesquisa. Primeiramente, o pesquisador pode reconhecer sua prática e refletir sobre ela, reconhecendo seus próprios valores e sua postura ética. Essa reflexão abre espaço para que outras práticas (inclusive aquelas pesquisadas) possam ser consideradas a partir da possibilidade de uma racionalidade substantiva, alterando inclusive a relação do pesquisador com a pesquisa e com os pesquisados (humanos e não-humanos). A reflexividade se torna um ponto central da pesquisa e a própria realização desta deveria ter um caráter reflexivo, incluindo o papel do pesquisador na pesquisa, no *knowing-in-practice* e na produção/reprodução de conhecimento (PETIT; HUAULT, 2008). Essa noção de reflexividade é extrapolada por Bourdieu ao considerar que o pesquisador não apenas deve ter em mente sua posição no campo, mas os condicionantes inerentes à sua postura intelectual também são fundamentais e não podem passar despercebidos¹⁴.

Ao considerar que a prática é muito mais que um conjunto de atividades, que ela envolve, além de julgamentos éticos e instrumentais, as noções de gosto e apreciação (GHERARDI, 2009c), que são construídas e estão vinculadas a uma série de valores, percebe-se que é ao conhecer esses valores que a participação competente na prática toma lugar. Essa concepção não-instrumental de conhecimento promove estilos de pesquisa não-convencionais, e direciona para a identificação, invenção e comunicação de formas de compreensão organizacional baseadas na revisão de categorias interpretativas e analíticas ou na construção de novas categorias (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007). Segundo Reckwitz (2002), a teoria da prática nos encoraja a considerar o problema ético como a questão de criar e ‘cuidar’ das rotinas sociais, não como uma questão do justo, mas como uma questão do ‘bom’. Em uma ética que não se refira apenas a relação entre sujeitos, mas entre sujeitos e objetos, e do sujeito com ele mesmo. Assim, o pesquisador reflete não apenas sobre sua prática de pesquisa, mas sobre o conhecimento que constrói e os efeitos sociais dessa produção (GHERARDI e NICOLINI, 2001). Além disso, a aprendizagem nas organizações

¹⁴ A noção de reflexividade em Bourdieu é trabalhada na seção 4.1.

não ocorre em um mundo asséptico, apolítico, amoral, sem relações de poder e hiperracional. Desse modo, abordagens de AO baseadas em prática acenam com a possibilidade de “colocar luz” sobre alguns aspectos da vida organizacional até agora “deixados na sombra”. Como forma de estressar essa ideia e explorá-la mais amplamente, recorro nesta tese às formulações de Bourdieu sobre prática, buscando compreender o que elas podem agregar aos estudos de AO. No capítulo seguinte, algumas das principais formulações de Bourdieu são discutidas.

3. A PRAXEOLOGIA DE BOURDIEU: POR UMA ANÁLISE RADICALMENTE RELACIONAL

O chamado *practice turn* e a ênfase dada a estudos que focalizam as práticas trazem à tona não apenas a diversidade nas concepções de prática como a diversidade nas formas de analisá-las (RECKWITZ, 2002). Neste conjunto, a obra de Bourdieu se destaca como uma ciência da prática humana caracterizada pela centralidade dada a análise social relacional (e não substancialista), realizada de modo teórico-empírico, na forma de um método sociológico, no qual a construção do objeto de pesquisa inclui as formas de pesquisá-lo, ou seja, que funde as operações de construção teórica e investigação prática e que se distancia tanto da *teoria teórica* quanto do metodologismo, e que inclui “uma forma de colocar os problemas e um conjunto parcimonioso de ferramentas conceituais e procedimentos para construir objetos e transferir conhecimento recolhido em uma área de investigação a outra” (WACQUANT, 2008, p.28). Outro aspecto que se destaca na obra de Bourdieu é o reconhecimento de que a homologia entre as estruturas objetivas e as estruturas incorporadas cumpre um papel político importante – os sistemas simbólicos não são simplesmente instrumentos de conhecimento, mas instrumentos de dominação e contribuem para a integração social de uma ordem arbitrária (como se essa fosse natural e necessária).

Resgatam-se neste capítulo as principais formulações de Bourdieu para um estudo das práticas a partir da visão da autora. Considera-se que essas formulações (ou noções) só se constituem de fato na construção teórico-empírica de um objeto de estudo. O que se apresenta aqui é um esboço que explicita um entendimento situado e uma forma de apropriação das diferentes construções propostas por Bourdieu, uma tentativa de ‘pensar com Bourdieu’, tratando essas formulações como uma “caixa de ferramentas” destinada a ajudar a resolver problemas (WACQUANT, 2008).

3.1 Principais formulações de Bourdieu que norteiam este estudo

3.1.1 A superação das dicotomias

O projeto teórico-empírico de Bourdieu busca superar uma série de dicotomias (indivíduo/sociedade, individual/coletivo, consciente/inconsciente, interessado/desinteressado, objetivo/subjetivo etc.), resumidas por ele na dicotomia Objetivismo x Subjetivismo. Assim, um dos pontos centrais do seu trabalho é a negação tanto do puro

Objetivismo quanto do Subjetivismo. A proposta de Bourdieu reconhece a importância das estruturas, mas as identifica em duas instâncias: as estruturas objetivas (de relações em um campo) e as estruturas incorporadas (*habitus*). Essas abrem espaço para o subjetivo, ou melhor, para aquilo que o autor chama de “objetividade do subjetivo”, que reconhece que “indivíduos e grupos são objetivamente definidos não apenas pelo que são, mas pelo que eles são considerados como sendo, um ‘ser percebido’ que, ainda que dependa proximamente do que eles são, nunca é totalmente redutível a isso” (BOURDIEU, 2008a, p.135). Assim, para ele, as ciências sociais devem dar conta de dois tipos de propriedades que são objetivamente ligadas a indivíduos e grupos: as materiais e as simbólicas, que são as próprias propriedades materiais quando percebidas e apreciadas nas suas relações mútuas. Ou seja, os aspectos simbólicos estão inseparavelmente imbricados nas condições materiais de existência, sem que um possa ser reduzido ao outro. Com isso, tanto o agente não está reduzido a epifenômeno da estrutura como tampouco está reduzido a um conjunto de ações *racionais*, engendradas nas razões de um indivíduo autônomo plenamente consciente de suas motivações.

Bourdieu (2004) diz que, se tivesse que rotular seu trabalho, o chamaria de “construtivismo estruturalista” ou de “estruturalismo construtivista” como forma de explicitar a relação imbricada daquilo que se poderia chamar aspectos objetivista e subjetivista de sua teoria (WACQUANT, 2008). Sua explicação a esse respeito, proferida em uma conferência na Universidade de San Diego em 1986, é uma das citações mais conhecidas de Bourdieu:

Por estruturalismo ou estruturalista, quero dizer que existem, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos - linguagem, mito, etc. – estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações. Por construtivismo, quero dizer que há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos e grupos, e particularmente do que se costuma chamar de classes sociais. (BOURDIEU, 2004, p.149)

Bourdieu continua o raciocínio citando trabalhos seus que poderiam ser tomados como estruturalistas e outros que poderiam ser considerados tipicamente construtivistas e afirma que a intenção mais constante e mais importante de seu trabalho foi superar essa oposição. Ele apresenta essa intenção de dois modos: como uma forma de fazer pesquisa e como uma forma de compreender o mundo. A superação da dicotomia na pesquisa, se dá na forma de análise que ele propõe:

As estruturas objetivas que o sociólogo constrói no momento objetivista, descartando as representações subjetivistas dos agentes, são o fundamento das representações subjetivas e constituem as coações estruturais que pesam nas interações; mas, de outro lado, essas representações também devem ser retidas, sobretudo se quisermos explicar as lutas cotidianas, individuais ou coletivas, que visam transformar ou conservar essas estruturas. (BOURDIEU, 2004, p. 152)

Já como forma de compreender o mundo, Bourdieu apresenta a noção subjetivista de construção do mundo social imbricada com a estrutura do espaço social, esta formada pelas relações entre as diferentes formas de capital efetivo, e na qual os agentes lutam, e é base para as representações do espaço social:

Se o mundo social, com suas divisões, é algo que os agentes sociais têm a fazer, a construir, individual e sobretudo *coletivamente*, na cooperação e no conflito, resta que essas construções não se dão no vazio social (...): a posição ocupada no espaço social, isto é, na estrutura de distribuição de diferentes tipos de capital, que também são armas, comanda as representações desse espaço e as tomadas de posição nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo. (BOURDIEU, 2007a, p.27)

A superação das dicotomias se realiza na centralidade dada às relações. Para o autor é preciso pensar relacionalmente, “o real é relacional” – o que existe no mundo social são as relações – não relações intersubjetivas entre indivíduos, mas relações objetivas que existem independentemente da consciência ou da vontade individual (BOURDIEU; WACQUANT, 2008, p.134) As formulações de Bourdieu são intrinsecamente relacionais: o campo representa as relações de forças e de lutas entre posições estabelecidas a partir de certas formas de capital (poder); as posições no campo não são objetivas, mas se constituem nas relações entre elas (são relativas), estabelecidas pelos princípios de diferenciação (ou seja, existem pela diferença); os habitus dos agentes são as disposições (relações históricas incorporadas) adaptadas à situação específica (expressam-se na relação com a situação), e assim por diante. Para Bourdieu, a relação básica, de mão dupla, é aquela que se dá entre as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes (estruturas incorporadas do habitus) e a estrutura das situações nas quais eles atuam (estruturas objetivas dos campos sociais).

Essa superação de dicotomias está presente também na forma com que Bourdieu propõe suas formulações – seu método é teórico-empírico (e usa tanto o que se poderia chamar de ferramentas qualitativas quanto as quantitativas), e no fato de que estas ganham significado apenas de modo duplamente relacional: umas em relação às outras e cada uma delas em relação ao objeto de estudo construído. Por isso, opto por chamá-las de formulações

e não conceitos (que trazem em si a ideia de unidade – de acabados, universais e estáticos). Bourdieu chama a isso de conceitos abertos ou noções:

... a utilização de conceitos abertos é uma forma de rejeitar o positivismo... Para ser mais preciso, é um lembrete permanente de que conceitos não possuem outra definição senão as de caráter sistêmico, e são desenhados *para trabalhar empiricamente, de forma sistemática*. Noções como *habitus*, campo e capital podem ser definidas, mas somente no interior do sistema teórico que constituem, não de forma isolada. (BOURDIEU; WACQUANT, 2008, p. 133)

Como esses conceitos só adquirem seu significado dentro de um sistema de conceitos, relacionalmente, uma questão central na proposta de Bourdieu é compreender essas formulações a partir das relações que possuem umas com as outras.

3.1.2. O espaço social

A primeira noção de Bourdieu considerada aqui é a de *espaço social*. Bourdieu afirma que o mundo social pode ser representado como um espaço social, o qual contém várias dimensões e que é construído com base em *princípios de diferenciação* ou de distribuição constituídos por um conjunto de propriedades ativas no universo social em questão, ou seja, capazes de conferir poder (naquele universo) a quem as detém, e os agentes ou grupos de agentes são definidos pelas posições relativas que ocupam no espaço (BOURDIEU, 1985). O espaço social é caracterizado pelo autor como um “conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua *exterioridade mútua* e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também por relações de ordem” (BOURDIEU, 2007a, p.19), ou seja, uma estrutura de diferenças. Assim, os seres (indivíduos ou grupos) existem *na e pela diferença*, ou seja, nas *posições relativas* em um espaço de relações. Essas posições relativas ocupadas pelos agentes são distribuídas de acordo com *princípios de diferenciação*, que são formas de capital efetivos naquele universo (ou seja, que atuam como poderes que definem as possibilidades de lucro naquele universo). Bourdieu (2007a) aponta que, em sociedades mais desenvolvidas, os princípios de diferenciação são o capital econômico e o capital cultural (em outras sociedades o capital político, por exemplo, também poderia ser um princípio de diferenciação).

O espaço social pode ser descrito como um espaço multidimensional de posições, no qual cada posição pode ser definida em termos de um sistema de coordenadas multidimensional, cujos valores em cada dimensão correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes, ou seja, das formas de capital e das relações entre elas (BOURDIEU,

1985). No caso da França, dois princípios de diferenciação (capital econômico e capital cultural) dão origem a três dimensões de diferenciação: a primeira pelo volume global possuído desses dois tipos de capital, a segunda pela estrutura do capital (ou seja, pela proporção relativa desses dois tipos de capital no volume global de capital) e a terceira pela evolução, no tempo, do volume e da estrutura do capital (BOURDIEU, 2007a, p.30). A questão fundamental aqui é que essas dimensões são o fundamento não apenas das diferenças objetivas (posições), mas também das diferenças nas disposições e, conseqüentemente, das tomadas de posições. As distâncias sociais estão inscritas nos agentes, “na relação com o corpo, com a linguagem e com o tempo” (BOURDIEU, 2004, p.155) por meios de princípios de visão (pontos de vista específicos por meio dos quais percebem o espaço social e os outros agentes) e de divisão (classificações e ordenações aplicadas ao espaço social e aos agentes), os quais são incorporações da estrutura objetiva de diferenças que estruturam as percepções. Assim, a partir das diferenciações (que só são percebidas se aplicado um princípio de visão e de divisão), o espaço social organiza as práticas e as representações dos agentes.

As distâncias no espaço social correspondem a possibilidades de encontros, afinidades, simpatias e desejos. Isso significa que pessoas distantes nesse espaço têm poucas probabilidades de encontro, além de pouca possibilidade de se entenderem, compreenderem e agradarem umas às outras. Ao passo que “a proximidade no espaço social predispõe à aproximação; as pessoas inscritas em um setor restrito do espaço serão ao mesmo tempo mais próximas e mais inclinadas a se aproximar; e também mais fáceis de abordar e de mobilizar” (BOURDIEU, 2007a, p. 25). Isso porque a proximidade no espaço social implica em uma proximidade de “ponto de vista”, ou seja, uma forma de visão assumida a partir de um ponto específico no espaço social, um conjunto de princípios de visão e de divisão, que fundamenta as representações do próprio espaço social e das outras posições.

Cada agente está em uma posição no espaço social (ainda que muitos agentes possam ocupar a mesma posição), à qual corresponde um ponto de vista, uma *perspectiva* definida pela posição relativa no espaço social e que gera as representações que os agentes têm até do próprio espaço social. Ou seja, os agentes têm uma apreensão ativa do mundo, constroem sua visão do mundo, mas essa visão está constringida pela estrutura objetiva das relações sociais.

3.1.3 *O capital*

A noção de capital proposta por Bourdieu (1986) não se enquadra nem na tradição marxista nem na teoria econômica. Bourdieu se distancia de ambos ampliando a noção de

capital para além da concepção econômica convencional, que se caracteriza pela ênfase nas trocas materiais, ao incluir formas imateriais e não-econômicas de capital.

Capital é trabalho acumulado (em sua forma materializada ou em sua forma 'incorporada', corporificada) que, quando apropriado de forma privada, isto é, exclusiva, por agentes ou grupos de agentes, permite que estes apropriem energia social na forma de trabalho reificado ou ativo. É uma *vis insita*, uma força inscrita em estruturas objetivas e subjetivas, mas é também uma *lex insita*, o princípio subjacente às regularidades imanentes do mundo social. Isso é o que faz dos jogos da sociedade algo diferente de simples jogos de probabilidade, que oferecem a todo momento a possibilidade de um milagre. (BOURDIEU, 1986, p. 241).

O capital que os agentes são capazes de acumular ao longo do tempo (tanto em seu volume quanto por sua estrutura) define a posição social desses agentes no espaço social e, conseqüentemente, ao longo do tempo, sua trajetória; e também contribui para reproduzir e consolidar as distinções de classe (BOURDIEU, 2008b). Para Bourdieu, uma forma de capital é uma forma de poder: indivíduos e grupos lançam mão de uma variedade de recursos materiais, culturais, sociais e simbólicos para manter e melhorar sua posição na ordem social vigente. Isso porque o capital na sua forma objetivada ou em formas incorporadas tem a capacidade de se acumular e a tendência a persistir no tempo (em virtude da sua capacidade potencial de produzir lucros e reproduzir a si mesmo em formas idênticas ou expandidas) (BOURDIEU, 1986). Ele é uma força inscrita na objetividade das coisas, o que faz com que qualquer opção não seja igualmente possível ou impossível – ou seja, cada momento não é perfeitamente independente do prévio, cada prêmio não é alcançável instantaneamente por todos, ou, no reverso da versão propagada pela Administração gerencialista, a cada momento cada um não pode se tornar qualquer coisa (basicamente, o que quiser).

Bourdieu reconhece uma série de tipos de capital, dando destaque especial ao capital econômico e ao capital cultural (por serem princípios de diferenciação na França), mas citando também, entre outros, o capital social, o capital educacional (como parte do capital cultural) e o capital político. O importante aqui é atentar para o fato que os diferentes tipos de capital “são construídos” por Bourdieu no contexto da pesquisa, ou seja, como explicações do empírico (BOURDIEU, 1986). Assim, o capital como "energia da física social" (BOURDIEU e WACQUANT, 1992, p. 118) pode existir em diversas formas, que, sob certas condições e taxas de conversão, podem ser combinadas e transformadas. Isso leva a uma concepção de poder onde nenhuma forma de capital possui prioridade teórica sobre a outra ou pode ser

tratada independentemente das outras, mas se constitui nas lutas pela definição das taxas de conversão entre os diferentes tipos de capital.

O capital simbólico é a “forma de que se revestem as diferentes formas de capital quando percebidas e reconhecidas como legítimas” (BOURDIEU, 2004, p.154), ou seja, é o capital (econômico, cultural etc.) conhecido e reconhecido, “conhecido de acordo com as categorias de percepção que ele impõe”. Ou seja, ainda que cada agente possua um capital total que o posiciona no espaço social, em diferentes campos a efetividade dos tipos de capital e as taxas de conversão variam, resultando em posições relativas diferentes em cada campo, e com isso os capitais simbólicos dos agentes nos diferentes campos também variam.

3.1.4 Os campos

Cada campo (microcosmo social, universo social relativamente autônomo) é um espaço de relações objetivas entre posições. Bourdieu afirma que

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições estão objetivamente definidas, em sua existência e nas determinações que impõem sobre seus ocupantes, agentes ou instituições, pela sua situação presente e potencial (*situs*) na estrutura de distribuição de tipos de poder (ou capital) cuja posse ordena o acesso a vantagens específicas que estão em jogo no campo, assim como por sua relação objetiva com outras posições (dominação, subordinação, homologia etc.)

Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social está formado por vários desses microcosmos sociais relativamente autônomos, ou seja, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e uma necessidade *específicas e irreduzíveis* àquelas que regulam outros campos (BOURDIEU; WACQUANT, 2008, p. 134-135, grifo no original)

E a compreensão do campo se dá ao se situar cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. “Essas relações objetivas são relações entre posições ocupadas nas distribuições dos recursos que são ou podem se tornar operantes, eficientes (...) na concorrência pela apropriação dos bens raros que têm lugar nesse universo social” (BOURDIEU, 2004, p.154). Cada posição no campo só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo e nas distâncias diferenciais constitutivas dessa posição, ou seja, cada posição é situada e distinta. Cada campo compreende um jogo (entrar no campo é entrar no jogo) e o agente ao entrar nele aceita tacitamente as possibilidades e as limitações referentes ao jogo (apresentadas a ele e a todos aqueles que tenham a percepção desse jogo), na forma em que são por ele percebidas (mediadas por seu habitus).

Essas relações objetivas entre posições são relações de força e de lutas (as quais têm por objetivos conservar as relações de força ou transformá-las), ou seja, cada campo é um campo de forças e um campo de lutas (visando conservar ou transformar o campo de forças). Por campo de forças, Bourdieu (1985) indica um conjunto de relações de poder objetivas que se impõem a todos que entram no campo e que são irredutíveis às intenções dos agentes individuais, ou mesmo às interações diretas entre agentes. O campo, como campo de forças e de lutas, é um espaço de conflito e competição, no qual os participantes rivalizam pelo monopólio do tipo de capital que seja eficaz nele, pelo poder de decretar a hierarquia e as taxas de conversão entre diferentes formas de capital (WACQUANT, 2008) e pela imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social (BOURDIEU, 2007a), por exemplo, a divisão entre os que estão no campo e fora dele. Assim, a estrutura do campo constitui-se na tensão entre as posições, que determina também sua mudança por meio das lutas (com alvos produzidos pelas próprias lutas), sendo que cada mudança na distribuição ou no peso relativo das formas de capital corresponde a uma mudança na estrutura do campo (WACQUANT, 2008), ainda que essa mudança não seja independente de fatores externos. Como um campo é relativamente autônomo, as determinações externas (econômicas, políticas, técnicas) só podem exercer-se por meio da intermediação das transformações da estrutura do campo, as quais resultam delas. Ao grau de autonomia relativa de cada campo, ou seja, ao conjunto de leis específicas de funcionamento de cada campo que implicarão em maiores ou menores mudanças nas relações entre agentes a partir das determinações externas, Bourdieu chama de *coeficiente de refração* (BOURDIEU, 2007a).

3.1.4.1 O espaço de possíveis

Cada campo propõe, aos que nele estão envolvidos, um *espaço de possíveis*, um sistema de coordenadas que indica o universo de problemas, de referências e de marcas que é preciso ter em mente (não necessariamente na consciência) para poder entrar no jogo daquele campo. Ou seja, o que os agentes em um determinado campo tem em comum é um sistema de referências comuns, de marcas comuns. É o espaço de possíveis que torna os agentes situados (e datados), mas ao mesmo tempo relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social. É o espaço de possíveis (como sistema de coordenadas) que permite que os agentes estejam objetivamente situados uns em relação aos outros.

3.1.4.2 A trajetória

A noção de trajetória relaciona o agente singular com as forças do campo. A *trajetória* descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo agente em estados sucessivos de um campo (estados sucessivos de relações, correspondentes a certos estados do espaço dos possíveis), que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações (BOURDIEU, 2007a). Nessa visão, os acontecimentos biográficos são *alocações* em posições e *deslocamentos* no espaço social, sendo que uma individualidade biológica socialmente instituída – designada por um nome próprio – age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente em diversos campos, nos quais ocupa, em um momento dado do tempo, um conjunto de posições simultâneas.

A noção de trajetória rompe com a noção de *história de vida* do senso comum, ou seja, uma “vida organizada como uma história [que] transcorre segundo urna ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo” (BOURDIEU, 1996, p.184). Para Bourdieu essa construção é uma representação de uma vida dotada de sentido, em que se escolhem certos acontecimentos *significativos* e se estabelece entre eles conexões para dar-lhes coerência, como forma de totalização e unificação do eu.

Na noção de trajetória, a única constância do agente é o nome, sendo que “o sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (...) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado” (ibidem, p.190). Assim, não se pode compreender uma trajetória sem se construir os estados sucessivos do campo no qual ela aconteceu, bem como o conjunto de relações objetivas entre o agente considerado e os outros agentes do mesmo campo, confrontados com o mesmo espaço de possíveis.

3.1.4.3 As tomadas de posição

As *tomadas de posição* são as estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos em lutas dentro de um campo. Estratégia aqui não significa a busca intencional ou premeditada de metas calculadas, mas a implantação ativa de “linhas de ação” objetivamente orientadas e que “obedecem a regularidades e conformam padrões coerentes e socialmente inteligíveis” (WACQUANT, 2008, p. 52), ainda que não sigam regras conscientes ou

objetivem metas premeditadas. Essas tomadas de posição dependem basicamente de dois fatores:

- das posições que eles (agentes e instituições) ocupam na estrutura do campo, isto é, na distribuição das formas de capital relevantes nesse campo, e essa posição (mediada pelo habitus) inclina-os a conservar ou a transformar a estrutura dessa distribuição, ou seja, a perpetuar as regras do jogo ou a subvertê-las;
- do espaço de possibilidades herdado das lutas anteriores (ou seja, das problemáticas legítimas) que tende a definir o espaço de tomadas de posição possíveis (BOURDIEU, 2007a) e, mais especificamente, da percepção que o agente tem das possibilidades disponíveis (mediada pelas categorias de percepção e apreciação inscritas no seu habitus por sua trajetória).

Ou seja, a relação entre a posição de um agente e suas tomadas de posição não é mecânica, mas duplamente mediada por seu habitus em função da propensão a acolher ou recusar cada um desses possíveis percebidos que a sua posição no jogo lhe inspira.

3.1.4.4 O campo de poder

Bourdieu (2007a) explica que a noção de campo de poder surge para dar conta de propriedades de práticas e representações que a noção de campos específicos (como o literário ou o artístico) não permitem explicar inteiramente. Entretanto, o autor explica que esse não é um campo como os outros, pois é “o espaço das relações de força entre os diferentes tipos de capital, ou mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão” (ibidem, p.52). Dessa forma, os agentes ou instituições que possuem uma quantidade de capital específico suficiente para ocupar posições dominantes no interior de seus campos específicos, lutam no campo de poder: pela conservação ou transformação da taxa de reconversão entre os diferentes tipos de capital e pelo poder sobre as instâncias burocráticas, as quais podem alterar essa taxa por medidas administrativas. Assim, em um campo específico, há (pelo menos) duas relações entre as formas de capital: aquela relativa ao campo, com a sua taxa de reconversão; e aquela relativa ao campo de poder que, em certo sentido, dá a posição do campo específico dentro do campo de poder, sendo que este se encontra em uma posição dominante do espaço

social (ou do campo das relações de classe). Essas relações geram dois princípios de hierarquização em um campo: um princípio heterônimo (regido pelas relações entre as formas de capital no campo de poder) que é mais ou menos ativo de acordo com o grau de autonomia do campo; e um princípio autônomo (que reinaria incontestemente se o campo fosse totalmente autônomo) que é definido a partir dos capitais efetivos no campo e é reconhecido pelos que pertencem ao campo, sendo traduzido em capital simbólico (BOURDIEU, 1993).

3.1.5 O habitus

Para Bourdieu, o agente não é um calculador extremado ou completamente intencional, nem está sujeito a um determinismo mecânico, mas tem suas ações embasadas nas relações sociais objetivas. A noção de habitus é a formulação por meio da qual Bourdieu apresenta essa concepção de agente, na medida em que é a formulação empregada por ele para mediar a homologia entre o espaço social e o espaço das tomadas de posição. De fato, a noção de habitus é usada inicialmente por Bourdieu como categoria mediadora entre o objetivo e o subjetivo (WACQUANT, 2006), sendo que essa mediação opera como tradução ao considerar o habitus o princípio gerador e unificador que “retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 2007a, p. 22, grifo meu).

A caracterização de habitus oferecida por Bourdieu (2008a, p.53) mais difundida é a que se encontra em *The Logic of Practice*:

sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios que geram e organizam práticas e representações que podem ser objetivamente adaptadas aos seus objetivos sem pressupor uma orientação consciente a fins ou um domínio das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro.

Bourdieu (2008a) diz ainda que o habitus é constituído na prática e é sempre orientado para funções práticas. Assim, a noção de habitus coloca o indivíduo em relação prática com o mundo, e vê a prática como a relação dialética entre *opus operatum* e *modus operandi*, entre os produtos objetivados e os produtos da prática histórica incorporados. Ou seja, os habitus são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (que representam distinção) – estruturas estruturantes – mas também são esquemas classificatórios, princípios de

classificação e de divisão – estruturas estruturadas – que estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o distinto e o vulgar (BOURDIEU, 2007a). Desse modo, o habitus torna possível a produção livre de todos os pensamentos, percepções e ações inerentes às condições particulares de sua produção – e apenas esses, ou seja, não é determinante da conduta, mas a condiciona. Com isso, a noção de habitus transcende as dicotomias determinismo/liberdade, condicionamento/criatividade, consciência/inconsciente ou indivíduo/sociedade, já que apresenta uma capacidade generativa infinita, ainda que estritamente limitada pelas condições de sua produção, situadas histórica e socialmente. Assim, a liberdade condicional e condicionada que o habitus fornece está tão distante da criação da novidade imprevisível quanto da simples reprodução mecânica das condições originais (BOURDIEU, 2008a).

O habitus possui um papel importante na estabilidade das práticas. Isso porque, enquanto produto da história, produz práticas individuais e coletivas de acordo com os esquemas gerados historicamente, o que garante a presença ativa das experiências passadas no presente, as quais, depositadas em cada organismo na forma de esquemas de percepção, pensamento e ação, tendem a garantir a “correção” das práticas e a sua constância no tempo, de modo mais eficaz que todas as regras formais ou normas explícitas. Na forma de passado presente, o habitus tende a perpetuar a si mesmo pela sua reativação em práticas similarmente estruturadas, uma “lei interna” por meio da qual as leis externas (necessidades e restrições imediatas) são constantemente exercidas.

Por outro lado, a gênese de um sistemas de práticas (geradas pelo mesmo habitus ou por habitus homólogos) não pode ser descrita nem como o desenvolvimento autônomo de uma essência única e sempre idêntica a si mesma, nem como uma criação contínua de novidades. Isso porque ela surge da confrontação necessária e imprevisível do habitus com um evento, o qual pode exercer um incitamento no habitus (se este o singulariza, tirando-o das contingências acidentais e o constitui como problema), que aplica a ele os princípios de sua solução. Além disso, o habitus torna possível produzir um número infinito de práticas que são relativamente imprevisíveis, mas ao mesmo tempo limitadas em sua diversidade. As práticas tendem a reproduzir as regularidades imanentes nas condições nas quais seus princípios generativos foram produzidos, enquanto se ajustam às demandas inscritas (como potencialidades objetivas) na situação, na forma como estas são definidas pelo habitus. Por isso, não podem ser deduzidas nem das condições presentes (que podem parecer tê-las provocado) nem das condições passadas (que produziram o habitus). Elas só podem ser

explicadas pela relação das condições sociais nas quais o habitus que as gerou foi constituído, com as condições sociais nas quais são implementadas. Por isso, o habitus é o princípio tanto da continuidade e regularidade, quanto das transformações reguladas das práticas (BOURDIEU, 2008a). Essas transformações não são, desse modo, nem mecânicas (determinadas externamente) nem geradas por um subjetivismo espontâneo, mas estão baseadas em disposições que permitem às forças externas exercerem-se de acordo com a lógica específica daqueles nos quais elas são incorporadas, ou seja, de modo durável, sistemático e não-mecânico.

O habitus também exerce o papel de construir o presente a partir dos possíveis/plausíveis futuros por ele identificados. Isso porque ele opera como uma matriz gerando respostas antecipadamente adaptadas a todas as condições objetivas – idênticas ou homólogas às condições de sua produção, ou seja, ele se ajusta a um futuro provável, ao qual antecipa e auxilia a acontecer, porque ele o lê diretamente no presente do mundo presumido, o único que ele pode conhecer, tornando os agentes cúmplices do processo que tende a tornar o provável, realidade. E porque as antecipações do habitus são hipóteses práticas baseadas em experiências passadas, peso desproporcional é dado às primeiras experiências. É claro que as respostas do habitus também podem ser acompanhadas de um cálculo estratégico, na tentativa de desempenhar de modo consciente aquilo que o habitus desempenha de modo diferente, o qual seja, uma estimativa de possibilidades pressupondo a transformação do efeito passado em um objetivo esperado. Mas, mesmo essas respostas, são primeiro definidas (sem cálculo prévio) em relação às potencialidades futuras objetivas, inscritas no presente – e não a possibilidades absolutas (BOURDIEU, 2008a).

O mundo prático, constituído na relação com o habitus, é um mundo de fins já realizados (procedimentos a seguir, caminhos a tomar, coisas a dizer, ou a fazer), pois “as regularidades, inerentes a uma condição arbitrária, tendem a aparecer como necessárias, mesmo naturais, já que elas são a base do esquema de percepção e apreciação por meio do qual são apreendidas” (BOURDIEU, 2008a, p. 53-54). Ou seja, o habitus é o princípio da percepção seletiva de índices (indicadores) que tendem a confirmá-lo e reforçá-lo, ao invés de transformá-lo. As práticas mais improváveis são excluídas como impensáveis por um tipo de submissão imediata à ordem que inclina os agentes a fazer da necessidade uma virtude, ou seja, a recusar o que de qualquer modo lhes é negado e a desejar o que é inevitável. Assim, a prática é um produto desse senso prático, desse ‘senso do jogo’ socialmente constituído, e tem uma lógica implícita (sem ter a lógica por princípio) (BOURDIEU; WACQUANT, 2008).

É o senso prático do que se deve fazer em dada situação, o senso do jogo, que permite antecipar o futuro do jogo a partir do que está esboçado no estado atual do jogo. A noção de senso prático revela a dialética entre habitus e campo, ou seja, entre as estruturas corporificadas e as estruturas objetivas das relações. Como um jogador de xadrez, o agente tem uma multitude de “jogadas” possíveis, mas todas elas limitadas pela visão que naquele momento ele possui do jogo e pelas regras do próprio jogo. Entretanto, essas regras aqui não têm o sentido de normas ou de algo produzido e dominado pelos agentes, antes têm o sentido de “conjunto de regularidades objetivas que se impõem a todos aqueles que entram em um jogo” (BOURDIEU, 2004, p.79), ou seja, uma necessidade imanente e uma lógica imanente ao jogo – que são conhecidas pelo senso prático, mas também são formadas por ele – e que se expressam em regularidades. Assim, o senso prático é o domínio prático da lógica ou da necessidade imanente de um jogo, que se adquire pela experiência do jogo e que funciona aquém da consciência e do discurso – está corporificado no agente. O bom jogador faz, a todo momento, o que o jogo demanda, o que deve ser feito. Mas isso não é uma resposta mecânica ao próprio jogo (nem à regra explícita, caso ela exista), é uma invenção permanente e indispensável, de modo a se adaptar às situações infinitamente variadas, nunca perfeitamente idênticas. Nas palavras de Bourdieu (2004, p.82)

O habitus como sentido do jogo é o jogo social incorporado, transformado em natureza. Nada é simultaneamente mais livre e mais coagido do que a ação do bom jogador. (...) O habitus como social inscrito no corpo (...) permite produzir a infinidade de atos de jogo que estão inscritos no jogo em estado de possibilidades e de exigências objetivas; as coações e as exigências do jogo (...) impõem-se àqueles e somente àqueles que, por terem o sentido do jogo, isto é, o senso da necessidade imanente do jogo, estão preparados para percebê-las e realizá-las.

Desse modo, o habitus, ainda que seja o fundamento objetivo das condutas regulares e da regularidade das condutas, está “intimamente ligado ao fluido e ao vago” – é no confronto com situações constantemente renovadas que afirma sua espontaneidade geradora, obedecendo à lógica prática, “lógica do fluido, do mais ou menos” (ibidem, p.98), que contém uma parcela de indeterminação, de abertura e de incerteza – no dizer de Bourdieu, “a lógica da prática é ser lógico até o ponto em que ser lógico deixaria de ser prático” (ibidem, p.100).

3.1.6 As relações de homologia entre espaços

O espaço das posições sociais é homólogo ao espaço das tomadas de posição, pela intermediação do espaço de disposições (habitus). Ou, em outras palavras, ao sistema das

separações diferenciais (que define as diferentes posições no espaço social) corresponde por homologia um sistema de separações diferenciais nas propriedades dos agentes (em suas práticas e nos bens que possuem, frutos das tomadas de posição), o que significa que a cada classe de posições corresponde um conjunto sistemático de bens e de propriedades vinculados entre si por uma afinidade de “gosto” ou estilo, sendo que essa correspondência é intermediada por uma classe de disposições (habitus) produzidas pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente.

Desse modo, há em cada momento de cada sociedade, um conjunto de posições sociais (relacionalmente definidas) que está vinculado a um conjunto de atividades ou de bens (também relacionalmente definidos) por uma relação de homologia. Reconhecer essa tripla relacionalidade é a base do que Bourdieu (2007a) chama de análise de relação entre:

- as posições sociais;
- as disposições; e
- as tomadas de posição.

A análise relacional indica que a comparação só é possível entre sistemas (e não entre traços, práticas ou características isolados), sob o risco de uma identificação indevida de propriedades estruturalmente diferentes ou à distinção equivocada de propriedades estruturalmente idênticas.

3.2 Possíveis aproximações de Bourdieu com os estudos de Aprendizagem Organizacional Baseados em Prática

A praxeologia de Bourdieu aponta não apenas possibilidades para os EAOBP, mas também auxilia na compreensão do papel dado à prática nas diferentes abordagens. A noção de prática como menor unidade do social, buscada pelos EAOBP, é desenvolvida por Bourdieu, que enfatiza especialmente o caráter relacional presente na gênese e na realização de qualquer prática.

As noções de habitus e campo (e as relações entre elas) permitem discutir o que os EAOBP consideram como o caráter situado das práticas. Assim, a ideia de que as práticas são situadas no corpo/mente, na dinâmica das interações, na linguagem e no contexto físico pode ser endereçada de outro modo, a partir da noção de que a prática é gerada e estruturada pelo habitus, mas também gera este e o atualiza, adaptando-se sempre (mas não necessariamente

intencionalmente) à situação (não apenas a tempo e espaço, mas às relações no campo, às disputas abertas, conforme traduzidas pelo senso prático do indivíduo).

Outro ponto de aproximação reside na própria noção de *knowing*. Ao se considerar o *knowing* como fenômeno sócio-cultural e que permite a exploração de aspectos do conhecimento menos intencionais, menos instrumentais e mais reflexivos, abre-se espaço para discutir a relação entre o *knowing* e o habitus. Considerando-se que o habitus são os princípios que geram e organizam práticas e que ele possui um papel importante na estabilidade das práticas, sendo a base tanto da continuidade e regularidade destas, quanto de suas transformações reguladas, uma possível tangência seria analisar se o *knowing* pode ser entendido como o “habitus em ação”, ou seja, a própria relação de geração existente entre o habitus e as práticas. Essa aproximação é reforçada pela noção de que a aprendizagem possa ser considerada como a própria transformação e conservação das práticas. Assim, pode-se questionar: a aprendizagem pode ser compreendida como o processo de ajuste do habitus aos diferentes contextos por meio das práticas praticadas mas também por meio das próprias transformações do habitus? Mais ainda, faz sentido considerar como aprendizagem as transformações do habitus e, extrapolando, como AO as transformações do habitus coletivo?

O principal distanciamento de Bourdieu e os EAOBP está nas visões mais interacionistas de algumas abordagens. O foco no intersubjetivismo não pode ser conjugado à praxeologia de Bourdieu, já que para este autor o significado se dá relacionalmente, mas não apenas na interação, mas também no que a precede (por meio dos habitus), no que pode vir a sucedê-la (por meio das estratégias e das condições de possibilidade), estando localizada em um campo no qual os agentes ocupam posições por meio das quais também se relacionam. Ou seja, nenhuma interação estará destituída de relações de poder. De fato, essa pode se constituir em uma das grandes contribuições da praxeologia de Bourdieu aos EAOBP: a consideração da questão do poder, traduzida nos capitais que tem valor em determinado campo e nas lutas travadas pela conquista ou manutenção destes capitais. Essas foram as considerações preliminares da pesquisa. O trabalho de campo permitiu explorar essas possibilidades, conforme apresentado no capítulo 8.

4. MÉTODOS DE PESQUISA E TRABALHO

O presente capítulo de constitui de três partes: na primeira são feitas considerações quanto ao método de pesquisa, baseadas no trabalho de Bourdieu; na segunda é detalhado o método de trabalho; e na terceira são feitas considerações sobre a trajetória da pesquisadora em campo.

4.1 Método de pesquisa

Bourdieu ressalta em seu trabalho que, antes de mais nada, a pesquisa deve ser apreendida como atividade racional (BOURDIEU, 2007b), cujo foco deveria ser dado à construção do objeto da pesquisa, sendo que este não tem seu fundamento em sua importância social ou política, e que esta também não consagra o discurso gerado sobre aquele. Além disso, Bourdieu ressalta que a prática científica é uma prática – que deve ter seus princípios (*modus operandi*) adquiridos em situação, os preceitos diretamente aplicados ao caso particular – transmitidos de prática a prática, por modos de transmissão totais e práticos. É um modo de produção científico supõe um modo de percepção, um conjunto de princípios de visão e de divisão (um habitus científico), sem necessariamente ser explícito em preceitos formais. Esse sentido do jogo científico faz com que se faça “o que é preciso fazer no momento próprio, sem ter havido necessidade de tematizar o que havia que fazer, e menos ainda a regra que permite gerar a conduta adequada” (ibidem, p. 23).

Ainda para Bourdieu, a operação mais importante na pesquisa é a construção do objeto e que deve reunir teoria e metodologia. Isso porque “as opções técnicas mais ‘empíricas’ são inseparáveis das opções mais ‘teóricas’ de construção do objeto” (ibidem, p. 24), assim técnicas de coleta de dados, de amostragem ou de análise de dados estão em função de uma certa construção do objeto. O que permite “tentar, em cada caso, mobilizar todas as técnicas que, dada a definição do objeto, possam parecer pertinentes e que, dadas as condições práticas de coleta dos dados, são praticamente utilizáveis”. A contrapartida dessa liberdade é a “extrema vigilância das condições de utilização das técnicas, de sua adequação ao problema posto e às condições do seu emprego” (ibidem, p.24).

Por outro lado, a construção do objeto não é feita por um ato teórico inaugural e “o programa de observações ou análises por meio do qual a operação se efetua não é um plano que se desenhe antecipadamente [...] é um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a

pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de emendas” (ibidem, p.25). E é a própria noção de campo é um “modo de construção do objeto que vai comandar ou orientar todas as opções práticas de pesquisa.” (ibidem, p.25), na medida em que lembra o que há a fazer, a saber, e a verificar que o objeto não está isolado de um conjunto de relações. Entretanto, a análise relacional apresenta dificuldades, pois na maior parte dos casos não se pode apreender os espaços sociais a não ser por meio das distribuições de propriedades entre os indivíduos.

Além disso, o pesquisador busca apreender estruturas e mecanismos que, por razões diferentes, escapam tanto “do olhar do nativo quanto do olhar estrangeiro” (BOURDIEU, 2007a), como, por exemplo, os princípios de construção do espaço social e os mecanismos de reprodução desse espaço. Ao identificar as diferenças (já que a visão é relacional) que separam as estruturas e as disposições, pode-se buscar seu princípio nas particularidades das histórias coletivas. Assim, as práticas não são tomadas em si mesmas, mas em um universo de práticas intercambiáveis, em que uma “mesma” prática pode ter significados diferentes, e aparentes diferenças entre práticas podem indicar um mesmo fenômeno, expresso de formas diferentes a partir de condições históricas diferentes. Por isso, “é preciso cuidar-se para não transformar em propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo qualquer as propriedades que lhes cabem em um momento dado, a partir de sua posição em um espaço social determinado e em uma dada situação de *oferta* de bens e práticas possíveis” (BOURDIEU, 2007a, p. 18).

Bourdieu (ibidem, p.27) convida seus leitores a fazerem funcionar o modelo “em um outro caso particular do possível”, ou seja, a construir o espaço social e o espaço simbólico, a definir os princípios fundamentais de diferenciação, os princípios de distinção e os signos distintivos que tornam as diferenças significativas nos diversos subespaços simbólicos. Esse processo começa por “construir e descobrir o princípio de diferenciação que permite reengendrar teoricamente o espaço social empiricamente observado” (ibidem, p.49), o princípio de diferenciação que funda as diferenças na objetividade e que é a estrutura da distribuição das formas de poder ou dos tipos de capital eficientes no universo social considerado (lugar e momento). Entretanto, essa construção do campo também se dá sob um ponto de vista (o do pesquisador), ou seja, a construção do campo é analítica e não uma representação realista, mas busca uma relação de homologia com a realidade. Ou seja, a construção do campo é “a construção de um tipo-ideal do espaço de relações estruturais entre as relações fenomênicas” e permite tratar “as diferentes formas do social como diferentes

realizações de uma mesma função (simbólica)” (VANDENBERGHE, 1999, p.44). Bourdieu destaca muitas vezes ao longo de seu trabalho (por exemplo, 2004 e 2008a) que não se pode tomar ‘o modelo da realidade’ como ‘a realidade do modelo’, ou ‘a lógica da coisa’ como ‘a coisa da lógica’. Esse cuidado de vigilância contínua implica não apenas testar e verificar o modelo criado, mas lembrar das abstrações feitas para produzir o artifício teórico que não o tornam uma explicação adequada e completa.

A vigilância que Bourdieu impõe a si mesmo é chamada por ele de reflexividade¹⁵ e se dá em múltiplas dimensões e sentidos, reunidos por ele na expressão “objetivar o sujeito objetivante” (BOURDIEU, 2004, p.114). Embora, em algum nível, um tipo de reflexividade que busque objetivar o ponto de vista objetivante seja realizado ao objetivar, por exemplo, a ‘posição de classe’ de quem objetiva, para Bourdieu isso não basta: os condicionantes inerentes à postura intelectual, à posição do cientista também são fundamentais e não podem passar despercebidos – “a teoria que se faz do mundo social (...) [é] produto de um olhar teórico. Para fazer ciência adequada do mundo social, é preciso, ao mesmo tempo, produzir uma teoria (construir modelos etc.) e introduzir na teoria final uma teoria da distância entre a teoria e a prática” (ibidem, p.115). Assim, o que Bourdieu busca é objetivar a posição particular do sujeito objetivante (sua formação, títulos etc.) e tomar consciência das probabilidades de erro inerentes a tal posição. O texto de Bourdieu em *Participant Objectivation* citado por Wacquant (2006, p.23) pode ser tomado como a reflexividade levada ao método, ao fazer da pesquisa.

Não se tem de escolher entre observação participante, uma imersão necessariamente ficcional num meio estranho, e o objetivismo da ‘contemplação à distância’ de um observador que permanece tão distante de si próprio como de seu objeto. A objetivação participante encarrega-se de explorar não a ‘experiência vivida’ do sujeito do conhecimento, mas sim as condições sociais de possibilidade – e, dessa forma, os efeitos e limites – dessa experiência e, mais precisamente, do próprio ato de objetivação. Visa objetivar a relação subjetiva com o próprio objeto, o que, longe de levar a um subjetivismo relativista e mais ou menos anticientífico, é uma das condições da objetividade científica genuína.

¹⁵ O termo reflexividade é usado com diferentes significados por vários autores. Alvesson, Hardy e Harley (2008) caracterizam quatro grupos de práticas dos pesquisadores consideradas como reflexividade: múltiplas perspectivas, múltiplas vozes, posicionar e desestabilizar. Esses autores consideram que a reflexividade de Bourdieu é um tipo de prática de posicionar, assim como as perspectivas de Latour, Callon, Woolgar e da própria Hardy.

Essa mesma preocupação se apresenta em outra dimensão com o que Bourdieu chama de vigilância epistemológica.

À tentação sempre renascente de transformar os preceitos do método em receitas de cozinha científica ou em engenhocas de laboratório, só podemos opor o treino constante na vigilância epistemológica que, subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade, proíbe as facilidades de uma aplicação automática de procedimentos já experimentados e ensina que toda a operação, por mais rotineira ou rotinizada que seja, deve ser repensada, tanto em si mesma quanto em função do caso particular. (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2007, p. 14)

Ou seja, método não é para “ser aplicado” acriticamente, pelo contrário: Bourdieu convida seus leitores a interrogar tanto os conceitos quanto as técnicas frente a um caso particular, questionando sua validade e sua forma. Isso fica claramente exemplificado nas críticas que faz aos usos da Estatística, acompanhadas pelo uso intenso de ferramentas estatísticas em *A Distinção* (BOURDIEU, 2008b, p.25)

De fato, ocorre que a ausência de tal análise prévia da *significação social* dos indicadores torna as mais rigorosas pesquisas, na aparência, completamente impróprias à leitura sociológica: assim, ignorando que a constância aparente dos produtos dissimula a diversidade dos usos sociais a que são submetidos, certo número de pesquisas de consumo aplicam-lhes taxonomias que, oriundas diretamente do inconsciente social dos estatísticos, juntam o que deveria ficar separado (...) e separam o que poderia estar reunido” (grifo em itálico no original, sublinhado meu)

Essa reflexividade que questiona ‘quem fala’ para que saiba ‘de onde fala’ (com que ponto de vista e de divisão) se apresenta ao longo dos trabalhos de Bourdieu e talvez seja um dos pontos mais marcantes e mais constantes em sua obra. Wacquant (2006) destaca que esse questionamento é feito no momento mesmo da produção e da interpretação dos dados do campo. Já em 1968 (ano de publicação original) Bourdieu alerta: “o sociólogo nunca conseguirá acabar com a sociologia espontânea e deve se impor uma polêmica incessante contra as evidências ofuscantes que proporcionam, sem grandes esforços, a ilusão do saber imediato e de sua riqueza insuperável.” (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2007, p. 23). A mesma preocupação aparece em 1997 (ano de publicação original) ao fazer suas Confissões Impessoais:

Para despojar de sua brutalidade objetivante a análise aqui esboçada do habitus filosófico de toda uma geração de filósofos franceses (...) acredito ser útil proceder a um exercício de reflexividade tentando evocar em traços amplos meus anos de aprendizado da filosofia. (...) Não tenho a intenção de desfiar lembranças ditas pessoais (...) Portanto, falarei muito pouco de mim (...) para explicitar a intimidade coletiva das experiências, das crenças e dos esquemas comuns de pensamento (BOURDIEU, 2007c, p.44).

Wacquant (2008, p. 69) caracteriza a reflexividade de Bourdieu como “a exploração sistemática das categorias impensadas do pensamento que delimitam o pensável e predeterminam o pensamento e, portanto, um guia da realização da pesquisa social”. Essas categorias impensadas estariam ligadas a três inclinações: as origens e coordenadas sociais do investigador (seu habitus individual), a posição do pesquisador no campo acadêmico e no campo de poder (o pesquisador, por ocupar uma posição dominada no campo de poder, está sob a influência das forças de atração e repulsão que atuam sobre todo o produtor simbólico), e a inclinação intelectualista, que leva a construir o mundo como um espetáculo com significados a serem interpretados.

Com base nessas orientações metodológicas e tendo por base a noção de reflexividade, desenvolveu-se o método de trabalho apresentado na sequência.

4.2 Método de trabalho

O método de trabalho utilizado para a realização dessa pesquisa seguiu a recomendação de Bourdieu (2007b) de que a operação mais importante na pesquisa é a construção do objeto e que esta deve reunir teoria e metodologia. Assim, tanto as técnicas de coleta de dados, quanto a de análise de dados foram concebidas em função da construção do objeto. Foram utilizadas as técnicas ‘praticamente utilizáveis’ e que pareceram pertinentes no processo de construção do objeto. Também seguiu-se a recomendação de que na maior parte dos casos não se pode apreender os espaços sociais a não ser por meio das distribuições de propriedades entre os indivíduos, ou seja, buscou-se identificar os capitais relevantes no campo e os princípios de divisão. Coerente com essa proposta metodológica, o objeto de pesquisa (e com ele os objetivos da pesquisa) foram se construindo e alterando a medida que a pesquisa era realizada. Ainda que esse processo tenha sido dinâmico e não linear, para efeitos de apresentação considera-se que a pesquisa foi composta por quatro etapas, descritas na

sequência. No **Quadro 13** indicam-se as fontes de dados e no **Quadro 14** resume-se o delineamento das etapas da pesquisa.

Quadro 13 – Fontes de Dados da Pesquisa

		Aproximação com o campo	Exploratória qualitativa	Aprofundamento no campo	Total
Entrevistas (formais e informais)	Atores	2	5	5*	12
	Diretores			2	2
	Produtores	1	2		3
	Escolas de atores			3	3
	Governo	1		6	7
	Sindicato			2	2
Observação		Curso de curta duração de Produção Cultural		Reuniões da categoria, protestos públicos, curso de iniciação ao teatro, reuniões de grupos de teatro, atividades de lazer	
Fontes mediadas	Contas do twitter			Cerca de 20	
	Páginas do Facebook			Cerca de 40	
	Blogs e sites			Cerca de 15	

* Três desses atores também atuam como diretores.

Fonte: Elaborado pela autora.

Etapa 1 – Aproximação com o campo

Em um primeiro momento, foi considerado como campo de estudo as produções relativas a teatro adulto em Porto Alegre (não apenas montagens, mas as atividades dos grupos, as escolas de teatro e os espaços de apresentação). De acordo com as orientações de Bourdieu, a construção do objeto de estudo se deu conjuntamente ao trabalho empírico, ou seja, a delimitação mais precisa do campo se deu no desenrolar da pesquisa, conforme relatado na sequência.

A aproximação inicial com esse campo se deu de quatro modos: participação no grupo de estudos que trabalhou no projeto intitulado “A Gestão de Projetos Culturais em Grupos Artísticos do Município de Porto Alegre na Perspectiva da Aprendizagem Baseada em Prática”, financiado pelo CNPq e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Claudia Antonello, orientadora desta tese; contatos com uma agência de produção cultural, incluindo a participação em um curso de curta duração; contato com o coordenador das atividades de um espaço cultural denominado Usina do Gasômetro e contatos informais com pessoas vinculadas a produção teatral em Porto Alegre.

A etapa de aproximação com o campo foi realizada entre março e junho de 2010 e é descrita no capítulo 5.

Etapa 2 – Exploratória qualitativa

A partir dos contatos iniciais, realizou-se uma fase de coleta de dados por meio de entrevistas em profundidade. Estas entrevistas foram realizadas com 5 atores e 2 produtores e objetivaram compreender a dinâmica existente em grupos de teatro para a obtenção de verbas – públicas ou privadas – para a realização de espetáculos teatrais e como isso se dava na prática. Esta etapa também buscou compreender a visão dos entrevistados sobre as leis de incentivo à cultura (municipal, estadual e federal). Como indica Bourdieu, os processos de amostragem devem ser construídos em conjunto com a construção do objeto de estudo. Assim, a definição dos entrevistados se deu a partir dos contatos realizados anteriormente, com a inclusão de agentes reconhecidos por sua relevância no campo.

Essa etapa foi realizada entre agosto e dezembro de 2010 e é descrita no capítulo 6. Após essa etapa foi realizado um período de seis meses de estudos no exterior, durante o qual foi iniciada a análise dos dados e também foi definida a etapa seguinte do trabalho de campo.

Etapa 3 – Aprofundamento no Campo

Com base nas etapas anteriores, foi definida a continuidade do trabalho de campo. A partir das entrevistas iniciais, identificou-se a importância de ouvir opiniões de pessoas ligadas ao governo (nas três esferas), ao sindicato, a centros de formação de atores e a outros grupos de teatros. O contato com esse diferentes sujeitos se deu por caminhos diversos.

O acesso a pessoas ligadas ao governo e ao sindicato se deu por meios “oficiais”- contato com as organizações que repassavam o nome de quem poderia atender e/ou dar a entrevista. Isso, de modo geral, requereu duas a três semanas para que a entrevista fosse de fato realizada. Já o contato com atores e diretores estabeleceu-se de modo direto, por meio de indicações. As tentativas de contato com grupos de teatro sem que houvesse a indicação de alguém foram frustradas. Entretanto, os contatos telefônicos que incluíam a frase “Quem me deu teu número foi o fulano...” mostraram-se produtivos.

Nessa etapa, foram entrevistadas 3 pessoas ligadas ao governo municipal, 2 pessoas ligadas ao governo estadual e uma pessoa ligada ao governo federal; 2 pessoas ligadas ao sindicato da categoria, três pessoas ligadas à formação de atores (tanto de curso superior quanto de cursos livres), dois diretores de teatro e cinco atores. Foram conduzidas entrevistas em profundidade, com duração entre 1,5 e 4 horas. Destaca-se que das 18 entrevistas realizadas nesta etapa, 11 tiveram duração de 4 horas (tempo limite estabelecido pela pesquisadora), sendo que o foco nessa etapa foi direcionado às práticas envolvidas na

obtenção de recursos financeiros pelos grupos de teatro, em especial, aquelas que envolvem a construção de projetos direcionados às leis de incentivo. Foram pesquisadas as facilidades e dificuldades para fazê-lo, as motivações, os impedimentos, o “como fazer” e os significados que um projeto para uso das leis de incentivo tem para cada sujeito pesquisado. Além das entrevistas, foram coletados nesta etapa dados via contas do Twitter, páginas do Facebook e blogs e websites de grupos de teatro. A opção por essas fontes se deu no contexto da pesquisa: alguns entrevistados faziam comentários como “olha no meu blog”, ou “adiciona tal pessoa no Facebook” ou ainda “segue fulano”. A partir dessas indicações, percebeu-se que havia uma discussão estabelecida nesses meios e que o que ali se publicava ajudava a compreender o campo e as relações dentro dele.

Nessa etapa também optou-se por participar de uma escola de teatro como forma de maior aproximação com o campo e para tentar compreender melhor alguns dos dados que estavam sendo produzidos. A participação no Curso Introdutório ao Teatro – Autores Gregos teve duração de seis meses com encontros semanais de três horas.

Durante essa etapa de pesquisa, a partir do maior contato com os entrevistados e da frequência a locais “onde vai o povo do teatro”, foi possível tomar parte em reuniões de grupos de teatro, reuniões da categoria, protestos e atividades de lazer, que no seu conjunto contribuíram para uma maior clareza com relação às nuances e detalhes do campo estudado. A escolha pela participação em cada uma dessas atividades usou como critério a importância atribuída a elas pelos próprios pesquisados.

Também nessa etapa foi definido que os sujeitos de pesquisa não seriam identificados de qualquer modo na apresentação dos dados e nas análises. Dado o tamanho do campo do teatro em Porto Alegre e a convivência próxima de muitas dessas pessoas (tanto amigável, como em disputas ferrenhas), a identificação poderia gerar transtornos, desconforto e prejuízo aos pesquisados. Assim, não se apresentam dados sobre os pesquisados além daqueles já apontados aqui.

Essa etapa foi realizada entre agosto e dezembro de 2011 e os dados são apresentados no capítulo 7. Dada a quantidade de dados e a riqueza destes, optou-se por uma apresentação que considera os principais temas surgidos ao longo do conjunto de entrevistas e demais dados coletados como “linhas” que fazem parte da textura das práticas desse campo. Essas linhas se cruzam, se aproximam e distanciam e são fruto do esforço de compreensão e apropriação da pesquisadora. Nesse sentido, auxiliam a construir um modelo da realidade

(BOURDIEU, 2004) daquilo que nesta pesquisa é chamado de o campo do teatro em Porto Alegre.

Quadro 14 – Delineamento das etapas da pesquisa

Aproximação com o campo	Exploratória Qualitativa	Aprofundamento no Campo
<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Entrar em contato com o campo; - Obter uma compreensão inicial. <p>Questões centrais:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como é fazer teatro em Porto Alegre? - Quais as facilidades? Quais as dificuldades? - Como você ingressou nessa área? - O que eu devo saber para entender a produção de teatro em Porto Alegre? 	<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compreender a dinâmica para a obtenção de verbas para a realização de espetáculos teatrais e como isso se dava na prática. - Compreender a visão dos entrevistados sobre as leis de incentivo à cultura (municipal, estadual e federal). <p>Questão Central:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Qual o processo para que uma peça de teatro possa ser apresentada? O que é feito? Como isso é feito?” <p>Questão auxiliar:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como são feitos os projetos? Quem os prepara? Como são realizados? 	<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compreender as práticas envolvidas na obtenção de recursos financeiros pelos grupos de teatro, em especial, aquelas que envolvem a construção de projetos direcionados às leis de incentivo. <p>Questões Centrais:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Facilidades e dificuldades para obter recursos; - Motivações e impedimentos; - “Como fazer” ; - Significados de fazê-lo.
Março a junho de 2010	Agosto a dezembro de 2010	Agosto a dezembro de 2011
4 conversas informais e participação em curso de curta duração	Entrevistas em profundidade com 5 atores e 2 produtores	Entrevistas com 6 pessoas ligadas ao governo, 2 pessoas ligadas ao sindicato da categoria, 3 pessoas ligadas formação de atores, 2 diretores de teatro e 5 atores Curso de teatro Facebook, twitter e blogs
<p>Motivações para a etapa seguinte:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Tipos de teatro”; - atores de teatro não sobrevivem do teatro; - produtor como alguém que supre necessidades dos atores e diretores; - leis de incentivo como promotoras de um aquecimento no mercado de teatro; - “linguagem” adequada para escrever projetos; - a figura do “dono de grupo”. 	<p>Motivações para a etapa seguinte:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Capitais envolvidos na produção de teatro; - a participação do produtor na criação na medida que ele translada o projeto para que se enquadre nas leis de incentivo; - necessidade de criar projetos que atendam aos “desejos” das empresas; - produtor como alguém que participa do projeto/peça do início ao fim; - as diferentes emocionalidades que movem atores e produtores; - trabalho de ator = vida de ator; - o que leva um ator a optar por fazer produção. 	

Doutorado sanduíche

Fonte: Elaborado pela autora.

Etapa 4 – Análise e proposições teóricas

Concomitante às etapas anteriores, esta etapa visou descrever os processos de aprendizagem e os saberes envolvidos nas práticas para a obtenção de recursos financeiros

pelos grupos de teatro e discutir as relações existentes entre aprender e praticar. Também buscou-se compreender as possíveis contribuições de Bourdieu para os EAOBP. Para essa construção a prática da escrita de projetos foi tomada como central e, a partir dela, foram analisadas as conexões com outras práticas e aspectos do campo. A análise e as proposições teóricas são apresentadas no capítulo 8.

Ao final da apresentação de cada etapa da pesquisa, realizam-se considerações sobre a construção do objeto de pesquisa, que seguindo as orientações de Bourdieu (2007b) não foi feita por um ato teórico inaugural. Coerente com isso, o método de trabalho também não foi definido a priori, mas construído juntamente com o objeto de pesquisa em um trabalho “que se realizou pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de emendas” (ibidem, p.25). Na sequência, como fechamento desse capítulo, apresentam-se algumas considerações sobre a trajetória da pesquisadora durante a realização do trabalho de campo.

4.3 A trajetória da pesquisadora no campo

Nesta seção apresento algumas considerações sobre a minha trajetória no campo de pesquisa. É uma tentativa de objetivar o sujeito objetivante e, com isso, refletir sobre minha posição no campo e as divisões e os princípios de diferenciação a ela associados. A noção de trajetória utilizada aqui é aquela apresentada por Bourdieu (2007a): uma série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo agente em estados sucessivos de um campo, na qual os acontecimentos biográficos são alocações em posições e deslocamentos no espaço social.

Minha entrada em campo foi difícil, simplesmente porque eu estava completamente fora dele – não tinha relações estabelecidas, não conhecia as pessoas, as posições, as práticas, nem a lógica dessas. Meus primeiros contatos foram via internet: procurei nomes de pessoas ligadas ao teatro em Porto Alegre por meio do site Artista Gaúcho e enviei e-mails perguntando se me dariam uma entrevista. As escolhas foram aleatórias, mas limitadas por aqueles que indicavam experiências com teatro no seu perfil (tanto como artistas quanto como produtores) e que disponibilizavam o endereço eletrônico. Dos 15 e-mails enviados, recebi 5 respostas e realizei três conversas informais. Um quarto contato se deu pela minha ida diretamente à Usina do Gasômetro, local que abriga vários grupos de teatro. Nessas conversas meu foco era começar a compreender o campo do teatro em Porto Alegre, então minhas perguntas concentravam-se em: Como é fazer teatro em Porto Alegre? Quais as facilidades?

Quais as dificuldades? Como você ingressou nessa área? O que eu devo saber para entender a produção de teatro em Porto Alegre? A partir dessas perguntas iniciais, seguia os relatos realizados e buscava aprofundar os pontos que os próprios entrevistados apontavam como mais importantes – essas conversas iniciais duraram em média 90 minutos. As impressões iniciais geradas a partir dessas conversas são apresentadas no próximo capítulo. Naquele momento, eu sentia minha inadequação – eu não sabia falar, eu não sabia me comportar, eu não sabia me vestir – dito de outro modo, minha fala, meu comportamento, minha aparência e minhas ações marcavam minha exterioridade ao campo e estava claro para mim que precisaria aprender a me relacionar no campo para realizar a pesquisa. Nesse período, a opção pela participação no curso sobre Produção Cultural me pareceu um excelente caminho para compreender melhor o campo no qual eu tentava ingressar. De fato, a participação no curso e as conversas iniciais me proporcionaram um vocabulário básico para me relacionar no campo e uma compreensão inicial sobre as posições. Também nesse período senti a necessidade de aprender sobre as Leis de Incentivo e seus mecanismos.

Esse processo de conhecer (e o conhecimento envolvido) me levou à etapa seguinte da pesquisa. Identificando algumas posições no campo, comecei a selecionar quem poderiam ser os entrevistados. Nessa etapa, já estava claro para mim que era fundamental compreender o papel dos produtores e não apenas dos atores e dos grupos de teatro. Assim, foram selecionados nomes e feitos contatos. O foco das entrevistas era “qual o processo para que uma peça de teatro possa ser apresentada”, sendo uma pergunta central: “Eu vou ao teatro e assisto a uma peça, mas não consigo imaginar tudo que deve acontecer para que aquele momento seja possível. O que é feito? Como isso é feito?”

Essa pergunta desencadeava uma série de considerações e comentários sobre os diversos aspectos daquilo que até então eu chamava genericamente de fazer teatro. As 7 entrevistas realizadas nesta etapa tiveram duração de 2 a 4 horas, sendo que 5 delas duraram 4 horas¹⁶. A maior duração das entrevistas se devia em grande parte ao fato de conseguir utilizar um vocabulário mais adequado e começar a compreender as lógicas que permeiam as práticas nesse campo. Eu conseguia fazer perguntas de prosseguimento que demonstravam interesse

¹⁶ Esse limite de 4 horas foi colocado por mim, pois fisicamente ficava exausta após esse tempo. Então, quando via que a entrevista já tinha durado três horas e meia, tentava encaminhar um fechamento e caso o entrevistado ainda quisesse conversar eu encerrava a entrevista – parava a gravação - e continuava batendo papo. Algumas vezes esse bate papo se transformava em “conversa de boteco”. Dados produzidos durante as “conversas de boteco” não são apresentados diretamente nessa tese, entretanto obviamente contribuíram para a compreensão que tenho desse campo e para a forma como o concebo.

na atividade do entrevistado e nas opiniões dele, reconhecendo sua posição no campo. Por exemplo, para as produtoras meu interesse se voltava a como um projeto nasce e como ele é viabilizado – tornando-se uma peça que é apresentada. Assim, o fio condutor da entrevista era o projeto: sua criação, seu desenvolvimento, como fazer para aprová-lo, como realizá-lo. Já para os atores o interesse central era a apresentação (a performance) e o que havia tornado esta possível. Discutia-se desde o texto (elaborado ou já existente), a “escolha” dos participantes (atores, diretor, técnicos), o local de ensaios, figurinos e cenários, o local de apresentações e de onde vem os recursos que tornam tudo isso possível. Ao discutir recursos, invariavelmente o assunto projetos surgia. Os dados produzidos nesta etapa são apresentados no capítulo 6.

Nessa etapa da pesquisa, comecei a me sentir mais confortável no campo. Havia estabelecido como local de entrevistas variados cafês em Porto Alegre. As entrevistas ocorriam em diversos horários e normalmente a primeira meia hora era dedicada a conversar sobre “afinal de contas porque eu estava interessada nisso e o que eu queria fazer com essa pesquisa”. A medida que as entrevistas eram realizadas, minha resposta se alterava – nas primeiras eu apresentava meu objetivo de pesquisa e explicava brevemente o projeto, nas últimas eu havia depurado a resposta a dois pontos centrais: “eu gosto de teatro” e “quero entender como funciona” – por mais que essas pareçam respostas superficiais, eram representavam o mais verdadeiro que eu podia expressar no momento dada a minha posição no campo (representavam um abandono da linguagem acadêmica em prol de falar “de dentro do campo” reconhecendo minha posição periférica) e estabeleciam uma relação de franqueza e, muitas vezes, de cumplicidade com os entrevistados. Todos acabavam compartilhando comigo não apenas opiniões, mas histórias de suas vidas, dúvidas, inquietudes, alegrias e prazeres relacionado à profissão que escolheram. Parte dessa riqueza é apresentada no capítulo 6, entretanto a maioria das informações biográficas foi excluída desse texto para preservar a identidade dos entrevistados. Os entrevistados nessa etapa forneceram uma série de nomes de pessoas que eu poderia entrevistar na continuidade da pesquisa. Alguns desses nomes de fato tornaram-se entrevistados na etapa seguinte. Também durante essa etapa comecei a estabelecer contatos por meio de redes sociais (Facebook e Twitter) e a seguir alguns blogs das pessoas com as quais eu havia conversado. Entretanto, naquele momento ainda não considerava esses como fonte de dados para a pesquisa.

Na sequência, me ausentei do campo para realizar o Doutorado Sanduíche na Itália. Nessa oportunidade pude analisar os dados que havia coletado até então e discutir essas

análises com outros pesquisadores. A partir dessas reflexões, organizei a terceira etapa da pesquisa que foi realizada no meu retorno à Porto Alegre.

A terceira etapa de pesquisa teve como um dos objetivos aumentar minha participação no campo. Para tanto, comecei a participar de todos os eventos e atividades relacionadas ao campo do teatro para os quais eu era convidada ou que alguém me dizia “tu não podes perder”. Também intensifiquei as interações via redes sociais e blogs, que passaram a constituir-se em dados de pesquisa. E comecei a participar de um curso de iniciação para atores. Esse mergulho no campo me levou também a participar de atividades de lazer – frequentar festas e ir a bares com as pessoas com as quais havia estabelecido relações no campo. Nessa etapa, eu já não era externa ao campo – havia aprendido a falar, a me vestir (Figura 1) e a me comportar; sabia onde ir, quando ir, com quem falar; conhecia várias pessoas e podia me apresentar para as que não conhecia dizendo: “Fulano me falou de ti.” Compreendi a posição que estava ocupando no campo durante uma festa em que uma atriz (reconhecida no campo) me apresentou para outros atores do seguinte modo: “Essa aqui é a Debora, uma amiga minha. Ela é produtora. Ela é da área da Economia. Ela tá me ajudando na próxima peça.” E essa introdução despertou interesse imediato sobre a minha pessoa e sobre o que eu já havia produzido – o que foi uma situação difícil de contornar porque eu não sou produtora e não havia produzido qualquer apresentação teatral. Naquele momento, percebi que eu participava do campo e a posição que ocupava era de pequena produtora (o significado disso ficará mais claro nos próximos capítulos), eu tinha as marcas relativas a essa posição (como me vestia, como falava, meus gestos) e me relacionava com quem ocupava uma posição próxima no campo (os atores com pouco capital econômico).

Figura 1 - Vestir-se como artista



Fonte: DAHMER, André. (<http://www.malvados.com.br>) - Publicada na página do Facebook de um dos grupos seguidos pela autora.

Outro ponto importante nessa etapa da pesquisa foi compreender o que as pessoas que criavam os editais ou recebiam os projetos pensavam sobre estes. Para esses contatos assumia minha posição como “Doutoranda em Administração” – uma posição que me colocava como externa em relação a esse campo. Esse posicionamento não foi uma decisão calculada, foi antes um movimento a partir da compreensão da lógica do campo. Se no contato com atores estes me perceberem como alguém interna ao campo me dava vantagem, no contato com pessoas do Sindicato e do Governo essa era uma posição desvantajosa, pois basicamente era uma posição de potencial conflito. Ao longo desse processo e das diferentes participações, comecei a ser reconhecida também por representantes do Sindicato como “alguém de produção, que consegue analisar os números”.

Minha saída de campo se deu em função de problemas externos a essa pesquisa. Entretanto, vários dos contatos e relações estabelecidos permanecem.

5. APROXIMAÇÃO COM O CAMPO

Iniciei a aproximação com o campo da produção teatral em Porto Alegre no final do ano de 2009, motivada pelo grupo de pesquisa coordenado por minha orientadora. O grupo trabalhava no projeto intitulado “A Gestão de Projetos Culturais em Grupos Artísticos do Município de Porto Alegre na Perspectiva da Aprendizagem Baseada em Prática”, financiado pelo CNPq. Esse projeto teve como

objetivo principal: compreender como ocorrem os processos de aprendizagem de artistas e profissionais que elaboram e gerenciam projetos culturais e artísticos no município de Porto Alegre, a partir da perspectiva da aprendizagem baseada em práticas. Como objetivos específicos: (a) Identificar os grupos artísticos com mais de dois anos de existência no município de Porto Alegre nos setores de artes plásticas e visuais, teatro, literatura, dança e música; (b) Estabelecer o perfil e analisar caracterização de aspectos mais relevantes dos grupos artísticos em estudo; (c) Identificar e analisar os elementos facilitadores e os obstáculos encontrados pelos artistas e profissionais no processo de gestão de projetos culturais e artísticos.” (ANTONELLO, 2009)

A partir da definição que minha pesquisa seria relacionada a produção de teatro adulto em Porto Alegre, procurei realizar uma primeira aproximação com o campo. Um dos resultados obtidos pelo grupo foi o mapeamento dos grupos de artes cênicas de Porto Alegre. Esse mapeamento resultou em 96 nomes de grupos de teatro (adulto, infantil e de bonecos) e de arte circense. A partir desse mapeamento, por meio de um refinamento, foram identificados os grupos de teatro adulto de Porto Alegre mais estáveis (quanto a permanência dos participantes) e reconhecidos no cenário gaúcho, num total de 28 grupos. Destaca-se que muitos destes grupos estão vinculados a instituições que se tornaram relevantes no âmbito desta pesquisa, são elas:

- a) **o Departamento de Artes Dramáticas (DAD)** da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – único curso superior de teatro na cidade, criado em 1957, e que dá origem a vários grupos formados por seus ex-alunos, inclusive ao grupo no qual a pesquisadora participou da escola de teatro;
- b) **o Teatro Escola Porto Alegre (TEPA)** - Centro de Produção, Pesquisa e Formação Cultural, fundado em 1996. Apesar de não ser o único curso para atores na cidade, é, além do DAD, o único que qualifica profissionalmente

atores no Rio Grande do Sul, que podem obter seu registro profissional junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (SATED);

- c) **o Centro Cultural Usina do Gasômetro** – pertencente à prefeitura de Porto Alegre e que sedia vários grupos teatrais amadores e profissionais, os quais se candidatam anualmente à ocupação das salas disponíveis;
- d) **o Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro** – espaço do antigo hospital psiquiátrico que abriga grupos teatrais;
- e) **o Centro Cenotécnico do estado** – administrado pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas da SEDAC (Secretaria de Estado da Cultura), fundado em março de 1995, é o único centro cenotécnico público da América Latina, referência para as Artes Cênicas do Rio Grande do Sul, possui 1300 metros quadrados de área total e abriga espaço para ensaios de grupos bem como para o depósito de cenários.

Na terceira Etapa dessa pesquisa foram realizadas entrevistas com representantes de algumas dessas instituições.

5.1. Primeiros contatos

Na etapa inicial das atividades ligadas ao grupo de estudo, fiz contatos por e-mail com algumas pessoas ligadas a produção de teatro de Porto Alegre. Por meio de uma busca no site Artistas Gaúchos, identifiquei pessoas que trabalhavam com teatro e produção cultural e enviei e-mails. Com as que me responderam, procurei agendar contatos pessoais.

Meu primeiro contato foi com uma atriz que também atua como iluminadora. Tive uma conversa informal com ela e, nesta conversa um ponto de destaque foi uma distinção apontada entre as produções teatrais “comerciais” e as “artísticas”. Foram citadas como produções comerciais aquelas vinculadas a grandes produtoras, como a Opus, ou peças teatrais que atraem grandes públicos (citada a peça Homens de Perto, que já teve mais de 500 mil espectadores). Em contrapartida, produções com menos visibilidade são consideradas artísticas. Esse tema de categorização do “tipo de teatro” como forma de separação e distinção retornou muitas vezes durante a pesquisa e é explorado na análise de dados. A questão da visibilidade também pareceu ser central, como no comentário sobre uma atriz considerada por ela “a Fernanda Montenegro gaúcha” e que “ninguém conhece”. Outro aspecto destacado foi a dificuldade de “sobreviver do teatro” – segundo ela, a maioria dos atores desenvolve

competências em outras atividades (como no caso dela, a iluminação) que permitem uma renda mais estável.

Meu segundo contato foi com uma produtora. Agendei por e-mail uma conversa e fui recebida no escritório da empresa. O foco da produtora é a elaboração e execução de projetos culturais, assessoramento de empresas e organizações em marketing cultural e consultoria acerca das leis de incentivo à cultura. A entrevistada é jornalista e trabalha há mais de 20 anos com produção cultural. Começou na área fazendo o que ela chama de “produção de cunho afetivo” – para amigos que queriam fazer shows. Essa produção sem método e sem uma formação a priori, era feita por tentativa e erro. O caráter afetivo estaria ligado a isso: não se ganhava remuneração por esse tipo de atividade, mas certamente se podia aumentar o capital social (já que muitos contatos eram feitos). As atividades dessa produtora se profissionalizaram até que, em 96, ela começou a lecionar sobre o tema, em cursos da prefeitura de Porto Alegre e em universidades e faculdades da região. Segundo ela, essa oportunidade se constituiu especialmente porque os cursos de graduação em Artes, Música e Teatro não possuem disciplinas de produção. Nesse processo ela decide estudar produção cultural e faz um mestrado no exterior. Em 2004, cria o curso de Produção Cultural que é oferecido atualmente em um espaço cultural independente, em três edições anuais. A opção por esse formato tem dois motivadores principais: a abertura para um público maior (não apenas universitários) e desvincular-se das universidades e faculdades. Na opinião dela, ter seu nome vinculado aos professores que atuam nos cursos de graduação e pós-graduação que tenham relação com Produção Cultural seria motivo de vergonha e descrédito, já que muitas são pessoas que não atuam na área e não têm experiência.

O curso de “Gestão e Produção Cultural” oferece vinte vagas a cada edição e costuma ter lotação completa. O curso custa pouco mais de R\$500,00, valor que pode ser parcelado em três vezes no cheque ou no cartão. Segundo a entrevistada, a grande procura pelo curso se deve em grande parte ao crescimento e a profissionalização da função de produtor, que estão ligados ao surgimento das leis de incentivo, que geraram um aquecimento no mercado. Uma diferença importante ressaltada por ela é a que separa os produtores (“quem coloca a mão-na-massa e ajuda uma produção a existir”) dos promotores culturais (“empresas que pegam algo pronto e trazem para a cidade, normalmente algo grande vindo do Rio ou de São Paulo”). Para conhecer um pouco mais sobre o que é produção, fui convidada a participar da edição seguinte do curso dela e foi o que fiz.

O curso de “Gestão e Produção Cultural” tem como foco principal ensinar a produtores com alguma experiência ou a futuros produtores como lidar com os trâmites envolvidos em conseguir verbas para uma produção. Ou seja, o foco não está em como “produzir” um espetáculo, show, livro, exposição, mas em como “viabilizar financeiramente a produção”. No curso são apresentadas as leis de incentivo nas três esferas governamentais (federal, estadual e municipal), detalhes sobre o formato dos projetos, as empresas que se beneficiam com os incentivos e critérios para que os projetos possam ser apresentados. Informações sobre as leis de incentivo (incluindo as disponibilizadas no curso) são apresentadas no próximo tópico. O curso também contempla as estratégias para, após aprovado um projeto, buscar verbas junto a empresas. Para isso, são discutidos modelos de portfólios e formatação de projetos que sejam adequados às necessidades e exigências das empresas. Isso implica, por exemplo, em transformar o projeto submetido a alguma esfera governamental em uma linguagem adequada ao mundo empresarial. Nessa discussão ficou muito aparente o quanto tanto a linguagem mais acadêmica (exigida pelas leis de incentivo) quanto a linguagem mais empresarial (para a comunicação com as empresas) são externas e alheias ao público do curso e, como tal, foram topicalizadas várias vezes durante o curso. Esse tema da linguagem necessária para a escrita do projeto também foi recorrente durante a pesquisa e é retomado na análise de dados.

Um terceiro contato foi realizado com uma atriz, na época da conversa em cartaz em Porto Alegre no Teatro São Pedro. A atriz é uma jovem fotógrafa que cursou arte dramática na UFRGS e está inserida em um grupo de teatro conhecido e reconhecido no cenário local, em peça dirigida por um diretor reconhecido nacionalmente. Ela trabalha em uma empresa em horário comercial e participa dos ensaios e das apresentações da peça a noite e nos fins de semana. Quando necessário, ela se ausenta do emprego para ensaiar. Na sua fala, ela deixou transparecer a existência de diversos “grupos” dentro da comunidade teatral e que o convívio costuma ser “dentro dos grupos” – não necessariamente grupos teatrais formais, mas pessoas que se agrupam de diferentes formas e em diferentes funções na criação de produções teatrais. Ela convive com atores e diretores que são reconhecidos localmente e isso tem relação com o fato de ela pertencer a uma classe social alta. Nas palavras delas: “Conhecia essas pessoas de outros lugares, alguns frequentam as mesmas festas que meus pais.” Destaca-se que, mesmo sendo jovem e não tendo muita experiência em teatro, ela estava participando da peça mais importante e reconhecida naquele ano em Porto Alegre.

Um quarto e último contato foi realizado com o diretor teatral, escritor, produtor e pesquisador que na época fazia a gestão de um espaço público. O grande foco da conversa (dado por ele) foi a importância de os grupos de teatro terem seu “território”, ou seja, um espaço em que possam pesquisar, se desenvolver e trabalhar. O território daria aos grupos sua identidade e sua possibilidade de permanência. Ele destacou os grupos que tem “história” como sendo aqueles que tem “território” e que se constituiriam em grupos “verdadeiros” – grupos que mantem os mesmos integrantes ao longo do tempo e não são apenas um diretor que a cada peça chama novas pessoas para o grupo (figura conhecida no campo como “dono de grupo”).

Essas quatro interações iniciais levantaram alguns tópicos que foram explorados nas etapas posteriores da pesquisa. Os principais temas que se destacaram nessas interações foram:

- “Tipos de teatro” – produções comerciais e artísticas, relacionados aos diferentes “grupos” que fazem teatro em Porto Alegre;
- Problema dos atores de teatro não serem reconhecidos e não sobreviverem do teatro;
- Produtor como alguém que supre necessidades dos atores e diretores, os quais não aprendem sobre produção na sua formação;
- Leis de incentivo como promotoras de um aquecimento no mercado de teatro;
- A existência de uma “linguagem” adequada para escrever projetos;
- A existência de poucos “grupos de teatro” que realmente se configuram como grupos, sendo muitos dos demais configurados como um diretor “dono do grupo” que trabalha com um conjunto variável de atores.

Durante o período em que realizei essas interações e a partir dos conteúdos apresentados no curso de “Gestão e Produção Cultural”, iniciei um levantamento de informações sobre as leis de incentivo, as quais apresento na seção seguinte. Cabe destacar o papel central das leis de incentivo no campo estudado, pois estas configuram o estado como um terceiro agente, entre os artistas e o mercado.

Em artigo de 1982, DiMaggio analisa o capitalismo cultural no século XIX em uma cidade dos Estados Unidos e discute o papel do empreendedor cultural na formação e

sustentação de organizações culturais sem fins lucrativos (orquestras, museus de arte, teatros, etc.). O autor aponta a construção da distinção entre:

- cultura erudita, vista como arte e produzida/reproduzida em organizações e instituições da “alta cultura”, geralmente sem fins lucrativos e
- a cultura popular, vista como “do povão” (*folk*) ou comercial, realizada pela indústria comercial da cultura que geraria a emergência dos mercados culturais regionais ou nacionais.

O autor aponta que até o século XIX as divisões entre organizações culturais sem fins lucrativos, cooperativas, que visam lucro e públicas não era tão forte quanto se tornou depois. Ele analisa a diversidade de formas das organizações culturais, identificando três tipos ideais: as estruturadas empresarialmente com finalidade de lucro, que se sustentam por meio de receitas oriundas do público que frequenta seus espetáculos e produções; as sem fins lucrativos, que se sustentam por meio de doações privadas e subsídios estatais; e as que ele chama de voluntárias – pequenos grupos de artistas e produtores, que se organizam de modo voluntário e temporário, visando a realização de um espetáculo ou produção cultural, e que se sustentam precariamente, seja por meio do trabalho não-remunerado de seus integrantes, ou de pequenas doações e contribuições do público, ou ainda pequenas doações do Estado.

O Estado, por meio das leis de incentivo, altera essa configuração principalmente de duas formas:

- passa a ser intermediário entre os artistas e dos doadores (pessoas físicas ou jurídicas), diminuindo drasticamente o patrocínio direto (não mediado pelo Estado) e as doações;
- abre espaço para que as doações sejam feitas também para as organizações culturais com finalidade de lucro (já que esse não é um requisito para concorrer aos incentivos. Isso, de fato, é fonte de uma contínua disputa nesse campo.), ou seja, aumenta a possibilidade de renda para essas organizações que já não dependem apenas de bilheteria.

Na seção seguinte apresentam-se alguns dados sobre as leis de incentivo nos diferentes níveis de como a subsidiar a apresentação de dados e as análises realizadas nos próximos capítulos.

5.2. Os mecanismos de incentivo

Nesta seção apresentam-se os principais mecanismos de incentivo nos diversos níveis governamentais.

5.2.1 O Fumproarte

Na esfera municipal, a principal forma de incentivo é o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte), tem por objetivo “estimular a produção artístico-cultural no Município, mediante financiamento direto, a fundo perdido, de até 80% do custo total dos projetos. A distribuição dos recursos é definida mediante concurso público, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura (SMC).” (PMPA, 2010). Neste aspecto, o mecanismo municipal se diferencia fortemente do estadual e federal, por se constituir apenas como fundo – fornecer diretamente a verba aos contemplados - e não como lei de renúncia fiscal (que autoriza a buscar verbas), ainda que financie no máximo 80% dos custos do projeto (no período de 2003 a 2008, o valor médio dos projetos aprovados variou entre R\$30.000,00 e R\$40.000,00).

O Fumproarte, apoiado pela Lei Municipal 7.328/93 e Decreto 10.867/93 e pela Lei Federal 8.666/93, opera através de concurso público aberto em edital, realizado duas vezes por ano, no qual são escolhidos os projetos que serão financiados com os recursos previstos no orçamento municipal. A priori, pode concorrer ao apoio do Fumproarte toda pessoa física ou jurídica que apresentar projeto artístico-cultural, excetuando-se os servidores públicos municipais de Porto Alegre e pessoas relacionadas à Comissão de Avaliação e Seleção (CAS) do Fumproarte (membros titulares ou suplentes, seus cônjuges ou companheiros estáveis e parentes em primeiro grau; pessoas que tenham sociedade ou co-participação em entidades, com ou sem fins lucrativos, com membros da CAS; entidades, com ou sem fins lucrativos, de que sejam sócios os membros da CAS) (PMPA, 2010).

O edital é aberto para as seguintes áreas: música, circo, dança, teatro, folclore, humanidades, literatura, artes plásticas, audiovisual e fotografia. Os projetos inscritos nos prazos estabelecidos e utilizando os formulários padronizados são analisados, em uma primeira etapa, pelo Comitê Assessor (formado por cinco funcionários designados pela SMC), que avalia se o projeto está de acordo com os termos do edital, opinando pela classificação ou desclassificação. Uma vez classificados, os projetos são encaminhados à CAS que analisa o mérito, segundo critérios de clareza e coerência, retorno de interesse público, previsão de custos, criatividade e importância para Porto Alegre. Os projetos são, então, recomendados ou

não. A seguir, com base na verba disponível, alguns projetos são aprovados. A taxa de projetos aprovados dentre os recomendados tem ficado em torno de 30% desde 2003. Os projetos aprovados assinam contrato com a SMC e devem prestar contas durante e ao final de sua execução. A prestação de contas é analisada, na parte contábil, pela Administração de Fundos da SMC e, no que diz respeito ao cumprimento das atividades previstas no projeto e sua planilha de custos, pelo Comitê Assessor (PMPA, 2010).

Das verbas distribuídas pelo Fumproarte até o ano de 2008, 27,2% foram destinados ao teatro, correspondendo a 4 milhões de reais, sendo que uma quinta parte dos quase 500 espetáculos de teatro (adulto, infantil e de rua) realizados em Porto Alegre, no período de 1997 a 2005, receberam verbas do Fumproarte.

5.2.2 O Pró-Cultura (LIC e FAC)

A Lei de Incentivo a Cultura (LIC) do RS foi sancionada no ano de 1996, sob o número 10.846/96. Ela institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, considerado um programa de incentivo fiscal para estimular o financiamento de projetos culturais por parte dos contribuintes do ICMS, em contrapartida à isenções fiscais. Assim, o mecanismo da LIC aprova projetos para que captem recursos junto a empresas que contribuem para o ICMS.

Atualmente, a LIC faz parte do Pró-Cultura, nome pelo qual é conhecido o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais, e que além da LIC inclui o Fundo de Apoio à Cultura (FAC), mecanismo de fomento direto. O Pró-Cultura foi criado em 2010 por meio da Lei 13.490/10.

Podem submeter projetos ao Pró-Cultura os produtores culturais (pessoas físicas domiciliadas no RS, pessoas jurídicas ou prefeituras municipais) que estejam cadastrados no Sistema Simplificado, instituído através da Instrução Normativa 01/2007. O principal requisito para pessoas físicas e jurídicas é que comprovem experiência mínima de dois anos de atuação no segmento selecionado. O interessado em cadastrar-se deve preencher o formulário disponível no site da Secretaria da Cultura (SEDAC) e protocolá-lo na SEDAC juntamente com a documentação solicitada completa. Os produtores que tiverem o cadastro aceito, passam a fazer parte do Cadastro Estadual de Produtor Cultural, recebendo um número de cadastro e uma senha, os quais possibilitam a apresentação de projetos culturais nas áreas para as quais o produtor foi aprovado.

O trâmite de um projeto começa com o cadastramento deste no site, seja para submetê-lo à LIC ou ao FAC. No caso da LIC o produtor pode submeter o projeto que quiser,

respeitadas as exigências legais. No caso do FAC, os projetos devem ser vinculados a editais específicos, lançados periodicamente, e devem representar novas iniciativas que, independente do apelo comercial, tenham reconhecido mérito cultural. Cada edital do FAC define os prazos, limites de financiamento, áreas culturais beneficiadas e outras informações.

Os projetos cadastrados são selecionados pela Comissão Julgadora, a qual é composta por 12 membros. Após o cadastramento, o produtor deve entregar a documentação pertinente no protocolo da SEDAC. Um detalhe importante é que este protocolo deve ocorrer pelo menos 90 dias antes da data prevista para o início das atividades do projeto. A primeira etapa de análise do projeto é técnica, realizada por membros da SEDAC que podem inabilitar o projeto (por exemplo por falta de documentação), cabendo recurso ao proponente. Os projetos habilitados são encaminhados para avaliação de mérito pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC). Inicialmente submetido a avaliação individual (por um dos membros do CEC), o projeto pode ser considerado “recomendado” ou “não recomendado” para avaliação coletiva, decisão sobre a qual também cabe recurso ao proponente. Os projetos recomendados vão para a avaliação coletiva e concorrem ao benefício dentro da verba mensal disponibilizada para aprovação. Essa verba mensal faz parte do 0,5% do orçamento do Estado dedicado à cultura – esse valor é distribuído entre ações culturais promovidas pelo próprio estado (como o carnaval de rua e a Semana Farroupilha), a folha de pagamento da SEDAC, a LIC e o FAC.

Do valor total de um projeto, até 80% podem ser financiados pela LIC. Os 20% (ou mais) restantes devem ser financiados por outras fontes, podendo ser patrocinadores, o próprio proponente, o Fumproarte ou recursos advindos da Lei Rouanet. Além do percentual, há um limite absoluto para financiamento pela LIC: R\$ 350.000,00 para pessoas físicas e R\$ 700.000,00¹⁷ para pessoas jurídicas, excetuam-se dessas limites os projetos de produção cinematográfica em longa-metragem e projetos vinculados ao patrimônio histórico.

A empresa que optar por investir em um projeto aprovado pela LIC tem como benefício fiscal o desconto do ICMS devido no valor de 75% do montante do patrocínio, excetuando-se as empresas de economia mista que descontam 90% do valor do patrocínio. Qualquer empresa que patrocine projetos de Acervo e Restauração de Patrimônio Histórico tem direito a desconto de 95% do valor patrocinado. Também há limites para o valor total do ICMS devido que a empresa pode investir em patrocínio, esses limites são dados pela Lei

¹⁷ Os projetos podem ter valores superiores a esses, mas o financiamento pela LIC limita-se a esses valores.

11598 do ano de 2001, conhecida como Lei Bernardo. Conforme o **Quadro 15**, para cada faixa de valor de ICMS devido há um percentual que pode ser investido em patrocínio, acrescido de um valor fixo.

Quadro 15 - Limites de compensação de ICMS em financiamento de projetos culturais

Valor do ICMS a recolher			
De	Até	Alíquota	Valor a acrescentar
-	50.000,00	0,20	0,00
50.000,00	100.000,00	0,15	2.500,00
100.000,00	200.000,00	0,10	7.500,00
200.000,00	400.000,00	0,05	17.500,00
400.000,00	Infinito	0,03	25.500,00

Fonte: RS (2010)

Assim, uma empresa que tenha R\$150.000,00 a recolher em ICMS pode investir R\$30.000,00 em financiamento de projetos culturais, dos quais R\$22.500,00 serão abatidos do ICMS. Essa limitação faz com que os produtores busquem os maiores arrecadadores de ICMS (empresas de energia e de telefonia) como fontes de financiamento.

No ano de 2009, foram submetidos 201 projetos, no valor total de R\$ 86.694.590,08. Destes, foram aprovados 66 projetos, correspondendo a liberação para captação de R\$ 13.254.300,63, dos quais foram captados R\$ 9.053.336,80 e, posteriormente aprovados R\$ 8.638.420,39 (65% do valor liberado). Os projetos de teatro são incluídos na categoria “Artes Cênicas e Carnaval de Rua”. Nessa categoria foram submetidos 15 projetos no ano de 2009, no valor total de 3.061.440,46, dos quais 11 foram aprovados, com R\$ 913.942,86 liberados para captação e R\$ 322.067,86 efetivamente captados. Esse valor captado corresponde a menos de 10% da média histórica de captação nessa categoria, que ao longo da década correspondeu a 4 milhões de reais.

5.2.3 A Lei Rouanet

No âmbito nacional, a Lei Rouanet, Lei nº. 8.313 de 1991, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de (BRASIL, 2010):

- estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área audiovisual, exposições, livros nas áreas de Ciências Humanas, Artes, jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural etc);

- proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico;
- estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural, entre outras.

A Lei Rouanet foi regulamentada pela Portaria nº 46 do Ministério da Cultura (MinC) de 1998 e o Decreto nº 5.761 de 2006. O PRONAC funciona por meio de dois mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Incentivo Fiscal. O FNC é gerido pelo MinC que o utiliza para concessão de prêmios; apoio para a realização de intercâmbios culturais e outros programas divulgados por edital; apoio para propostas que não se enquadram em programas específicos, mas que têm afinidade com as políticas públicas e relevância para o contexto onde irão se realizar (demanda espontânea) (BRASIL, 2010). Assim, a oportunidade para projetos se beneficiarem do FNC é basicamente via editais de seleção pública, publicados periodicamente no site do MinC. Os projetos são analisadas pela Comissão do Fundo Nacional de Cultura (CFNC), presidido pelo secretário-executivo do ministério e compreendem os secretários e presidentes das instituições envolvidas.

O incentivo fiscal, renúncia fiscal ou também chamado mecenato é a forma proposta pelo Governo para estimular o apoio do setor privado à cultura. De acordo com o MinC, o mecanismo de Incentivo Fiscal (IF) é direcionado a iniciativas “que não se enquadram nos programas do Ministério da Cultura e nas políticas públicas traçadas em determinado período, mas que têm consistência e relevância para competir no mercado”. Essas iniciativas, desde que aprovadas pelo MinC podem buscar apoio junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) e empresas tributadas com base no lucro real, que por sua vez terão benefícios fiscais sobre o valor financiado.

Uma característica especial dos projetos para que possam se beneficiar do PRONAC é que, por utilizarem recursos públicos (repasso de IR) devem ter fins públicos. Conforme o artigo 27 do Decreto 5.761/2006, as propostas culturais devem conter estratégias claras para:

- promover a ampliação do acesso aos produtos culturais delas resultantes;
- promover o fortalecimento das cadeias produtivas locais.

Essas estratégias devem ter como foco garantir acessibilidade (proporcionar a pessoas com mobilidade reduzida ou deficiência física, sensorial ou cognitiva e a idosos, condição para utilizar, com segurança e autonomia, de espaços onde se realizam atividades culturais ou espetáculos artísticos, e também a compreensão e fruição de bens, produtos e serviços culturais) e democratização de acesso (igualdade de oportunidades ao acesso e fruição de bens, produtos e serviços culturais, bem como ao exercício de atividades profissionais).

Pressupõe atenção com camadas da população menos assistidas ou excluídas do exercício de seus direitos culturais por sua condição social, etnia, deficiência, gênero, faixa etária, domicílio, ocupação). Isso pode ser obtido por distribuição gratuita de parte dos produtos culturais, por um determinado percentual de acesso gratuito a produções, pela realização de eventos em locais alternativos (escolas, periferia) etc.

Indivíduos que trabalham no campo cultural (artistas, produtores culturais, técnicos culturais etc.) podem apresentar propostas. Também podem apresentar projetos cada pessoa jurídica pública de natureza cultural (municípios, fundações culturais etc.), pessoas jurídicas com ou sem fins lucrativos (empresas, cooperativas, fundações, ONGs, organizações culturais etc.). Proponentes individuais podem ter até dois projetos e pessoas jurídicas podem ter até cinco projetos ativos no Sistema de Apoio à Lei de Incentivo (SALIC), que registra os projetos desde a apresentação da proposta até o relatório final.

De 1999 a 2009 foram captados R\$ 5.522.154.133,90 por meio de IF, dos quais R\$ 1.053.847.855,09 foram para as Artes Cênicas, referentes a 4200 projetos. Os maiores incentivadores são grandes empresas (públicas, privadas e de economia mista). O **Quadro 16** apresenta os dez maiores patrocinadores de projetos via PRONAC no ano de 2008, bem como o valor patrocinado.

Quadro 16 - As dez empresas que patrocinaram maiores valores de projetos culturais no ano de 2008.

Empresa	Valor patrocinado em 2008
Petróleo Brasileiro S. A – Petrobrás	137.677.604,17
Companhia Vale do Rio Doce	28.250.151,30
Banco do Brasil S.A	24.833.250,29
Banco Bradesco S/A	19.478.614,50
Centrais Elétricas Brasileiras S/A – ELETROBRÁS	18.782.673,95
Telecomunicações de São Paulo S.A	13.871.725,75
Bradesco Vida e Previdência S/A	12.323.002,27
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES	11.732.256,56
Companhia Siderúrgica Paulista S.A – COSIPA	9.841.927,92
Cemig Distribuição S.A	9.659.754,67

Fonte: Brasil, 2010.

Para apresentar um projeto cultural, o proponente deve acessar o site do Ministério da Cultura e preencher o formulário (há três vídeo-aulas de 10 minutos cada disponíveis no site

para “ensinar” como preencher o formulário) disponível no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo (SalicWeb) e enviá-lo pela internet, além de fazer o *upload* da documentação necessária. O proponente também deve ter um conta bancária no Banco do Brasil. A apresentação do projeto consiste em três aspectos principais: (i) a parte conceitual da proposta, onde são preenchidos campos sobre objetivos, justificativa, acessibilidade para pessoas com deficiência, democratização de acesso (em relação às pessoas de baixa renda), as etapas de trabalho do projeto, informações técnicas (CV dos principais participantes do projeto), detalhes da proposta (sinopse do trabalho, impacto ambiental, informações técnicas e outros detalhes), (ii) a parte estrutural do projeto, onde o proponente deve preencher informações práticas, tais como onde o projeto será feito, deslocamentos (qualquer viagem relacionada ao projeto, incluindo as cidades de origem e destino), plano de publicidade, plano de distribuição (por exemplo, para uma peça, o proponente deve preencher quantos bilhetes pretende vender pelo preço integral, quantos com desconto, quantos gratuitamente, o preço total do bilhete, o preço promocional do bilhete), a planilha de orçamento (dividida em custos administrativos, pré-produção, produção, publicidade e distribuição; este orçamento está sujeito a cortes e ajustes feitos pelo avaliador do projeto), (iii) a apresentação de documentos (CVs, autorizações, contratos etc.). As informações inseridas pelo proponente no SalicWeb passam por uma primeira análise que aponta erros no preenchimento e pede esclarecimentos adicionais, caso necessário, comunicados ao proponente por e-mail. Os projetos sem erros e com a documentação completa são encaminhados à Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), um órgão colegiado do MinC, para análise e opinião. A CNIC reúne-se uma vez ao mês com este propósito, sendo uma das instâncias de análise da proposta. Com a aprovação, o proponente pode começar a levantar fundos junto a organizações ou pessoas físicas.

5.2.4 O Plano Nacional de Cultura

O Plano Nacional (PNC) foi criado em dezembro de 2010 e visa o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo com foco na proteção e promoção da diversidade cultural no Brasil. No contexto do PNC a diversidade é expressa em “práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do país” (BRASIL, 2011). O PNC tem 53 metas (definidas em dezembro 2011) a serem cumpridas até 2020, cobrindo as mais diversas áreas, por exemplo, ter 60% das cidades com atualização no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), aumentar a média anual de livros lidos por todos os

brasileiros para 4 (atualmente a média é de 1,5), ter uma quota de 4,5% para a indústria cultural brasileira no PIB.

O PNC tem por objetivos o fortalecimento institucional e a definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico; estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais (BRASIL, 2011).

Ainda que estivesse previsto na Constituição Federal desde 2005 (via emenda 48) e tramitando no congresso desde 2006, o PNC só foi criado efetivamente em 2010, após a realização de estudos e de debates que contaram com a participação da classe artística e da sociedade. Durante a pesquisa, alguns dos entrevistados comentaram que essa participação de fato não se deu por dois motivos principais: a estrutura dos eventos (Seminários Regionais), em que grande parte do tempo era utilizada para relato do que estava sendo realizado pelo Governo e o “tempo restante” era usado para ouvir a classe artística; e “o individualismo da classe artística”, expresso nas falas, em que cada um queria dinheiro para o seu projeto, ou queria defender o seu modelo de atuação, sem conseguir debater o todo.

As origens do PNC remontam ao Sistema de Informações e Indicadores Culturais, uma pesquisa realizada pelo IBGE em 2003 e publicada em 2006 (BRASIL, 2006). Seu objetivo central foi “o de organizar e sistematizar informações relacionadas ao setor cultural, democratizando o acesso, de forma a contribuir para a construção de um sistema de informação que possibilite a sua análise como setor produtivo” (BRASIL, 2006, p.11). No relatório da pesquisa são descritas e classificadas as atividades econômicas da cultura e o próprio documento afirma que as informações ali contidas deveriam contribuir para o desenho de políticas e estratégias que promovam o desenvolvimento do setor cultural. As informações compiladas pretendiam “caracterizar os principais aspectos da oferta e da demanda de bens e serviços culturais, os gastos das famílias e os gastos públicos com cultura, e o perfil socioeconômico da mão-de-obra ocupada em atividades culturais” (ibidem, p.12). O documento apresenta uma análise econômica da cultura, realizada por meio da mensuração dos produtos (bens e serviços) ofertados e consumidos.

Uma das primeiras dificuldades apontadas pelo estudo é a de classificação de quais sejam as atividades culturais. Vários dados e categorizações de outros países serviram como base e, ao final, a opção foi excluir do âmbito da atividade cultural as atividades econômicas

estritamente ligadas ao turismo, esporte, meio-ambiente e religião; e considerar como atividades econômicas diretamente relacionadas à cultura as “atividades características que são típicas da cultura, tradicionalmente ligadas às artes” (ibidem, p.17), estando incluídas as atividades de edição de livros, rádio, televisão, teatro, música, bibliotecas, arquivos, museus e patrimônio histórico. A lista completa das atividades consideradas como direta ou indiretamente relacionadas à cultura encontra-se no Anexo A. A adoção dessa classificação tem reflexos importantes nas políticas públicas e nos diversos dados apresentados. Mesmo não sendo o foco deste trabalho, cabe destacar que os dados nacionais de gastos (tanto familiares quanto governamentais) com cultura incluem a compra, entre outros, de cadernos, ingressos em discotecas, televisores, controles remotos, computadores, softwares de jogos e esteiras mecânicas; o aluguel de cadeiras de praia, o pagamento a carregador de tacos de golfe e a aulas particulares, as festas de aniversário, as contas de telefone e os anúncios em classificados.

5.3. A construção do objeto de pesquisa

A partir da aproximação com o campo, foi sendo melhor delineado o objeto de pesquisa e também foram se consolidando as escolhas metodológicas. Essa operação segue a recomendação de Bourdieu (2007b) de que é o modo de construção do objeto que vai comandar ou orientar todas as opções práticas de pesquisa. A primeira definição deu-se no sentido de focar o estudo nas práticas para a obtenção de recursos. Essa opção se deu a partir dos principais pontos levantados na aproximação com o campo e da compreensão das leis de incentivo. Alguns questionamentos foram levantados:

- Quais os “tipos de teatro”? Todos eles recebem incentivo?
- As leis de incentivo auxiliam na solução do problema da remuneração dos atores de teatro?
- O que é necessário saber para escrever um projeto para uma das leis de incentivo? Existe mesmo uma linguagem adequada para isso? Qual é ela?
- Qual o papel dos atores e dos “donos de grupo” na definição da escrita de um projeto?

Nesse momento, estava claro que o campo do teatro em Porto Alegre é amplo, fragmentado e muito diversificado. Ainda que existam cerca de 30 grupos com alguma

estabilidade de local e participantes, há várias outras configurações: atores que participam de montagens específicas (sem fazer parte de um grupo), atores/diretores “donos de grupos” que operam como um ponto estável em grupos sempre cambiantes, atores em formação que fazem parte de grupos por algum tempo como parte de sua trajetória, atores que trabalham em diferentes meios – televisão, cinema e também teatro. Esses diferentes agentes ocupam diferentes posições no campo. Também compreendi que a produção teatral pode assumir diferentes formas, com diferentes origens e propósitos. Assim, ao invés de estudar **amplamente “as produções de teatro”**, meu foco passou a **ser o que viabiliza que uma produção ocorra. Questões como “de onde vem os recursos?”, “quem paga?”, “como paga?”** começaram a me inquietar e foram questões importantes na etapa exploratória da pesquisa.

6. ETAPA EXPLORATÓRIA QUALITATIVA

Com um foco de pesquisa mais específico, deu-se início às entrevistas em profundidade com cinco atores e dois produtores. A escolha dos entrevistados se deu, primeiramente, pela importância percebida durante a aproximação com o campo do papel do produtor na utilização das leis de incentivo para a produção teatral. Com base nos dados coletados na primeira fase, foram procuradas duas outras empresas de Produção Cultural reconhecidas em Porto Alegre. Por outro lado, havia o interesse em conhecer a opinião de atores e o papel que esses exercem na utilização ou não dos mecanismos de incentivo. A partir dos contatos da primeira etapa da pesquisa, foram obtidos contatos de outros atores e dos nove contactados, cinco aceitaram conceder entrevistas.

6.1 Os Produtores Culturais

A expressão Cultura assume diferentes conotações em diferentes campos. Desde as concepções sociológicas e antropológicas, que variam de “uma concepção de mundo consistente” a “motivos para as ações”, ou “regras constitutivas” (SWIDLER, 2001, p. 76-82), até o uso cotidiano, esse é um termo polissêmico. O Secretário Estadual da Cultura do RS considera que

cabe pensar [a cultura] numa tríade operativa: a estética (consubstanciada no reconhecimento e na preservação dos elementos simbólicos, expressos nas chamadas belas-artes, mas também nas manifestações espontâneas das comunidades), a cidadã (em que o Estado a reconhece como direito de todos, transformando-se em agente estimulador da mais ampla circulação desses bens) e a econômica (na qual o agente público estabelecerá condições para que a cultura resulte na utilização desses itens para gerar emprego e renda).

Também a vertente que estuda cultura como práticas tem crescido e se disseminado nos últimos quinze anos. Apesar dessas diferentes concepções, a palavra cultura aqui é empregada no sentido dado a ela pelos atores pesquisados. Assim, muitas vezes ela assume sinonímia com arte e, conseqüentemente, cultural assume sinonímia com artístico. Não é a cultura enquanto realização cotidiana aquela a que se referem os sujeitos da pesquisa, mas a cultura enquanto realização artística, nas suas mais diversas formas. Ou seja, música, artes gráficas, dança, teatro, escultura, literatura, fotografia, vídeo, cinema entre outros são considerados no campo da cultura. Essa visão é contrastante com a definição que o governo

dá para cultura (conforme item 5.2.4 Plano Nacional de Cultura) – e essa diferença foi endereçada várias vezes no decorrer da pesquisa.

A palavra Produção pode ser ainda mais confusa em seu uso. Quem faz a produção é o produtor, mas quem é o produtor? Originalmente, algumas atividades artísticas (como a gravação de música ou de um audiovisual) tem seu processo de realização separado em pré-produção, produção e pós-produção, sendo que essa separação remete principalmente a uma organização temporal. Entretanto, a partir dos anos 90 o termo produção começa a ganhar novas acepções no Brasil, ampliando seu significado. Pode-se dizer que a função de produtor cultural ganha reconhecimento pela primeira vez em 1995 com a Lei Rouanet, que reconhece legalmente o trabalho remunerado de intermediação na produção artística, e com a criação de dois cursos de graduação em produção cultural, um no Rio de Janeiro e outro na Bahia.

Na última década, especialmente a partir da ampliação das leis de incentivo e fundos que o aumentaram o volume de recursos disponíveis para o setor cultural, o significado da expressão produtor cultural está em disputa. Para contextualizar, na sequência apresento diferentes posições nessa disputa, que representam diferentes alinhamentos dentro do campo nacional de produção cultural (campo esse influenciado especialmente pelo que ocorre em São Paulo e no Rio de Janeiro, estados que concentram a maior parte das verbas desse setor).

Inicialmente, apresenta-se aqui conteúdo publicado no site Produção Cultural (www.producaocultural.org.br) que discute um pouco sobre o termo produtor cultural a partir de diferentes acepções trazidas a partir de entrevistas com 100 pessoas ligadas à cultura no Brasil. A opção por apresentar conteúdos desse site se deu em função da diversidade de opiniões apresentadas e pela representatividade dessas opiniões dadas as posições ocupadas pelos entrevistados no campo. Na sequência, apresentam-se trechos das entrevistas onde é discutido o que seria o produtor cultural e, logo após, discute-se a interpretação apresentada pelo site para aquele trecho.

Tem vários tipos de produtores culturais. O produtor cultural que é a pessoa que vai buscar fundos para investir em um determinado artista ou num grupo de artistas, haja visto a Lei Rouanet, por exemplo. E tem outro tipo de produtor cultural. Da música é a pessoa que se encarrega de ser o companheiro do artista e que ajuda o artista a conceituar sua música. Este é um produtor cultural também. Este não vai atrás do dinheiro, este vai atrás do talento. (André Midani, Executivo da indústria fonográfica)

Na interpretação oferecida pelo site, o entrevistado está diferenciando ‘produtor de recurso’ de ‘produtor de talento’. Entretanto, há outras interpretações possíveis para essa fala.

Partindo do princípio que um produtor produz algo, o que o trecho acima fala sobre o que é produzido? Na primeira acepção, o produtor não produz, ele busca. Busca fundos para investir, por exemplo, via lei. Ou seja, ele é um mediador, um “atravessador” no processo produtivo. Na segunda acepção, o produtor colabora na produção do próprio artista enquanto tal – ajuda o músico a conceituar sua música. Essa acepção de produção como aquele que “produz o artista” pode assumir um caráter de mercado. Da mesma forma que se diz que uma invenção só se torna inovação se tiver valor de mercado, a criatividade só se torna arte se for produzida, embalada e vendida - como no trecho a seguir.

O produtor cultural é um agente, é um eixo, talvez, de juntar possibilidades de que como eu me entendo. Eu vejo que eu faço parte de uma cadeia, que é uma cadeia da economia criativa, da indústria criativa. Do que depende esta cadeia? Da criatividade. Normalmente o criativo é o cara mais emocional, então faz parte do trabalho do produtor cultural reconhecer essa criatividade, trabalhar a criatividade, embalar a criatividade e apresentar essa criatividade para o público. Quem é esse público? É o patrocinador, é o agente público, é o público em geral, é a imprensa, é todo mundo. Então eu acho que o produtor cultural, a profissão produtor cultural, é essa profissão que fica no meio, entre a criatividade e o consumo, e trabalha a cadeia. É isso. (Leandro Knopfholz, Diretor do Festival de Teatro de Curitiba)

Eu acho que o produtor cultural tem que ficar atento, com um olho no peixe e outro no comprador, tem que saber otimizar a coisa que ele quer fazer, que ele acredita que é uma coisa poderosa para o desenvolvimento da humanidade, seja do ponto de vista estritamente de linguagem artística, seja do ponto de vista de educação artística. E que as coisas possam se juntar com a possibilidade de proporcionar isso, ou seja: quem é que vai comprar? Quem é que vai bancar? Isto eu acho que é o produtor cultural atualmente. (Chacal, músico e poeta)

Nesse tipo de visão, o papel do produtor vai muito além do papel de agente captador de recursos, ele se torna o próprio produtor (gerador) das atividades culturais. É o crivo do produtor e a sua competência que possibilitam que algo se torne arte, uma vez que ela só é reconhecida como tal se “alguém banca” e “alguém compra”.

Já a visão de produtor como alguém que “busca recurso” pode assumir um viés quase pejorativo.

Olha, o produtor cultural, por exemplo, pode ser uma moça que foi muito bem criada pela família Klabin, que vai para a Europa, assiste peça de teatro, assiste um monte de coisas, vem pra cá, é uma pessoa que não tem grandes ocupações. Ela pega algum amigo que também não tem ocupação. Eles conseguem uma lei de incentivo que o pai do amigo dela dá porque a empresa é outra. E ela faz produção cultural, entendeu? (Toninho Mendes, Editor e criador da Circo Editorial)

Essa fala se alinha com um dos sujeitos dessa pesquisa quando diz que “para fazer produção cultural via Rouanet precisa frequentar o Country Club, ou ser dono de agência de propaganda”.

Outra acepção para o termo produtor é a de gestor, ou seja, o produtor cultural é quem faz a gestão (e nesse caso, gestão no sentido gerencialista, com foco em indicadores e efetividade), ou a administração de um projeto, quem coordena e controla, como nos depoimentos seguintes.

O que eu pude depreender desta minha passagem pela produção cultural do país, essa área que eu chamo de área cultural não industrial (as companhias de teatro, de dança, mesmo os museus) é que essas são áreas em que há muita competência artística e baixa competência de gestão, de administração.(...) Hoje, felizmente, você tem um processo de profissionalização não artística ocorrendo na área cultural brasileira. Isto é importantíssimo porque o gestor cultural tem uma capacidade, um bom gestor cultural tem uma capacidade de ampliar a efetividade da ação cultural. (Yakoff Sarcovas, Presidente das empresas Articultura e Significa)

Todo o trabalho é feito com a grande parcela, com grupo de jovens administrando, gerindo, assumindo contatos e a recepção das pessoas que chegam, facilitação entre as pessoas, o trabalho técnico nos palcos. Então os jovens estão juntos com os profissionais o tempo todo e em posições-chave (...) “Olha, eles não sabiam como resolver, mas eram vários tentando ajudar”. De qualquer forma, eu me senti tão cuidado que eu nem me importava mais se o problema ia ser resolvido. (Ruy Cezar, Fundador da Casa Via Magia)

Essa visão do produtor como gestor aproxima-se muito da visão da Administração Científica, em que administrar é planejar, organizar, coordenar, controlar e comandar. Os artistas realizam a arte, mas são os produtores/gestores que administram.

Essas diferentes concepções do que é ser produtor cultural encontram ressonância nas opiniões de senso comum. Utiliza-se aqui, como forma de ilustrar a noção de produtor cultural presente no senso comum, o conteúdo do site Wikipedia. Neste site, a partir da busca da expressão “Produtor Cultural” encontra-se uma lista de atividades profissionais:

- pessoas que atuam em eventos e entretenimento;
- pessoas que fazem projetos para leis de incentivo;
- pessoas que fizeram cursos de produção cultural;
- pessoas que organizam atividades de cultura como recurso em programas, projetos e ações de responsabilidade sócio-ambiental, educação, saúde, esporte, promoção da cidadania, direitos humanos e bem estar;
- pessoas que realizam atividades de organização, administração e gestão de espaços culturais;

- pessoas que organizam atividades culturais em pontos de cultura;
- pessoas que realizam atividades intermediárias nas diferentes fases da cadeia produtiva da cultura (produção, distribuição, comercialização e consumo de bens e serviços culturais);
- pessoas que produzem conteúdo ou atuam em atividades intermediárias nas diferentes fases da cadeia produtiva da cultura digital (produção, distribuição, comercialização e consumo de bens e serviços culturais digitais).

Essa concepção de Produtor Cultural tem um aspecto semelhante ao encontrado nas opiniões dos especialistas: o aparente “vale tudo” quando se trata de produção cultural – qualquer atividade relacionada ao campo da cultura pode ser caracterizada como de um produtor cultural.

Outra posição no campo é representada pelo Governo. Por exemplo, o MEC reconhece o curso superior de tecnologia em Produção Cultural. Dentre as 13 áreas reconhecidas no Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia (BRASIL, 2010), uma é intitulada Produção Cultural e Design, a qual conta com 14 cursos distintos, um dos quais é o de Produção Cultural, que tem carga horária mínima de 2400 horas e é assim caracterizado:

o tecnólogo em produção cultural atua na produção, organização e promoção de eventos, projetos e produtos artísticos e culturais, esportivos e de divulgação científica, desenvolvendo ações que perpassam todas as etapas deste processo: pesquisa, planejamento, marketing, captação de recursos, execução, controle, avaliação e promoção de qualquer evento ou produtos de interesse da área, tais como: shows, espetáculos de teatro, de música, de dança, artes visuais, produções cinematográficas, televisivas e de rádio, festivais, mostras, eventos e exposições, entre outros, tanto em instituições públicas como privadas. Este profissional deverá exercitar em seu cotidiano a reflexão crítica acerca da produção artística e cultural no país e no exterior, estimulando e contribuindo para a promoção de novos mercados e potencialidades criativas e expressivas no cenário da cultura, da arte, da divulgação científica e do esporte. (BRASIL, 2010, p.90)

Ou seja, a caracterização do MEC inclui esporte e divulgação científica como atividades culturais (como ocorre no PNC). Já o Guia do Estudante da Editora Abril ao apresentar a profissão de Produtor Cultural (ou seja, a profissão exercida pelos Tecnólogos em Produção Cultural) diz que

O produtor cultural cria e organiza projetos artísticos e culturais, como espetáculos de teatro, dança e música, produções televisivas, festivais, mostras e eventos. Ele cuida de todas as etapas, da captação de recursos à realização final. Pode trabalhar com artistas ou com organizações e empresas voltadas para a área cultural. Como produtor executivo, faz o orçamento do projeto, define cronogramas e busca

recursos para a montagem da obra. Também é esse bacharel que delinea a política de investimentos no setor, analisa as propostas de patrocínio cultural e verifica se são adequadas ao perfil da instituição ou empresa. Atua no gerenciamento de órgãos públicos culturais e instituições, elaborando políticas para a arte e a cultura. (<http://guiadoestudante.abril.com.br/profissoes/comunicacao-informacao/producao-cultural-602234.shtml>)

Essa definição abre mais uma janela a partir da qual olhar a produção, pois além de todas as etapas no processo de criação e comercialização de produtos culturais, também inclui atividades diretamente ligadas às empresas, como o delineamento de políticas de investimento. Essa ampliação do papel do produtor cultural também é apontada por uma das entrevistadas

Já vai longe o tempo em que o produtor era quem cuidava da “parte chata” de um projeto legal. Hoje o produtor é pesquisador, criador, estrategista, e precisa ter espaço e tempo.

E a importância desse papel ampliado é apontada por outra entrevistada

O bacana não é questão de grana ou fama, mas a simples sensação de realização: fazer a conexão correta entre quem precisa se expressar e quem precisa receber aquela arte. Os artistas, o público e nós saímos de lá diferentes. Mais crescidos.

Rodrigues (2012) , ao identificar e mapear cursos de graduação e de pós-graduação nas áreas de gestão e produção cultural e entretenimento, em universidades do Brasil, aponta que no país há 102 cursos nesta área, sendo 55 de graduação e 47 de pós-graduação. Das graduações, 9 são plenas (1 delas no RS) e 46 tecnológicas (7 delas no RS). Já dos cursos de pós-graduação, 3 são *stricto sensu* (1 no RS) e 45 são *lato sensu* (5 na Região Sul). Além desses cursos de formação superior, há muitos outros cursos livres para formação de Produtores Culturais.

Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), a ocupação Produtor Cultural é catalogada desde 2010. De acordo com o histórico disponibilizado, a ocupação foi criada em dezembro de 2008 com o nome de Empresário do Espetáculo (número 2621-05), passando a ser chamada Produtor Cultural em janeiro de 2010. Ela se enquadra na Família 2621, correspondente aos Produtores Artísticos e Culturais, descrita como os profissionais que

implementam projetos de produção de espetáculos artísticos e culturais (teatro, dança, ópera, exposições e outros), audiovisuais (cinema, vídeo, televisão, rádio e produção musical) e multimídia. Para tanto criam propostas, realizam a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo os recursos financeiros disponíveis para o mesmo. (BRASIL, 2012)

Ou seja, o trabalho com projetos ganha destaque na descrição e esse vínculo à projetos desdobra-se em dois aspectos: um trabalho longitudinal (e não pontual), que vai da pré-produção à finalização; e a gestão dos recursos financeiros. Ainda de acordo com a CBO, a Família “Produtores Artísticos e Culturais” pode ter variados títulos, apresentados no **Quadro 17**, dentre eles o de Produtor Cultural.

Quadro 17 – Títulos da Família Produtores Artísticos e Culturais

2621-05 - Produtor cultural Empresário de espetáculo, tecnólogo em produção cultural
2621-10 - Produtor cinematográfico Produtor de imagem (cinema), Produtor de som (cinema)
2621-15 - Produtor de rádio Produtor de som (rádio)
2621-20 - Produtor de teatro Produtor de som (teatro)
2621-25 - Produtor de televisão Produtor de imagem (televisão), Produtor de programa, Produtor de som (televisão)
2621-30 - Tecnólogo em produção fonográfica Tecnólogo em produção de música eletrônica, Tecnólogo em produção musical
2621-35 - Tecnólogo em produção audiovisual Tecnólogo em produção audiovisual (cinema e vídeo), Tecnólogo em produção audiovisual(rádio e tv), Tecnólogo em produção multimídia

Fonte: Brasil (2012)

De acordo com essa classificação, enquadram-se como Produtores Culturais tanto os Empresários de Espetáculo quanto os tecnólogos em Produção Cultural (que são aqueles descritos pelo MEC). Nas características do trabalho, a CBO aponta que esses profissionais

trabalham principalmente em atividades culturais, recreativas, desportivas, em empresas públicas ou privadas, como empregados ou prestadores de serviços. As habilidades de pesquisa, organização, supervisão e de relacionamento interpessoal são importantes para o exercício das suas atividades, as quais se desenvolvem predominantemente em equipes e em horários irregulares. (BRASIL, 2012)

Essas características apontam dois aspectos relevantes no contexto dessa pesquisa:

- a inclusão de atividades recreativas e desportivas no escopo de trabalho dos produtores culturais – discurso alinhado com o MEC e com o PNC;
- o vínculo do produtor como prestador de serviço, um trabalho “avulso”, o que no decorrer da pesquisa mostrou sua dupla face: as empresas de produção cultural que prestam serviços e os “pequenos” produtores culturais que tem seu trabalho precarizado.

As atividades relacionadas a essa família de ocupações encontram-se no Anexo B e dentre elas destacam-se: criar propostas, pré-produzir e implementar projetos de produção de

espetáculos, finalizar a produção, gerir os recursos financeiros do projeto e comunicar-se. Ainda para a CBO, criar propostas de projetos inclui: pesquisar temáticas, pesquisar tendências, identificar público-alvo, definir temática, criar roteiro, definir identidade visual do projeto, elaborar estratégias de marketing, adequar o projeto às exigências legais (direitos autorais, lei do incentivo, encargos sociais, etc.), e registrar o projeto nos órgãos competentes. A partir dessa caracterização, percebe-se que o papel atribuído ao Produtor Cultural não é apenas aquele de “viabilizador” ou de gestor, mas é também um papel de criador artístico – ele pesquisa temáticas, cria roteiros.

Quanto à formação, a ocupação Produtor Cultural pertence ao Grande Grupo 2 que inclui profissões científicas e das artes de nível superior. Ainda que a ocupação inclua os tecnólogos, a própria descrição deixa claro que essa formação de nível superior não é necessária, e vincula a necessidade de formação à profissionalização da área.

Essas ocupações não demandam nível de escolaridade determinado para seu desempenho, sendo possível que sua aprendizagem ocorra na prática. Seguindo a tendência de profissionalização que vem ocorrendo na área das artes, contudo, pode-se afirmar que, cada vez mais, será desejável que os profissionais apresentem escolaridade de nível superior. (BRASIL, 2002)

Também o Conselho Federal de Administração (CFA) participa dessa disputa, trazendo a profissão de Produtor Cultural para o âmbito da Administração. Em resolução normativa (número 374, de 12 de novembro de 2009) o CFA aprovou o registro profissional nos Conselhos Regionais de Administração dos diplomados em curso superior de Tecnologia em determinadas áreas da Administração, dentre elas o Curso Superior de Tecnologia em Eventos, com as seguintes denominações: Administração e Organização de Eventos; Gestão de Eventos e Cerimonial; Gestão de Eventos e Turismo; Gestão de Eventos Sociais e Desportivos; Gestão de Organização e Promoção de Eventos; Gestão, Organização e Promoção de Eventos; Organização de Eventos; Organização de Eventos Desportivos e de Lazer; Organização de Eventos Sociais e Desportivos; Organização e Produção de Eventos; Organização e Promoção de Eventos Sociais e Desportivos; Planejamento e Organização de Eventos; Produção Cultural e de Eventos. Assim, a profissão de Produtor Cultural para a inserir-se no contexto da Administração e, em teoria, todo produtor deveria ser registrado em um CRA para exercer sua profissão.

No campo acadêmico, Rubim (2005), ainda que não defina o papel de um produtor cultural, aponta, com base em Antonio Gramsci, que um sistema cultural é constituído de diferentes momentos: 1. criação, inovação e invenção (artistas); 2. transmissão, difusão e

divulgação (educadores e profissionais da comunicação); 3. preservação e manutenção (museólogos e arquivistas); 4. administração e gestão (administradores e economistas); 5. organização (produtores); 6. crítica, reflexão, estudo, pesquisa e investigação (críticos e pesquisadores); e 7. recepção e consumo (público em geral – democratização da cultura); e afirma que as políticas culturais devem compreender o sistema em sua totalidade articulada. Nessa visão, o trabalho dos produtores culturais seria mais restrito do que nas visões apresentadas anteriormente. Entretanto, a partir dos dados de campo dessa pesquisa, percebe-se que a separação da produção cultural em fases bem distintas e independentes é mais um exercício teórico do que uma representação da atividade como essa ocorre. Já Limeira (2008), atribui ao produtor cultural um papel bem mais amplo, de mobilizador de recursos criativos e econômico-financeiros, bem como articulador de redes sociais, visando a criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais.

Dada essa diversidade de concepções, das mais amplas às mais restritas, neste texto, consideram-se como produtores culturais: as pessoas entrevistadas que consideram a produção cultural sua atividade principal, e também aquelas identificadas dentro do próprio campo como produtores. De fato, em campo, percebeu-se que a expressão “a produtora” tanto se refere à empresa quanto à pessoa – coincidentemente, em Porto Alegre, as maiores produtoras (empresas) que se dedicam a submeter projetos às leis de incentivo são coordenadas por mulheres.

6.2 As produtoras entrevistadas

A primeira produtora entrevistada trabalha com planejamento e consultoria cultural para empresas e instituições, faz gestão de projetos culturais, produção de eventos e presta consultoria para produtores e artistas. A forma com que ela apresenta o próprio trabalho é muito alinhada à linguagem de gestão: “O objetivo é maximizar o retorno dos investimentos, usando ferramentas que revigoram a marca, agregam valor e fortalecem a imagem pública da empresa/instituição.”

A segunda produtora entrevistada fornece assessoria técnica e “soluções altamente especializadas em patrocínio cultural e investimento sociocultural privado”. A empresa trabalha com a ideia de projetos socialmente sustentáveis e considera o investimento sociocultural privado como “uma estratégia empresarial, que deve ser personalizada de acordo com a cultura, as necessidades, os valores e a missão da organização”. Além disso, o projeto

deve ser “gerido e articulado conforme parâmetros de responsabilidade social, gerando benefícios socialmente sustentáveis”. De acordo com a produtora, isso gera efetividade tanto pública quanto privada.

Em um país que tem uma das maiores cargas tributárias do planeta para as empresas, os incentivos fiscais são meios lícitos e vantajosos para se reduzir esse ônus. As empresas optantes pelo lucro real, que tenham IRPJ a pagar podem fazer uso desses incentivos. A vantagem para essas empresas é dupla: redução da carga tributária e por trazer credibilidade diante da sociedade ao incentivarem a cultura do país.

Dentre os serviços oferecidos por ambas produtoras está a orientação sobre a utilização de incentivos fiscais nas verbas destinadas à cultura. Questionada sobre as leis de incentivo e projetos, a primeira produtora contou que (no momento) havia quatro projetos aprovados pela Lei Rouanet que estavam em fase de captação de recursos, sendo que a empresa já realizou dez projetos dessa forma. Todos esses projetos (atuais e já realizados) foram propostos inicialmente pelos artistas e refinados/aprimorados pela produtora. A segunda produtora tem um projeto em andamento aprovado pela Lei Rouanet e já realizou 14 projetos via essa lei, sendo que pela LIC já foram realizados 31 projetos.

De acordo com uma das produtoras, o difícil não é conseguir a aprovação do MinC, o difícil é a captação de recursos depois. Essa opinião é compartilhada por Cesnik (2007, p. 39) que afirma

a aprovação de projetos culturais nos órgãos incentivadores [é] o passo mais simples. (...) Devem-se imaginar desde então os próximos passos a serem dados para o projeto, sendo essa previsão fator condicionante do sucesso da empreitada a que se submete o produtor cultural.

Para uma das entrevistadas

a escrita do projeto é um trabalho de tradução: traduzir o desejo do artista em um formato que seja adequado. Muitas vezes o artista tem o desejo, no máximo o conceito, mas não tem um plano. Ele não pensa em quanto vai custar, como vai ser, onde será apresentado, qual o retorno que isso vai dar, quantas pessoas são necessárias, qual o público e onde esse público está. Isso cabe ao produtor. O produtor traduz, pensa nos detalhes, dá coerência.

Esse trabalho de “tradução” é feito também adequando o projeto à lei de incentivo ou fundo ao qual será submetido, ou seja, o processo de escrita do projeto considera os instrumentos (formulários, regulamentos, normas) aos quais essa escrita está vinculada. O formato e as regras são considerados como um “pano de fundo” em frente ao qual o projeto é escrito. Isso significa que serão obrigatoriamente endereçados temas exigidos pelos formulários, como a acessibilidade e a democratização de acesso, além de questões como

equipe, deslocamentos, publicidade, distribuição (incluindo preço de ingressos) e orçamento. Essa visão também é compartilhada por Cesnik (2007, p.38) que afirma que “a montagem ou formatação do projeto cultural é a mais importante fase da concepção do produto cultural incentivado.”

Um ponto destacado pela produtora é que esse projeto “serve apenas para atender as demandas do MinC”, ou seja, o projeto é escrito para conseguir o selo de aprovação. Após a aprovação do projeto submetido, um outro projeto será construído para levantar recursos.

Não dá para chegar em uma empresa com o projeto assim. Precisa ter algo que venda, tem que ser objetivo e mostrar porque para aquela empresa vai ser bom apoiar o projeto - qual o custo, qual a visibilidade, o que está sendo ofertado. Tem que ser bonito, tem que ser atrativo [se referindo ao documento entregue à empresa em que se procura para apoio]. O que vai ser feito, pra quem e onde vai o nome da empresa... com isso se chega ao quanto custa. Ninguém tem tempo de ler aquilo tudo.

A lógica que opera na construção dos projetos se alinha com a lógica da Economia da Cultura (ou Economia Criativa). O pressuposto é o de que a Cultura gera impacto em toda a economia e representa um novo e importante segmento econômico: “a criatividade humana é o último recurso econômico” (FLORIDA, 2002, p. XIII). Fala-se em inteligência de gestão, determinação de escopo, arquitetura e engenharia de projeto, estratégias de captação de recursos e planos de comunicação e de patrocínios. Essa visão é apresentada como inexorável tanto por produtores como por alguns atores. É a ideia de ‘cultura como recurso’ (YÚDICE, 2006), uma cultura que pressupõe seu gerenciamento, perspectiva distinta das características da alta cultura e da cultura popular no sentido antropológico ou naquele apontado por DiMaggio (1982). Em entrevista de 2005, George Yúdice aponta o porquê de se considerar a cultura como recurso

Eu sempre fui muito crítico com relação ao uso da arte para fins práticos. Mas, acho que a esta altura vou ter que mudar. A arte vai ser usada, quer eu queira quer não. A minha ideia agora é que a cultura seja vista como um recurso. E quando você pensa que a cultura é recurso, o único jogo que existe é o do gerenciamento, da gestão dos recursos. É como na ecologia. Eu poderia continuar com a ideia da arte para a transcendência, uma arte para fins não instrumentais, mas mesmo assim, a arte vai continuar sendo usada. Eu posso ser um artista “puro”, mas quando colocar minha obra em um museu, estarei contribuindo para o PIB da cidade. Quando as pessoas pensam em criar um museu, elas justificam o museu pela arte, mas esse museu vai certamente contribuir para a economia da cidade. Então, queira eu ou não, a arte será sempre um recurso. (HOLLANDA, 2005)

Uma das produtoras entrevistadas destaca que a implantação, a produção executiva e a administração do projeto precisam ser concebidos antes da formatação e da elaboração do mesmo. O projeto deve ser articulado entre todos: artistas, agência de comunicação, assessoria de imprensa e fornecedores da cadeia produtiva – esse é um passo primordial para o alinhamento do sistema. Após esse alinhamento é que a elaboração do projeto enquanto escrita acontece.

Segundo as entrevistadas, há 30 anos as definições aconteciam no desenrolar do projeto, era uma produção amadora. “Fulano precisa de algo e pede para um amigo que conhece alguém” e desse modo se construíam os espetáculos. Hoje, essa situação se complexificou bem mais, especialmente em virtude das planilhas orçamentárias que devem contemplar todas as fases do projeto.

Um projeto que tenha foco em patrimônio histórico cultural, por exemplo, muitas vezes tem mais de 200 itens na planilha orçamentária e todos os projetos complementares terão que ser feitos e orçados antes do encaminhamento do projeto para linhas de financiamento. Já em um projeto de circulação de uma orquestra, muitas vezes os valores dos cachês dos artistas representam apenas 30% do valor total dos custos do projeto; o restante são os custos da logística, do plano de comunicação, da produção e de administração.

No trabalho das produtoras, os grandes clientes/proponentes e beneficiários tanto da LIC quanto da Lei Rouanet são os municípios do interior.

Uma mostra ou festival de teatro, além de fomentar a cadeia produtiva das artes cênicas, gera renda também para hotéis, restaurantes, empresas de transportes, gráficas e outras empresas que prestam serviços ao projeto. Além disso, agrega valor à imagem das cidades que promovem.

Além da promoção de eventos, os municípios também podem se beneficiar das leis para a construção de Equipamentos Culturais.¹⁸

A construção de um Equipamento Cultural gera impacto positivo na comunidade e região, gera bem social, autoestima, fomenta experiências, intercâmbios, inquietações, novas ideias e novas percepções, e também gera visitação de turistas que consomem na cidade, na loja do Equipamento, no café. São beneficiados também os restaurantes, os estacionamento, os postos de gasolina e outros

¹⁸ Equipamentos culturais diferem das atividades culturais. Um espetáculo é uma atividade, o teatro em que ele é apresentado, um equipamento. São equipamentos culturais: anfiteatros, arquivos, auditórios, bibliotecas, casas da cultura, centros culturais, cinemas, cineteatros, conchas acústicas, coretos, museus, teatros e outros espaços culturais.

prestadores de serviços. Por isso, é fundamental que as cidades desenvolvam projetos e programas culturais, recebam eventos de qualificação focados também na cadeia produtiva da Economia da Cultura. Também em outras áreas como esporte, saúde, exposições agropecuárias, podem incluir em suas programações atividades culturais paralelas. A cultura agrega, a cultura converge com as outras áreas, gera bem social e capital humano.

Essa visão de gestão cultural tem implicações que vão além de um projeto específico. O aspecto artístico do projeto deixa de ser o mais relevante, em virtude da importância dada a outros aspectos, como a contribuição social gerada pelo projeto, o alinhamento com políticas de responsabilidade social das empresas (por exemplo, via os grandes editais de empresas como Petrobrás, Natura, Itaú) e a visibilidade gerada por esses projetos – seja para empresas ou para as diversas esferas do Governo, especialmente a municipal.

Atualmente os sistemas de financiamento à cultura estão sendo cada vez mais aprimorados, valorizando a ética e responsabilidade social das empresas e dos produtores culturais. As figuras do produtor, do empreendedor cultural, do gestor devem se somar trabalhando juntos para o bem comum. É preciso também investir em educação profissionalizante para esta área e qualificar os profissionais.

É fundamental ainda a soma dos financiamentos à cultura: patrocínio privado com a participação direta das empresas, leis de incentivos municipais, estaduais e federais, fundos de apoio e prêmios. Cabe ao empreendedor cultural, o papel de gerir e planejar, atuando como parceiro dos artistas e dos gestores públicos.

Segundo uma entrevistada, há alguns tipos de projetos que são melhor aceitos pelas empresas. Livros de fotografias são boas apostas, pois além do livro ter 100% do custo incentivado pela lei, ele é um excelente presente para clientes e fornecedores – um belo livro, com capa dura, formato grande (essa produtora já realizou projetos assim e no momento da entrevista captava recursos para outro). Projetos de música também são “vendáveis”, especialmente os de música regional ou erudita – há inclusive empresas que abrem editais especiais para projetos de música (como o projeto Natura Musical). O público alvo também pode ser um atrativo: projetos que envolvam crianças (especialmente as em situação social vulnerável) geram reação positiva, as empresas gostam de ter sua marca associada a projetos deste tipo. O benefício, nesse caso é múltiplo:

Esporte e música para criança carente todo mundo quer fazer. Futebol, capoeira – o custo fixo é baixo, desconta do imposto e dá pra fazer propaganda. Como o povo não sabe que a empresa não “deu” aquele dinheiro, mas só repassou o imposto, a imagem que fica é da empresa boazinha. Com música pode ser mais difícil porque os custos são maiores. A orquestra de Canoas tá ameaçada de fechar por causa disso. Tem que ter os instrumentos, a manutenção, local de ensaio, transporte para

apresentações... e leva mais tempo. Esporte começou a treinar hoje, joga semana que vem. Música são meses de preparação para poder apresentar.

Todo projeto deve conter também uma contrapartida social. Essa contrapartida pode assumir as mais diferentes formas, mas na prática no caso do teatro ela quase sempre assume a forma de apresentações gratuitas. Assim, ganha-se para produzir determinada peça e se dá como contrapartida a distribuição de ingressos gratuitos ou apresentações sem cobrança de ingressos. A contrapartida social, nesses casos, assume a justificativa de “formação de público”. Outras vezes são propostas oficinas ou atividades junto a escolas, como no relato a seguir.

Essa ação educativa para a formação de plateia começou várias semanas antes [da apresentação da peça para os estudantes]. Uma equipe de pedagoga e sete arte-educadores visitou as escolas e trabalhou com os estudantes, que depois assistiram ao espetáculo, para depois serem novamente visitados pela equipe.

Entretanto, essa formação de público não torna alguém um apreciador de teatro. Apenas dá-se acesso, mas sem acreditar muito que essas pessoas se tornem de fato um público de teatro.

A gente costuma brincar com isso, porque as pessoas que não tem o hábito do teatro chamam figurino de fantasia e cenário de decoração.

Na visão das produtoras entrevistadas, as contrapartidas sociais são “ossos do ofício” – devem ser feitas para cumprir com os requisitos, mas não constituem-se de fato em um valor.

Quando uma empresa abre edital para a escolha de projetos, ela influencia de maneira ainda mais direta o que é produzido. Elas fazem a “encomenda” do que querem, independente dos projetos já autorizados para captar recursos. Além disso, tem formatos próprios de formulários, diferentes dos mecanismos oficiais. Se você tem um projeto aprovado que seja adequado à proposta da empresa, precisa praticamente reescrevê-lo para adaptar o formato ao edital da empresa.

Tem uma coisa incompreensível nas políticas culturais das empresas, principalmente estatais, elas não levam em consideração os projetos formatados e aprovados pelas leis de incentivo a cultura. Quase sempre querem a aprovação, mas não levam em conta o projeto já escrito. Ou seja, o proponente precisa redigir todo um outro projeto e ficar horas e horas inserindo todo um outro orçamento com EXATAMENTE o mesmo conteúdo. Ora, se nem as estatais acreditam que os conselhos ou comissões de cultura do MinC ou dos Estados são dignos de dar um aval técnico ou de mérito, daí tem alguma coisa errada. A minha ideia é a seguinte: quando uma empresa abre um edital público para escolher o que vai patrocinar, ela pede apenas uma justificativa de porque aquele projeto está alinhado com os objetivos da dita empresa. Fora isso, ela escolhe a lei que lhe interessa e pede o projeto já nos moldes da Lei. Não seria lindo? Isso evitaria um retrabalho absurdo

de artistas e produtores, que poderiam se dedicar mais a fazer arte e produção ao invés de ficar dias formatando projetos, que aliás, ninguém quer pagar pra fazer.

Após o proponente conseguir a empresa que queira “banciar” o projeto (ou parte dele), começa a produção propriamente dita: quem serão as pessoas envolvidas, o que precisa ser providenciado etc. Como há exigência de notas fiscais ou RPAs (recibos de pagamentos a autônomos), algumas limitações são impostas a quem se pode contratar. A prestação de contas ao final do projeto é uma das grandes preocupações apontadas pelos entrevistados nas diferentes fases desta pesquisa. Alguns produtores fazem cursos específicos para aprender os detalhes da prestação de contas nos modelos que o governo exige.

Daí tem mil detalhes pra cuidar, desde o camarim até o banner no saguão. Muita organização é necessária, porque tudo tem que ser documentado. Comprou flores pro camarim? Cadê a nota? Garrafinha de água? Nota! Faltou prego para prender um banner... Nota. E na correria da produção nem sempre a pessoa tá ligada nisso.

Além da prestação de contas para o governo, há o relatório final para os patrocinadores e apoiadores. Esse relatório tem como objetivo apresentar a repercussão na mídia e a reação do público. Uma das estratégias para verificar reação é distribuir entre o público questionários (para algumas pessoas) que visam coletar as opiniões sobre a peça que acabaram de assistir.

Isso faz parte de um relatório final, onde prestamos contas de tudo o que foi feito e que resultado tivemos. É uma parte do trabalho que a maioria dos produtores negligencia. A documentação em fotos, vídeos, a clipagem e esses questionários possibilitam que os apoiadores tenham a dimensão do que acontece.

Nem sempre a peça que é aprovada via Lei de Incentivo tem um texto fechado. Ela pode ter uma concepção (ainda que um roteiro tenha que ser apresentado) e ser desenvolvida depois. É o que aconteceu com uma peça relatada por uma produtora. Após a aprovação e a definição da empresa que patrocinaria, o texto foi sendo construído.

O [autor] criou a partir de uma série de reuniões na [produtora] e no [patrocinador]. A ideia era fazer um espetáculo realmente divertido e interessante (...) [detalhes sobre a construção do texto]. Depois, [o autor] acompanhou os ensaios e foi adaptando, recolhendo também as ideias do [grupo de teatro], que se puxou na criatividade. A equipe [do patrocinador] assistiu e gostou muito.

A interação do autor se dava especialmente com a diretora do grupo, durante os ensaios, verificando o que “funcionava” e o que “não funcionava”, especialmente em termos de humor: escolha das palavras e do *timing* para que a piada funcione. O texto assim lapidado é que foi apresentado ao patrocinador e aprovado. Após essa aprovação inicial, qualquer alteração deveria ser novamente aprovada pelo patrocinador.

Parte do trabalho do produtor é acompanhar os ensaios, ver do que o grupo precisa, ajustar os cronogramas e perceber o clima. É importante perceber o clima, porque esse negócio de arte mexe com emoções e as relações interpessoais tem importância maior do que em vários outros campos de trabalho. Imagina que essas pessoas - atores, técnicos, produtores - vão ficar meses grudados, convivendo dia e noite. É quase um big brother, com a diferença que reúne pessoas inteligentes, que trabalham e não tem como objetivo puxar o tapete umas das outras. Igual, é função da produção verificar se tudo está correndo bem e se todos estão se amando e se entendendo.

Essa questão da convivência é especialmente importante em grupos que tem alguma estabilidade e também nos projetos de longa duração. Para peças que são apresentadas poucas vezes, a dinâmica das relações também ocorre – com atritos, crises, êxtases, festas, brigas etc, mas é naquelas que tem longas temporadas ou incluem muitas viagens que fica clara a diferença dos papéis dos produtores e dos atores quando o espetáculo já está montado.

Fizemos o [nome do espetáculo]. É cansativo, divertido e emocionante fazer 101 apresentações em 50 cidades e 6 Estados. Se pode imaginar que, depois de 101 apresentações, não teríamos nenhuma surpresa. Ledo engano. Na véspera, antes de embarcarmos no ônibus, recebemos a notícia de que o [ator] estava doente e só iria poder viajar no dia seguinte. Até aí, tudo bem, porque vimos as passagens e daria tempo para embarcar as 6 da manhã e chegaria quando tivéssemos terminado a montagem do cenário, som e luz. Às seis da manhã do dia seguinte o [nome] avisou que seguia mal e sem condições de ir. Como sabemos do engajamento de nosso ator, a preocupação com ele aumentou. Também foi aí que bateu o “show não pode parar” e começamos a pensar em como fazer o espetáculo sem um dos atores. Numa força tarefa, o grupo adequou o texto, fez novas marcações e às 14h fez a primeira apresentação, perfeita! No meio disso tudo, fizemos contato com [o patrocinador], que autorizou as mudanças. No fim, como sempre – ou quase sempre – deu tudo certo e voltamos com a sensação de ter matado um dragão. Agora, é hora da prestação de contas e acho que é por isso que a [produtora] tomou tantos drinks (depois da última apresentação).

Como se percebe, o trabalho do produtor é intenso também durante a temporada, não apenas na escrita do projeto e na preparação do espetáculo. No sistema atual, o produtor é alguém que está envolvido no processo desde as fases iniciais até o final. Caso alguém tenha criado a ideia e levado a um produtor para desenvolver o projeto, este inicia seu envolvimento aí e só termina depois da prestação de contas. Ou seja, muito antes e muito depois de atores, diretores e técnicos estarem envolvidos. Esse trabalho intenso tem diferentes aspectos: por um lado há o detalhamento e minúcia do projeto – um trabalho de planejamento e de organização.

Há muita papelada a ser compilada, produzida, recolhida. Depois da aprovação há o trabalho de levantamento de recursos – é a venda do projeto. Na sequência, a viabilização: contatos, contratos, compras. Quando os ensaios e as apresentações começam vem o trabalho de estrutura e de urgência. O que deve ser montado, desmontado, transportado, consertado é coordenado (ou resolvido) pelo produtor e também tudo o que falta deve ser solucionado ou encaminhado por ele – qualquer que seja a urgência. Por exemplo, no trecho reproduzido anteriormente, é o produtor que mobiliza o grupo para alterar a peça a ser apresentada no mesmo dia para suprir a falta de um ator. Terminada a temporada, volta-se a um trabalho burocrático: relatar e prestar contas para o Governo e para os patrocinadores. Essa mudança de ritmos é comentada com humor por uma entrevistada.

A Síndrome de Abstinência de Adrenalina acontece depois de instalada a Fase de Esgotamento do estresse, e pode causar baixa na pressão arterial, desânimo e desatenção. Tá bem, o nome da síndrome eu inventei, mas o resto é a mais pura verdade. São sintomas que surgem depois daquela deliciosa correria, sem tempo pra dormir ou comer direito e aquela lista de 30 itens para resolver por hora. Eu só não fico totalmente deprimida porque aprendi a deixar sempre uma produção começando (ou várias) quando outra termina. Mas confesso que o primeiro fim de semana, depois de tanta atividade, me deixa como um leão na jaula.

A satisfação para o produtor vem de uma fonte diferente daquela do ator. Para os atores exercer a sua arte é uma necessidade mais do que uma paixão, dar vida a um personagem é algo para o que o ator se dá por inteiro. Na sua prática, cada performance requer dele seu corpo, mente, emoções, requer a construção de um momento único e intenso. Já as emocionalidades das práticas de produção são outras – o vínculo não é com “aquele trabalho” em si, mas com o fazer bem feito, com o organizar, com o resolver problemas. O julgamento do resultado é pelo não visto – uma boa produção é a que não aparece, porque tudo funciona.

Um espetáculo vai além do teatro, é uma experiência tão única que nunca poderá ser repetida da mesma forma. É isso que mantém os espetáculos, apesar dos produtos em série da indústria cultural: a experiência única. Nos cursos de produção eu costumo dizer que a gente não precisa gostar do que produz para fazer um trabalho bem feito, mas quando a gente gosta, não é apenas um bom trabalho, é uma realização.

Essa dinâmica da produção está em constante transformação, especialmente porque as leis mudam, os editais mudam e descobrem-se novas formas de viabilizar projetos. Como há uma disputa permanente por regras e critérios, esses são frequentemente alterados. Assim, um produtor para continuar aprovando projetos precisa inicialmente compreender a lógica

desse processo, e depois continuar se atualizando, pois as regras e as lógicas dessas práticas mudam continuamente.

Daí me dei conta de como tudo está mudando rápido na produção cultural. Muda tudo de uma edição para outra do curso, num intervalo de 4 meses! Isso é bacana porque prova duas coisas: que o mercado está aquecido e que tem bastante gente se mexendo para aprimorar os mecanismos de incentivo, criar editais de patrocínio e produzir de forma cada vez mais profissional.

Com todas as mudanças, as práticas de produção estão em constante translação e o produtor deve estar atento a esse processo para que possa continuar produzindo.

6.3 Os atores entrevistados

Nessa etapa foram entrevistados cinco atores e atrizes. As entrevistas focaram inicialmente o “como fazer” para que um espetáculo teatral aconteça e no decorrer delas aprofundava-se a questão dos projetos para participar das leis de incentivo – se conheciam as leis, se já tinham escrito projeto, ou visto um projeto, ou acompanhado, ou participado de algum espetáculo cuja origem fosse um projeto. A entrevista era direcionada de acordo com as experiências do ator/atriz.

Os atores falam do trabalho como sua vida. Não é o trabalho do ator que tem tais e tais características, mas a vida do ator. Essa vida é caracterizada como esquisita, uma vida na corda bamba, uma vida de fazer, de erros e acertos, uma vida à flor da pele, uma vida de renúncia.

No começo é tudo muito bonito, mas já vi vários colegas desistirem da graduação por receio de não conseguir se manter financeiramente após a conclusão do curso, sem dúvida é um campo de trabalho bastante incerto, permanece quem tem vocação.

Os relatos desse tipo de vida vem carregados com um certo orgulho, um desejo de admiração pela abnegação – como não há saída, não há outra escolha possível (não de profissão, mas de vida), o ator coloca a si mesmo nessa corda bamba, coloca-se em risco, pois só assim consegue viver. Despe-se de si mesmo para dar vida a outro e, para isso, não pode ter medo do ridículo, de expor-se – deve se entregar sem restrições ao autor, ao diretor, ao grupo e ao momento. E só consegue fazer isso ao se conhecer profundamente.

Só se despe de si quem já olhou na cara dos seus demônios. Quem já se perdeu.

Para os atores a peça de teatro começa com o texto. O texto é algo dado – ele está lá para ser explorado, trabalhado, invertido, questionado – mas o início é o texto. O texto

promove o encontro com o personagem, com a história. Cada fala deve ter seu sentido explorado.

O que isso quer dizer aqui? Qual a emoção? O que o corpo diz enquanto essa fala é dita? Como ele se move? (...) É preciso dizer de muitos jeitos uma fala para encontrar o jeito do personagem.

Quem é essa pessoa? Onde ele nasceu? Como é a família? Qual a idade dele? Qual a aparência? A personalidade? Tudo isso você precisa saber... a biografia. Mesmo que não esteja no texto. Você tem que saber quem é essa pessoa.

O principal processo é a criação que acontece a partir do texto, em conjunto com outros atores e com o diretor e a culminação desse processo são as apresentações. Luzes, cenário, figurino – tudo está a serviço do texto e dos personagens. Essa concepção de teatro é visceral – não há espaço para o muito organizado ou rígido. Há sim prazos, mas eles são definidos no processo e, se necessário, são alterados. Uma das entrevistadas comentou de uma peça que teve sua estreia cancelada uma semana antes de ocorrer.

Não tava pronta. Éramos nós dois em cena. Muito forte, muito intenso, mas não tava rolando. A [diretora] resolveu cancelar. Tem alguma coisa em nós que tava preso, ainda tinha inibição, ainda tinha vergonha, ainda tinha medo.

Coordenar essa forma de construção com as exigências de um projeto é o grande desafio. Três dos atores entrevistados sabiam da existência das leis de incentivo, mas não conheciam os detalhes. O interesse em alguns era mínimo, em outros havia um tom de queixa por não serem informados do assunto durante o curso superior. Os trechos a seguir são extratos das entrevistas, quando questionados se conheciam as leis de incentivo e o seu uso para financiar produções teatrais.

Sim, como sempre tive apreço por assuntos ligados à cultura sempre soube da existência das leis de incentivo.

O patrocínio ainda é a saída mais interessante para se financiar a arte. Mas é necessário longos anos de caminhada, dedicação e estudo, como em qualquer outra profissão. Conheço grupos de teatro de rua inclusive que são patrocinados por empresas de porte grande, como a Petrobras, por exemplo. Esses mesmos grupos participam de editais, e essas são as formas mais comuns de se financiar o teatro.

Acho que o teatro precisa ser inserido na sociedade de forma mais efetiva, o governo não investe tanto nisso como deveria. Infelizmente na Universidade não se fala muito nas leis de incentivo, embora meu ingresso no curso de artes cênicas seja bastante recente, quando cursava letras e literatura também era como se o assunto não estivesse relacionado; e acredito que essa é uma falta muito grande da Universidade de modo geral, não apenas para os cursos relacionados à cultura.

Nós artistas brasileiros dependemos muito de patrocínio, de saber construir um bom projeto, mas quase sempre essa é uma lição que se aprende sozinho. A universidade infelizmente não instrui em relação a isso. Tive sorte de estar engajada a profissionais mais experientes do que eu e ter a oportunidade de colocar muito das teorias em prática.

De modo geral, há os atores que se interessam por produção e os que não tem o mínimo interesse nisso. Os primeiros acabam aprendendo a escrever projetos por contato com quem já sabe ou contratam alguém que escreva seus projetos. Os segundos geralmente trabalham em projetos de outros.

Eu sei falar, mas não sei colocar no formato. Preciso de alguém que faça isso por mim. Coisinha demais, nhemnhemnem demais. Tô com a ideia da próxima peça pronta, tô escrevendo o texto. Mas e depois? Quem vai produzir? Onde vou apresentar? Não quero passar a vida toda usando um banquinho e uma mala como cenário. Quero uma produção bacana, com gente bem paga, mais atores em cena. Mas pra isso precisa de grana. O meu problema é que eu sou pobre.

Essa atriz também é escritora e diretora. Não dirige as próprias peças, mas faz direção para outros. Segundo ela, assume o papel de produtora para poder ser atriz (para viabilizar suas peças). Entretanto não escreve os projetos, recorre a um produtor que faz isso, não sem algum conflito entre o que ela deseja realizar e o que ele julga que “dá para fazer”. Um ator entrevistado tem experiência semelhante.

Eu conheço muito pouco sobre as leis. Eu sempre inscrevo os projetos junto com um produtor executivo e ele sim conhece bem as leis, os editais e vai me passando as informações que preciso. (...) Meu produtor aprendeu trabalhando em uma produtora. É a prática do trabalho que forma.

Desconhecer o processo de produção e as leis de incentivo é algo também presente no campo (na etapa seguinte da pesquisa essa situação mostrou-se muito frequente). Um ator entrevistado disse não conhecer as leis, mas sabia que “é tudo carta marcada, sempre ganham os mesmos”. Então, questionado sobre como as produções do seu grupo eram viabilizadas, quem produzia, ele respondeu

O teatro é bastante coletivo, no pouco tempo de caminhada que eu tenho posso dizer que não há exatamente um “produtor teatral”, talvez esse papel coubesse ao diretor, mas ele quase sempre está inserido no grupo.

Esse ator participa de um grupo que se utiliza de incentivos fiscais e ocupa uma sala pública (via edital) para seus ensaios e apresentações. No entanto, ele praticamente desconhece os mecanismos. Sabe que o diretor tem um projeto, mas não sabe quem escreveu nem quem levantou o dinheiro junto às empresas. Também não sabe como o grupo obteve o direito de

ocupar a sala, nem até quando poderão usá-la. Demonstrou pouquíssimo interesse no tema e quando perguntado se “com mais recursos não poderiam fazer outras coisas, não seria melhor?” respondeu

Se eu acreditar que tem uma porta aqui, eu vou atuar com ela. Vou abrir, passar, fechar. Enquanto eu mantiver a crença, o público acredita comigo. Se eu duvidar por um mínimo instante, acabou. Essa porta que eu imagino é mais forte e mais firme que qualquer porta cenográfica.

Nessa visão, o recurso financeiro não é central, a produção não é central. O centro está no trabalho do ator. Nessa concepção de teatro, as leis de incentivo e os produtores são uma infraestrutura, dada como certa, não vista (BRUNI; GHERARDI, 2007), que apenas ao deixar de funcionar é percebida. As condições para a preparação (por mais precárias que sejam) estão dadas; os locais para apresentação, se for para existirem, existirão – essa infraestrutura não é vista como teatro. Da mesma forma que, ao abriremos a torneira, esperamos que saia água, o ator espera que as condições para a realização da peça (ensaios e apresentações) estejam presentes. Ou seja, para ele não há relevância no tema, ainda que concorde que “faltam incentivos à cultura [em geral] e ao teatro”.

Quando o ator se envolve com o tema produção, algumas vezes procura aprender a escrever projetos. Aí aparece a insuficiência de sua formação. Aprender a ser ator/diretor/dramaturgo não inclui a escrita de projetos. Esse é um caminho que, ao ser escolhido, requer que o ator aprenda novas práticas. Ter um projeto aprovado traz em si maior liberdade e maior limitação. Se, por um lado, o ator pode submeter “o seu projeto” – a sua ideia, a sua proposta, por outro, esse projeto é limitado e condicionado pela lei, pelos formulários e pelos critérios dos avaliadores. Uma atriz que recebeu uma verba considerável de uma grande empresa nacional via Lei Rouanet comentou

Eu me inscrevi na Lei de Incentivo à Cultura, era uma exigência do Edital [da empresa]. O patrocínio só seria dado dessa forma. Assim, o projeto foi aprovado. Essa foi a segunda vez que recebi apoio público para realizar um projeto meu. O primeiro foi do Fumproarte.

O projeto aprovado era algo em que ela vinha trabalhando há algum tempo, não foi uma ideia nova, mas uma ideia adaptada ao edital em questão.

Existiu uma primeira criação do projeto, independente de editais ou leis, que é o cerne do projeto, aquilo que ele é mesmo, com todas as ideias e sonhos. No decorrer das inscrições em editais, nós vamos adaptando a cada edital, editando, cortando ou acrescentando partes. O [nome do projeto] foi assim. Desde o início, ele tinha nuances ficcionais e biográficas, totalmente misturadas. Mas ao me inscrever nos editais, eu optava por esconder um desses lados, achava que seria mais fácil do

projeto ser aprovado. O projeto nasceu em [ano], tentamos 5 editais entre [prazo de três anos]. Somente em [ano], decidi transformá-lo [alterações realizadas na concepção]. E aí, finalmente, ele foi aprovado. O lado que estava meio "escondido", depois da aprovação, ele aflorou naturalmente. Com [essa inspiração], escrevi um novo roteiro.

A ideia do projeto é enagida de muitos modos. A cada “escrita” é um “novo projeto”, que carrega algo do anterior, mas que também o translada e traduz. Há os requisitos legais e os formulários específicos a serem atendidos, mas nessa estrutura há espaço para a criação e para a subjetividade – de quem escreve e de quem analisa. Então, nada é garantido, a aprovação não é garantida – não há resposta certa – mas são construídas tentativas, e esse conhecimento prático é desenvolvido ao praticar a própria escrita e submissão de projetos.

Com certeza, a inscrição em editais fazem nós aprendermos muito, a cada edital vamos acumulando experiências do que colocar ou tirar do projeto, vai acontecendo uma afinação mesmo, mas temos que ficar atentos, porque cada edital pede uma coisa. Eu levei 5 anos para aprender. Olha aqui [mostra a tela do computador com nomes de projetos e o resultado]. Desde 2007... aprovei o primeiro em 2010, meio que por sorte. Agora aprovo todos.

A peça teatral montada pode ser vista como outra enação (e não como a realização do projeto). De fato, o projeto se realiza em si mesmo, na medida que cumpre seu objetivo de ser aprovado em uma lei de incentivos. Depois disso, há um outro projeto (translação e tradução do primeiro) que é levado às empresas para levantamento de fundos. Tendo os recursos, inicia-se uma terceira enação que é translação e tradução das anteriores – é a produção da peça em si.

Os atores que trabalham com projetos não consideram isso uma opção, pelo contrário, veem a situação como algo a que foram compelidos – para que possam fazer teatro precisam de projetos, “atualmente não há como trabalhar sem projetos”, o que torna essa uma exigência, como um “imposto a pagar”, caso você queira trabalhar com teatro.

Para conseguir bons patrocínios, de grandes empresas, tem que ser pelas leis de incentivo. Para fazer grandes montagens não terei como fugir das leis. A maioria dos editais estão vinculados às leis. É um valor muito alto de patrocínio.

Dentre os entrevistados que trabalham com projetos (seja escrevendo, seja contratando alguém para fazê-lo), a opinião comum é de que esse é um “caminho sem volta”, ao qual os atores estão submetidos.

Tu SUB-ME-TE o projeto, entendeu? Tu te submetes e ao teu projeto ao que aquele edital tá pedindo. É isso. Ou tu te submetes, ou tá fora. Não tem espaço para outras coisas, não tem espaço pra contestação. Tem mimimi embalado pra parecer de

vanguarda ou polêmico. Mas contestação mesmo, ir contra o sistema... não tem.
Porque tu te submetes.

E essa submissão se dá em um jogo de escassez, em que se sabe que não há suficiente para todos, em que a incerteza é permanente.

O ruim disso é que o país é muito grande e há poucos projetos aprovados por edital. O que faz nós esperarmos um tempão para ver um projeto ser aprovado. Isso é muito chato. Desestimulante. Temos que estar com muito pensamento positivo, muita persistência para não desistir no meio do caminho. Não é fácil.

A dinâmica dos projetos faz os atores viverem em um compasso de espera e de busca por soluções rápidas – algo que pague as contas do próximo mês. Entretanto, também há aqueles que “aprenderam a jogar o jogo” e vivem de projetos. Como explica um ator:

Tem um pessoal que virou fazedor de projeto. O lance é assim: o cara escreve e manda, tudo frio, nome de gente emprestado, nada daquilo lá tá acertado. Ele calcula a duração pensando no salário dele – do mês tal ao mês tal tiro tanto por mês. Promete meia dúzia de apresentações e deu. [pausa longa] Agora, se o projeto for aprovado, ele corre atrás. Vai buscar técnicos, diretor, atores, põe todo mundo na roda, porque produz, ensaia e apresenta, tudo em seis meses, tipo fast food. Presta contas e já tá indo pro próximo projeto.

Esses diferentes posicionamentos quanto a conhecer ou não os processos envolvidos na busca por financiamento de projetos acabam por se refletir no tipo de trabalho realizado por cada ator e na sua posição dentro do campo.

6.4 Continuando a construção do objeto de pesquisa

A partir da análise das entrevistas com atores e produtores, ficou claro que a produção de um espetáculo teatral requer, por um lado, o trabalho de criação (texto, atores, diretor, cenário, figurinos, iluminação, som) e por outro, a viabilização desse trabalho em termos de capital. Esse capital inclui o dinheiro, mas não se limita a ele, engloba outros bens econômicos e recursos – espaço para ensaios e para as apresentações, o tempo das pessoas envolvidas (atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, técnicos etc.) que pode ou não ser remunerado, e os mais diversos materiais e serviços.

A ênfase maior ou menor no processo de criação artística e/ou no capital necessário para a viabilização do projeto está presente em toda a produção de teatro. Entretanto esses aspectos relacionam-se das mais diferentes formas, com diferentes intensidades e prioridades. Por exemplo, um monólogo que é apresentado na rua, com pouco ou nenhum cenário, sem

maiores investimentos em iluminação ou figurino requer pouco capital econômico, como no caso da escritora e atriz Telma Scherer, presa pela Brigada Militar ao realizar sua performance na Praça da Alfândega, durante a Feira do Livro de Porto Alegre¹⁹. Na sua manifestação artística ela utilizou boletos bancários (para o pagamento de contas) em uma “imagem poética em três dimensões” que lembrava uma casa de cachorro, seu corpo e alguns objetos cênicos, entre eles um cartaz em que se lia “Não alimente o escritor”. O espaço escolhido para a performance foi a rua e esse espaço lhe foi negado. Ela foi detida pela Brigada Militar.

Monólogos, de modo geral tem essa característica: demandam poucos recursos para serem realizados – o cenário e o figurino são simples ou reduzidos, a iluminação e sonorização não são elaboradas. Podem ser encenados em virtualmente qualquer lugar. Há exemplos clássicos no teatro gaúcho, como as peças “Pois é vizinha” e “Il Primo Miracolo”, peças que alcançaram a marca de centenas de apresentações nas mais diversas cidades. Em termos financeiros, monólogos são baratos de serem produzidos. E isso é uma vantagem muito prática: o preço de um ingresso não tem relação direta com o número de pessoas no palco, na técnica e na produção. Então, em um monólogo (como há menos contas a pagar) um público pequeno não é exatamente um problema.

Para grupos, a situação é bem diferente. Os custos de produção são maiores e precisa-se de espaço. Poucos grupos tem espaços próprios, mas muitos tem espaços “cedidos” ou como algumas pessoas no campo dizem “conquistados”. Um exemplo disso é a movimentação que levou o grupo Falos & Stercus à ocupação cênica do pavilhão 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro. A partir de uma pesquisa, em 1999, por espaços alternativos para a montagem de 4 espetáculos, o grupo teve contato com o pavilhão 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro, local que vinha servindo de depósito de sucata hospitalar, sem luz, água, ou mesmo espaço para transitar em seus corredores, devido a quantidade de sucata e lixo. O espaço foi negociado, limpo pelo próprio grupo (grande parte da sucata foi retirada) e começou a ser utilizado para ensaios e apresentações, isso atraiu a atenção da Bienal de Artes e de outros grupos e, finalmente, o espaço foi cedido (na forma de convênio) pelas Secretarias do Estado da Cultura e da Saúde para a utilização por 5 grupos de teatro no ano de 2003. Esse espaço se consagrou ao longo dos anos e atualmente é utilizado regularmente para ensaios,

¹⁹ Mais detalhes sobre o caso em <http://telmascherer.blogspot.com.br/> e em <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2010/11/artista-e-detida-pela-brigada-militar-durante-performance-na-feira-do-livro-3108341.html>

oficinas e apresentações. Os grupos não pagam para usar o espaço desde que promovam alguma ação educativa.

Tanto o espaço da rua quanto o do Hospital Psiquiátrico não demandaram capital econômico direto para a sua ocupação – o que acontece quando se aluga um teatro, por exemplo – mas mobilizaram capitais para que pudessem se constituir (ou não) como espaços cênicos. A atriz de rua, se fosse conhecida (famosa) provavelmente teria realizado sua performance sem interrupção. Os grupos de teatro só conseguiram assegurar o espaço do Hospital Psiquiátrico após o envolvimento e suporte dados por outros agentes mais reconhecidos no espaço social. Observações semelhantes poderiam ser feitas com relação a obter espaço gratuito de publicidade, por exemplo.

A obtenção de recursos torna-se um ponto central nos espetáculos que envolvem mais atores, ou naqueles que tenham a parte técnica mais elaborada. E é nesse contexto que ganha relevância o uso das leis de incentivo (isso não significa que elas não sejam utilizadas para viabilizar produções pequenas, apenas quer dizer que no cenário atual de Porto Alegre as produções mais elaboradas vão estar relacionadas ao uso das leis de incentivo). E para usá-las, os produtores assumem um papel central. A lógica por trás disso é: o dinheiro está nas empresas (ou nos fundos do governo) e para consegui-lo precisa-se de um “bom projeto”; quem escreve um bom projeto consegue dinheiro e pode trabalhar, quem não escreve um bom projeto não trabalha; se você não sabe escrever um bom projeto, consiga um produtor que o faça ou aprenda a fazê-lo. Essa lógica aproxima o controle criativo de uma peça teatral do controle financeiro da mesma – conceber a peça não é só concebê-la artisticamente, mas concebê-la para que se enquadre às exigências das leis de incentivo e dos editais. Assim, o papel do produtor cresce e deixa de ser aquele que “viabiliza” ou aquele que “traduz” uma ideia, para tornar-se aquele que “ajuda a criar” a ideia.

No caso de uso de leis de incentivo fiscal (LIC e Rouanet), o processo de criação também é atravessado pela necessidade de atendimento aos interesses ou desejos das empresas patrocinadoras. Isso pode assumir um caráter bem particular quando se escreve para o edital de uma determinada empresa, ou um caráter mais genérico quando se escreve para depois captar recursos junto às empresas. No primeiro caso, há a preocupação de “alinhar o projeto aos valores da empresa”, o que se busca fazer com consulta a sites e especialmente ao Balanço Social da organização. No segundo caso, os critérios a atender são mais vagos, pois é preciso compreender “o que as empresas estão apoiando”, em uma espécie de modismo.

Assim, determinados tipos de projetos tem maior ou menor apelo em um determinado contexto/momento.

Quando há utilização das leis de incentivo, as pessoas envolvidas durante mais tempo com um projeto/peça são quem a criou e o produtor (que podem ser a mesma pessoa). Mesmo que o que se “veja” do teatro seja o trabalho dos atores e, indiretamente, dos diretores e dos técnicos, o processo que leva à realização de uma peça começa bem antes (seja na escrita do texto ou na escolha de um texto) e termina bem depois, na prestação de contas e aprovação das contas prestadas. Pode-se dizer que, no contexto atual, a conjunção dos papéis de criação da peça e de produção resulta em um papel de empreendedor, que assume riscos, levanta capitais, gerencia recursos, e para quem o Governo e as empresas assumem o papel de investidores anjo. No entanto, não se espera que o retorno do capital econômico investido seja mais capital econômico, mas outras formas de capital obtidas pela visibilidade do projeto e pela vinculação do nome da empresa a ele.

Outro aspecto que mereceu destaque nessa etapa da pesquisa foram as diferenças do que mobiliza atores e produtores. Enquanto uns tem como foco suas paixões, emoções – a qualidade do seu trabalho está relacionada à sua capacidade de entrega, de dar-se por inteiro – os outros tem como foco a efetividade, em uma visão muito próxima a da Administração – fazer o que precisa ser feito, de modo correto, gerando resultados. Isso não significa que uns sejam desprovidos de racionalidade e os outros desprovidos de emoções, mas que para relatar seu trabalho e principalmente para qualificar seu trabalho utilizam-se desses aspectos como sendo os principais e algo que os distingue – as emocionalidades vinculadas às práticas tem orientações distintas. Não se pode ser ator se você não ama o teatro, a qualidade da sua atuação em uma peça depende da sua entrega emocional. Por outro lado, para ser produtor “não se precisa amar o que se faz”, mas tem que ter o prazer de “fazer bem feito”, “fazer dar certo” não importando quais as dificuldades encontradas, e por isso precisa gostar de “resolver 30 problemas por hora”. Considerando essas diferenças, compreender melhor o que move os atores que optam por produzir passou a ser um tema relevante para a próxima etapa de pesquisa. E também como estes percebem as forças exercidas pelas leis de incentivo e pelas empresas sobre os seus trabalhos, como o “ter que escrever um projeto” atravessa o processo de criação.

A partir de observações como essas surgiu o interesse em aprofundar a compreensão sobre quais eram os diferentes capitais em jogo na viabilização de uma produção de teatro, e além disso, dada a diversidade de situações no campo, foi necessário aprimorar o foco da

pesquisa, colocando o seu centro na discussão do uso dos mecanismos de incentivo. Assim, o objetivo geral da pesquisa foi alterado de:

“Analisar possíveis contribuições das formulações teórico-empíricas de Bourdieu para os EAOBP, especialmente na compreensão das relações entre aprendizagem e prática, a partir do estudo do campo de produção em teatro na cidade de Porto Alegre.”

Para:

“Analisar as práticas que visam a captação de recursos financeiros no campo do teatro adulto em Porto Alegre à luz da praxeologia de Bourdieu e da Aprendizagem Organizacional Baseada em Prática.”

Esse deslocamento se deu no contexto da pesquisa e por diferentes motivos. Os principais foram: a compreensão de que um objetivo demasiado amplo não permitiria o aprofundamento necessário – já um objetivo mais focado permitiria uma exploração mais aprofundada e, paradoxalmente, mais ampla; um objetivo eminentemente teórico distanciava-se demasiado das atividades práticas da pesquisa e daquilo que estava sendo encontrado em campo; o objetivo geral estava de certo modo descolado dos objetivos específicos – os quais foram mantidos e são lembrados aqui:

- Analisar a produção em teatro na cidade de Porto Alegre, a luz das formulações de Bourdieu.
- Compreender os impactos que as leis de incentivo (municipal, estadual e federal) causam no campo da produção em teatro de Porto Alegre.
- Analisar as práticas envolvidas na obtenção de recursos financeiros pelos grupos de teatro, em especial, aquelas que envolvem a construção de projetos direcionados às leis de incentivo.
- Compreender os processos de aprendizagem e os saberes envolvidos nas práticas estudadas e discutir as relações existentes entre aprender e praticar.

A partir dessa reelaboração do objetivo geral e com base nas duas etapas de pesquisa até então realizadas, a etapa seguinte foi concebida de modo a explorar as práticas de obtenção de recursos, focando a pesquisa nos diversos agentes envolvidos no processo. Desse modo, surgiu a necessidade de entrevistar pessoas ligadas ao Governo na elaboração de editais ou normas, pessoas ligadas ao Sindicato (que mobiliza a classe para pressionar por mudanças nas leis de incentivo) e realizar uma maior aproximação com atores e grupos de teatro para compreender o que leva alguns a optarem por submeter projetos, como o fazem e como percebem o processo de fazê-lo. Desse modo, as práticas centrais a serem pesquisadas

passaram a ser aquelas relacionadas aos projetos submetidos às leis de incentivo: desde o que os regulamenta, seus formulários, passando pela escrita e pela análise, até sua translação em uma encenação.

|

7. APROFUNDANDO O CAMPO

A terceira etapa da pesquisa de campo partiu das compreensões desenvolvidas ao longo da segunda etapa e do afastamento propiciado pelos estudos realizados no exterior. Os dados coletados até então foram analisados e discutidos e, a partir desse processo, foi possível estabelecer um foco mais específico (os projetos) para realizar o aprofundamento no campo.

Os dados produzidos nesta etapa tiveram origem em diversas fontes. Além das entrevistas, houve participação em reuniões da categoria (promovidas pelo Sindicato), protestos públicos, atividades de lazer. Também houve participação em um curso de iniciação ao teatro, o que levou à participação em reuniões desse grupo e de outros que ocupam o mesmo espaço. Ainda utilizaram-se páginas de Facebook, blogs de pessoas ligadas ao teatro e de grupos e contas do Twitter como fonte de dados. O critério para considerar algum dado como relacionado a pesquisa é se ele dizia respeito a obtenção de recursos para a produção (de modo geral) ou se era relacionado a projetos para obtenção de recursos (de modo específico).

Dada essa diversidade de fontes, e consonante com o referencial teórico adotado, optou-se por apresentar esses dados a partir da concepção de práticas como uma textura de conexões em ação (GHERARDI, 2006), buscando-se elementos para uma análise relacional (BOURDIEU; WACQUANT, 2008) na forma de “linhas que conectam as práticas”, em desdobramentos e relações que se estabelecem no campo. Inicialmente, apresentam-se alguns aspectos que ajudam a compreender melhor o campo. Na sequência, são apresentadas as linhas narrativas, construídas a partir das diferentes entrevistas, com suporte dos demais dados, as quais se cruzam e entrelaçam, constituindo a textura das práticas.

7.1 Os espaços para os grupos de teatro

Um grupo de teatro precisa de um local – de um território. Os espaços ocupados pelos grupos de Porto Alegre são em geral públicos (municipais ou estaduais), coerente com o que apontam Vieira *et al.* (2001) e os principais são apresentados brevemente aqui.

Centro Cultural Usina do Gasômetro – Anualmente (desde 2005) são selecionados, via edital, grupos que ocupam os espaços da Usina do Gasômetro – são 7 salas. Para o período junho/2011 a maio de 2012, foram selecionados dez grupos, dos quais três são estreantes no

espaço. A seleção é feita por um colegiado composto por três membros: representante do Gabinete da Secretaria da Cultura do município, Diretor da Usina do Gasômetro e Coordenador de Artes Cênicas da Prefeitura de Porto Alegre. Desde sua criação o projeto Usina das Artes já teve a participação de mais de 60 companhias de teatro. E foram realizadas mais de 4,5 mil apresentações de teatro, dança, circo e música. As salas ficam no mezanino da Usina e tem-se acesso por um corredor de teto baixo, quase claustrofóbico. O aspecto geral do espaço é descuidado, meio sujo, improvisado. Após frequentá-lo algumas vezes, acostuma-se com o cheiro de umidade, de mofo. Algumas salas estão configuradas com uma arquibancada e um palco, outras tem um pequeno estrado a título de palco. Alguns grupos compartilham salas, combinando entre si os horários de uso. As salas com arquibancadas comportam cerca de 30 pessoas no público, podendo comportar até 50. O público das peças apresentadas nesse espaço é constituído em grande parte pelos próprios atores, por alunos do DAD, por estudantes dos cursos de teatro realizados na própria Usina e por outras pessoas ligadas à arte. Públicos “externos” são eventuais e facilmente reconhecíveis – porque todos lá se conhecem, se você não conhece ninguém, você é “de fora”.

Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro – Como já comentado, o Pavilhão nº6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro se transformou no local de trabalho de grupos teatrais porto-alegrenses. Quem iniciou esse processo foi o Grupo Falos & Stercus. Hoje são 5 os grupos que administram desde a limpeza do local até a promoção de atividades culturais como: oficinas de teatro, ensaios e programação de espetáculos. Chega-se ao pavilhão passando pela portaria do Hospital Psiquiátrico e cruzando com alguns internos. A única entrada é por um portão de ferro mantido sempre fechado com cadeado e que dá para um pátio interno. O edifício não tem manutenção, tem aspecto decadente. Todas as janelas são gradeadas – resquícios da utilização do espaço como local de internação – e muitas vidraças estão quebradas (algumas foram substituídas por pedaços de papelão). As instalações (elétricas, hidráulicas, sanitárias) são precárias. Os grupos realizam a limpeza do espaço (varrição, limpeza de banheiros etc) mas não podem fazer manutenção. O aspecto geral é lúgubre e desolado, a iluminação é pouca, o pé direito alto deixa à mostra fios pendentes e luminárias enferrujadas, faltam partes dos pisos. As salas não tem uma adaptação especial para teatro, mas alguns grupos instalaram pisos de linóleo para que o piso não seja tão frio no inverno.

Centro Cenotécnico – O Centro Cenotécnico é um espaço multiuso de 1,3 mil metros quadrados que desde 1985 é utilizado por companhias de teatro do Estado para concepção de espetáculos e ensaios. O lugar também abrange oficinas para construção de cenários e adereços, depósitos para armazenagem e estúdio de foto e vídeo. É o único centro cenotécnico público da América Latina. O espaço é amplo e tem um aspecto geral de depósito – há muitos cenários e materiais de grupos guardados lá – mas tem uma entrada e uma recepção que lembram uma empresa (balcão, pequenas poltronas lado a lado). Boa parte dos grupos de fora de Porto Alegre que vem se apresentar na cidade realizam seus ensaios lá. O espaço também é usado esporadicamente por alguns grupos locais por ter um pé direito semelhante ao de um teatro (mais de 5 metros), o que permite o uso de cenários mais complexos e também o uso de equipamentos (cordas suspensas, trapézios etc.). Não há grupos regulares que o ocupem. Durante a realização da pesquisa havia uma grande disputa sobre a continuidade do Centro Cenotécnico, pois o prédio em que está localizado atualmente será demolido para expansão de uma via pública. Essa notícia causou comoção no meio e gerou protestos variados até que a Secretaria Estadual de Cultura se comprometeu a encontrar um espaço para que o Centro Cenotécnico não fosse desativado.

7.2 Os “donos” dos grupos

Desde a aproximação com o campo, a expressão “dono de grupo” acompanhava a fala dos entrevistados. A expressão é usada regularmente e indica um grupo de atores/diretores bem específico.

A formação inicial de um ator e de um diretor de teatro é a mesma. Em termos de formação superior, o Bacharelado em Artes Cênicas oferece duas habilitações: Direção Teatral e Interpretação Teatral; há também o curso de Licenciatura em Teatro. Os três cursos contêm disciplinas de conteúdos básicos (estudos relacionados com as artes cênicas, a cultura e a literatura) e disciplinas de conteúdos específicos (relacionados à formação de professores, diretores e atores), as quais os diferenciam. A formação é idêntica em sua parte inicial, com foco em artes cênicas – corpo, voz, interpretação – o que faz todo diretor primeiro experimentar o teatro como ator. Mesmo dentre aqueles que não tem uma formação universitária é frequente que o diretor tenha iniciado sua carreira como ator. Alguns atores optam pela dupla titulação para terem mais controle sobre suas próprias carreiras. Vários desses acabam montando seus grupos de teatro e mantendo um conjunto mais ou menos

estável de atores com o qual trabalham. Essa estrutura lhes dá muita independência na direção artística do grupo, o que envolve, por exemplo, a escolha de textos, a decisão de fazer pesquisa e o que pesquisar, o tipo de linguagem cênica adotada etc.

Esses atores/diretores responsáveis por grupos de teatro são os chamados donos dos grupos. Ainda que exista o grupo de teatro com um determinado nome, esse grupo é na verdade o conjunto de pessoas reunidas em torno do dono do grupo. Assim, ao longo do tempo pode ser que mudem todos os demais componentes do grupo, restando apenas o diretor/ator. Ou então, esse diretor/ator reúne um conjunto diferente de atores a cada produção, mesmo continuando a utilizar um nome de grupo fixo.

Situação semelhante se dá quando o diretor/ator não tem um grupo, mas um espaço próprio – como exemplo a Casa de Teatro, que reúne um grande grupo de atores que trabalham como professores de diversos cursos (durante a elaboração da pesquisa estavam sendo oferecidos 38 cursos em nível de iniciação, 16 cursos de nível intermediário e 4 cursos de nível avançado – esses cursos são para teatro, cinema e televisão – além de um curso de formação de atores com duração de 2 anos) e o TEPA (Teatro Escola Porto Alegre), também com uma variada oferta de cursos (durante a elaboração da pesquisa estavam sendo oferecidos 4 cursos em nível de básico, 1 curso de nível intermediário e 1 curso de nível avançado, além de 3 cursos livre, 5 infantis e 1 de circo). Nesses casos a autonomia é maior ainda e permite ao ator/diretor posicionar-se tanto artisticamente quanto empresarialmente, sendo que as “escolas” sustentam as produções dos grupos.

Ainda que o campo reconheça amplamente a existência dos donos de grupo, os mesmos não se reconhecem como tal. Nas entrevistas realizadas posicionavam-se como atores e diretores. Quando questionados sobre esse papel de donos de grupo, em geral refutavam com veemência, atribuindo o rótulo a uma falta de vontade ou de “comprometimento das pessoas que acham que tudo cai do céu”.

É fácil dizer que eu sou o dono do grupo, mas tem que ter alguém pra pagar a conta de água, pra comprar a passagem de ônibus pra [palavrão], pra contratar o contador, pra fazer toda essa burocracia que precisa. É muito lindo dizer que está ensaiando Tchecov ou Nelson Rodrigues. (...) Enquanto tá no DAD tem lugar pra ensaiar, o chão tá podre, a fiação caindo, mas tá lá... umas cadeiras quebradas, um sofá rasgado, mas tá lá. Agora, saiu do DAD, ACABOU. Quer lugar pra ensaiar? Te vira. Vai apresentar onde? Vai pagar o técnico com o que? E o equipamento, vai alugar? Paga como? Disso ninguém quer saber. Aí o cara que assume a responsabilidade, que vai a luta é o dono do grupo. [PALAVRÃO] !

Os donos de grupos ao assumirem de certo modo a gestão dos grupos têm um papel central na captação de verbas. De modo geral, são eles que definem a participação ou não em editais, o tipo de projeto que será feito, a extensão deste, os envolvidos etc. Os donos de grupos constituem-se em uma posição específica dentro do campo: muitas vezes assumem tanto o papel de atores quanto o de produtores.

7.3 O Sindicato

O SATED/RS (Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul) é o sindicato da categoria e congrega atores, diretores e técnicos. O Sindicato tem uma ação reconhecida no campo e seus membros são reconhecidos no meio – por sua atuação como membros do sindicato e por sua atuação como profissionais da área (tanto atores quanto técnicos participam da diretoria). O sindicato dispõe de uma série de benefícios aos associados como assessoria jurídica, plano de saúde com preços mais acessíveis, plano de telefone e rádio, cursos profissionalizantes nas diversas áreas das artes cênicas, cursos de especialização nas áreas técnicas (segurança, iluminação e montagem de aéreos). O sindicato ainda dispõe de apoio financeiro e de divulgação para grupos da capital e do interior, além de uma van para transporte de profissionais associados.

O SATED assume protagonismo em diversas lutas. Durante o debate sobre a alteração na LIC (novembro e dezembro de 2011), o sindicato promoveu encontros, debates, trouxe representantes do governo estadual para responder dúvidas dos associados e participou diretamente da mesa de negociações que acordou os novos valores destinados ao FAC (fundo associado à LIC). Em período de campanha eleitoral, promoveu debates com candidatos para que a classe pudesse questioná-los sobre as propostas vinculadas à cultura. Uma das principais lutas travadas pelo sindicato diz respeito à questão do reconhecimento profissional dos artistas e técnicos gaúchos. Isso significa a definição de pisos salariais, o pagamento de cachês mais justos, carga horária compatível e a garantia de um cachê de teste.

O cachê de teste é um pleito antigo. Os atores podem perder dias de trabalho indo a testes, esperando por longas horas, tendo gastos com transporte e alimentação, para ouvirem que não são adequados ao papel sem ao menos fazerem o teste. Como não há o pagamento do cachê de teste, os produtores e diretores chamam muito mais atores do que o necessário e dispõem do tempo desses sem ônus algum. O sindicato considera que essa é uma exploração praticada pela indústria cinematográfica e publicitária que “está com os dias contados”.

Os entrevistados do sindicato consideram que o RS é um estado atrasado em termos de políticas de valorização da classe artística. Como exemplo, citam São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná que já possuem piso salarial aprovado. E entendem que é papel do sindicato se posicionar nessa disputa.

Há um aspecto fundamental nessa mediação entre a classe artística e o governo: a premissa de que o governo não consulta a classe antes de tomar decisões que a impactam e, quando consulta, não ouve o que é dito. Como exemplo, foi citado o Plano Nacional de Cultura. Foram realizadas reuniões com as diferentes classes artísticas em todo o país. No entanto, 80% do tempo das reuniões era gasto em explicar o plano e o restante do tempo era aberto para perguntas e colocações. Com isso, o Governo entendeu que o plano foi discutido, quando na verdade ele foi apresentado. Por outro lado, o sindicato vê na falta de articulação da classe artística um aspecto que contribui para sua falta de força perante o governo.

Ai a reunião que já é uma [palavrão] fica pior, porque ao invés de discutir o que está sendo falado cada um fica querendo defender o seu. Cada um quer saber se vai ter dinheiro para o seu grupo, não interessa a política. [PALAVRÃO]! Não interessa discutir com os caras do MinC que o teatro popular de rua e de protesto não tem dinheiro e precisa de um fundo específico. Os caras tão falando do Plano Nacional de Cultura, de quanta grana vai ter e como vai ser distribuída, do mecanismo. Eles nem sabem que existe o grupo lá e nem querem saber. Ai o pouco espaço que se tem vai pro lixo porque uns babacas só pensam no próprio umbigo.

Para um dos entrevistados, que atua no campo há mais de 30 anos, as leis de incentivo vieram para matar a figura tradicional do patrocinador – aquele empresário ao qual os artistas recorriam para realizar seus projetos.

Tu sentava na frente do cara, dizia pra ele o que tava a fim de fazer e o cara te dava a grana se gostasse do teu projeto. Aí tu botava o nome da loja no material de divulgação, dava uns convites, falava o nome do cara no teatro. Ele ficava feliz, se sentia importante e tava resolvido. Isso acabou. Nunca mais tu vai falar com o cara. Agora é com o Departamento de Marketing, que vai perguntar pra agência de publicidade o que que é bom apoiar. (...) A programação cultural brasileira é feita por meia dúzia de diretores de agências de publicidade. Se tu não frequenta o Country Club com o dono da agência, teu projeto não vai ter verba. Pode até aprovar na lei, mas não vai ter grana. A grana quem dá são as agências.

Os mecanismos de incentivo e as decorrências destes afastaram os artistas dos seus patrocinadores, produzindo outros atores no processo, os quais passaram a ter poder decisório no campo. Como exemplo, os entrevistados afirmam que as verbas da LIC vão para as feiras no interior (projetos dos municípios) ou para grandes produtoras como a Opus e a DC7, que

“trazem gente de fora do estado”. Durante o período das entrevistas estavam sendo divulgadas em Porto Alegre duas peças de teatro no formato de grandes produções, com atores famosos nacionalmente (por participarem de novelas na Rede Globo de Televisão) e que seriam apresentadas em espaços nobres (Teatro São Pedro e Teatro do Bourbon Country) e estavam sendo trazidas por grandes produtoras. As duas peças utilizavam mecanismos de incentivo e tinham preços de bilheteria cerca de 5 vezes maiores do que os praticados por grande parte dos grupos locais. Essas peças foram citadas como exemplos de que os mecanismos de incentivo são falhos porque o “[ator] não precisa da lei, ele lota o teatro, mesmo cobrando esses preços. O povo vai para ver ele, não pelo Shakespeare.”

No caso dos municípios, estes geralmente utilizam as verbas do FAC-Prefeituras. Em 2012 essas verbas somavam 2,4 milhões de reais, e foram distribuídas entre 53 projetos e 15 feiras. O uso dessas verbas é um tema disputado no campo, e o sindicato coloca-se alinhado com as prefeituras nessa disputa.

Os caras reclamam que tu paga 170 mil pra dupla sertaneja e 2 mil pros artistas daqui. Deixa pagar! Porque o que eles não enxergam é que se não vier o sertanejo, os grupos da cidade não vão ter trabalho, os técnicos de luz e som não vão ter trabalho. Todo mundo ganha se o sertanejo vier. Dos 200 mil que a prefeitura ganha, ela paga os 170 mil do sertanejo e o resto vai ser distribuído entre um monte de gente, que se não tivesse o sertanejo não ia trabalhar. É isso que os caras não entendem.

Segundo os representantes do sindicato, é por meio desse tipo de ação que os profissionais do interior trabalham, já que temporadas no interior pouco acontecem e, quando ocorrem, muitas vezes são grupos da capital e os técnicos acompanham esses grupos (não são contratados profissionais locais). Então as feiras e as ações das prefeituras são formas de “irrigar” o mercado no interior.

Como na questão das feiras no interior, algumas vezes a posição do sindicato de alinha com a dos artistas e outras vezes não. De modo geral, o sindicato busca pleitos de “condições mínimas” e não de “desejos utópicos”, e isso ocasionalmente gera disputas e desgastes. Um exemplo disso foi a movimentação em torno da alteração da LIC, no final de 2011.

O governo instituiu, por meio do projeto de lei PL 410/2011, o SISAIPE (Sistema Estadual de Apoio e Incentivo a Políticas Estratégicas) que articula em um único regramento (lei) o Programa de Incentivo ao Esporte do Estado do RS, o Programa de Apoio à Inclusão e Promoção Social e o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – Pró-cultura RS. O objetivo apresentado para o novo sistema era o de fortalecer as políticas

de fomento e financiamento através da instituição de Fundos de fomento direto e dar igualdade de condições nas áreas abrangidas pelo Sisaie referentes à busca de patrocínios através de incentivos fiscais. Essa “igualdade de condições” foi vista pela classe artística como uma forma de tirar dinheiro da cultura, já que esporte seria privilegiado com a aproximação da data da Copa do Mundo de futebol a ser realizada no Brasil. Assim, a demanda dos artistas era pressionar o governador para que esse cancelasse o projeto de lei, enquanto que o sindicato defendia que se conseguisse um compromisso do governo com relação às verbas que seriam destinadas ao FAC. Esses posicionamentos diferentes geraram disputas internas, mas após algumas semanas, muitos debates, reuniões, passeatas, percebeu-se que o governo não voltaria atrás com o projeto e a conquista possível foi assegurar um valor depositado pelo governo no FAC.

7.4 Os captadores de recursos

Como já destacado em seções anteriores, aprovar um projeto via uma lei de incentivo não garante a realização deste. Após a aprovação do projeto, os recursos devem ser captados junto às empresas. Esse processo pode ser complexo, pois requer adequação da linguagem do projeto e uma rede de contatos que dê acesso às empresas. Em função disso, alguns produtores recorrem a escritórios especializados nessa mediação, ainda que muitos produtores façam eles mesmos a captação de recursos. Em um dos blogs pesquisados, o fundador de um desses escritórios explica o trabalho que fazem:

A empresa surgiu da preocupação com a “discrepância entre o baixo nível de conhecimento e interesse por cultura no meio corporativo, e o enorme potencial de produção cultural de um país como o Brasil”. O escritório auxilia produtores, entidades e empresas que têm projetos nas áreas de cultura e esportes a elaborar e executar sua estratégia de captação de recursos e, do outro lado, ajuda as empresas que querem investir nestas áreas a desenvolver e por em prática suas políticas de patrocínio.

Nessa lógica de mercado, a viabilidade do projeto passa a ser ponto central. Entenda-se que a expressão viabilidade aqui é usada no sentido de adequação aos interesses da empresa (tipo de projeto ao qual sua marca será associada, visibilidade desse projeto na mídia etc.). Entretanto, essa viabilidade não é usada como critério na aprovação dos projetos pelas leis de incentivo. Segundo o mesmo profissional

Uma quantidade excessiva de projetos aprovados [laçados] no mercado, com pouca ou nenhuma chance de captação, gera dificuldade para o patrocinador em separar o

‘joio do trigo’, e contribui para a concentração dos recursos captados nas mãos de poucos grandes produtores.

Além disso, nas grandes empresas (principais patrocinadoras de projetos culturais e esportivos), as políticas e projetos culturais geralmente ficam a cargo dos departamentos de Marketing. Em função disso, a lógica para quem propõe um projeto e busca investidores deveria ser “se não existissem incentivos fiscais, esse projeto se sustentaria?”, ou seja, o projeto seria “vendável” sem os incentivos?

O papel do captador de recursos não é reconhecido pelas leis de incentivo e os formulários não preveem essa atividade. Entretanto, na prática a captação precisa ser feita e, se o produtor não a realiza, contrata alguém para fazê-lo. De modo geral, os captadores estipulam como “taxa de captação” 20 % do valor arrecadado. Isso faz com que os produtores precisem: considerar o valor a ser pago ao captador quando da criação do projeto e encontrar formas alternativas de lançar esse gasto em suas prestações de contas. Foi percebido em campo que por não concordar com os percentuais cobrados pelos captadores vários grupos não submetem projetos, pois entendem que mesmo que aprovem um projeto não conseguirão captar os recursos.

7.5 Disputas em Cena

O maior festival teatral de Porto Alegre na atualidade é o “Porto Alegre em Cena”. No ano de 2012 foi realizada a décima nona edição deste festival que tem como subtítulo “Festival Internacional de Artes Cênicas” e é realizado anualmente no mês de setembro. O Em Cena utiliza-se de incentivo fiscal via Lei Rouanet e tem como principais empresas patrocinadoras Petrobras, Braskem, NET e Stella Artois. O festival para muitos é o festival “do Luciano Alabarse”, coordenador geral do evento e, como tal, curador do mesmo.

O objetivo aqui não é apresentar o festival, mas discutir dois aspectos dele que foram relevantes durante o campo. O primeiro diz respeito ao acesso ao festival, dado que ele é financiado via leis de incentivo. O segundo são os efeitos que o festival causa na cidade.

A questão do acesso ao Em Cena se configura em duas disputas: o acesso dos grupos a participarem do festival e o acesso das pessoas em geral (e da classe artística em específico) a assistirem as peças apresentadas. A curadoria do festival a cada ano busca trazer a Porto Alegre companhias de teatro reconhecidas internacionalmente, grupos com grande sucesso. Por outro lado, também fazem parte do festival alguns grupos locais (os quais concorrem a um prêmio especial patrocinado pela empresa Braskem). Então, esse espaço para os grupos

locais é muito disputado e muitas críticas são feitas à curadoria por não dar mais espaço aos grupos da cidade e também em função das escolhas feitas.

Quanto ao acesso do público ao festival, a disputa vem de alguns anos, mas em 2012 tomou dimensões maiores. O festival surgiu e se consolidou com a ideia de acessibilidade ou de democratização da cultura – ingressos a preço único (inferior ao que normalmente seria pago em uma temporada normal) para todos os espetáculos. Ao longo dos anos, os preços subiram e recentemente deixaram de ser únicos: a maioria das peças ainda tem bilhetes a um mesmo preço, mas algumas das internacionais tem preços diferenciados. Essa diferenciação e o fato de que mesmo os “ingressos comuns” tem preços cada vez mais altos geram protestos. Em 2012 essa situação foi agravada após a publicação da Revista do Em Cena (catálogo do festival) que contém um texto intitulado “Democracia em Cena” assinado pelo coordenador geral.

Já na primeira frase do texto ele a citação de uma diretora francesa: “a arte não é e nunca foi democrática” e, na sequência afirma

resolvi escrever sobre itens que envolvem minha coordenação, fundamentar as escolhas que sustentam nossa relação com o público, com os patrocinadores e os artistas participantes, aproveitando para refutar declarações desparatadas (sic), seja dos que usam o telefone para nos cobrar qualificação na prestação de serviços ou daqueles que usam as redes sociais para expressarem sua “indignação” com algumas de nossas ações.” (ALABARSE, 2012, p.08)

O coordenador comenta que “atualmente, toda distinção/decisão hierarquizante é percebida como um ataque à ideia de democracia” (ibidem, p.08) e critica essa posição, defendendo a ideia de que o movimento democrático tem dois sentidos: um horizontal, o princípio da igualdade; e o outro vertical, o princípio da diferença, um movimento de distinção e de superação. Esse movimento vertical se refletiria nos processos culturais de hierarquização, que são múltiplos, e, segundo ele, “o repúdio à valorização hierárquica, nas organizações constitutivas da vida social, é, antes de tudo, um ataque à própria democracia”.

Com base nesse argumento, destaca então alguns “fatos” dos quais cito dois:

- a fila dos “sem” – “frequentadores que acham que tem direito a entrar nos teatros do festival sem pagar”. Segundo o coordenador, “há gestos criminosos e ilícitos, inclusive por parte de estudantes de teatro, que, revoltados, gritam e xingam os organizadores – por se recusarem a pagar esse ingresso, diferentemente do público do festival”; (ibidem, p.08, grifo nosso)

- a Pré venda – “com o serviço de venda antecipada de ingressos, atendemos o pedido de um patrocinador-apresentador interessado em oferecer benefício aos seus clientes, o que, aliás, veio ao encontro da vontade de muitos frequentadores do festival, otimizando e diminuindo o tempo de espera na fila dos ingressos” (ibidem, p.09, grifo nosso)

Ao caracterizar o público do festival como diferente dos estudantes de teatro e ao reconhecer o atendimento ao pedido do patrocinador, cujos clientes receberão benefício que era também vontade dos frequentadores, o coordenador aplica um princípio de diferenciação e distingue os frequentadores/clientes do patrocinador (os coloca em posição hierárquica superior). Isso se alinha ao seu posicionamento de que a democratização da cultura não descarta uma hierarquização (neste caso não dos grupos e peças apresentados, em termos de qualidade artística, mas do próprio público – hierarquizado principalmente com base no capital econômico).

A reação foi imediata, especialmente nas redes sociais. Apresento aqui alguns trechos de comentários de blogs e páginas do Facebook que ampliam a compreensão da situação e os diversos posicionamentos. Alguns trechos são destacados com grifo.

Sou uma pessoa que, ao contrário de muitos outros, sempre pensei que o Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre era um evento favorável em muitos aspectos à cena cultural de nossa cidade. Afinal, em setembro a cidade fervilha teatro, fala muito de teatro, vai ao teatro, lembra do teatro. Outro aspecto importante para mim é que estudo esta arte, trabalho com ela, portanto ter acesso a espetáculos de outros países e continentes sempre foi particularmente muito enriquecedor. Mas como sempre, tudo na vida tem um "mas", hoje que fui olhar e selecionar o que gostaria de assistir neste ano e fiquei indignada, triste, chateada (para não dizer p... da cara) pois dois espetáculos que queria muito ver estão no valor de R\$80,00 e R\$60,00, ou seja, R\$140,00 para assistir a dois espetáculos internacionais... Desculpa lá, mas não raras as vezes vi e passei por ganhar este valor, ou menos, por semana trabalhando com teatro. É inevitável pensarmos para que público será possível estes espetáculos? Gasto isso por semana no supermercado, devo ficar uma semana sem fazer compras básicas para poder me alimentar da minha arte? Desculpe, mas penso que eles estarão aqui não para quem tem fome de teatro e sim para quem faz dele o lanche de sexta a noite. E mais, os espetáculos locais estão por R\$20,00, legal né? Mas não será daí que vem a ideia de que "o que vem de fora vale mais"? Sim, segundo este festival, vale mesmo, e vale no mínimo três vezes mais!

O Poaemcena, dava a possibilidade de artistas e outros com pouco dinheiro assistirem a espetáculos diferentes e ter inspiração, o espetáculo dos sonhos a preços módicos. O absurdo eh que isso usa incentivo fiscal, que devia subsidiar o custo e não virar um show pra madame. Quem tem grana pode ver essas produções no local de origem.

Tudo tem seu preço. o produto vende. pessoas pagam. e acostumam a um preço que valora o nosso trabalho, uma vez que é bem mais caro do que os bons samaritanos teatrais ousam cobrar do público. a troca é boa, mas tão bom quanto é você estar em cartaz e recebendo, ao invés de pagando para assistir. proveitem a oportunidade, e pensem duas vezes antes de praticamente se humilhar vendendo aos outros o trabalho de vocês a preços miseráveis, para que esses mesmos outros usem o que economizaram com vocês para pagar esse tipo de espetáculo.

Isso deixa de configurar o festival enquanto um evento democrático, que para mim era o mais bacana. Muita gente de fora sempre diz que o POA em Cena é muito bacana porque traz espetáculos de todo o país e do mundo cobrando o mesmo valor. O que foi construído de bacana se perde com essa diferenciação. Acho que entendo os motivos, mas não concordo e nem compreendo este tipo de solução. De minha parte fica já a algumas edições, a não compra de ingressos. Lástima para o festival e para a cidade.

Um FESTIVAL de TEATRO e de maneira especial o Porto Alegre em cena sempre se caracterizou por oportunizar ao público de teatro e a população da cidade a possibilidade de assistir a inúmeros espetáculos de qualidade, tanto nacionais como internacionais, a um preço razoável e democrático. O acesso a esses espetáculos é um presente para todos.

É uma pena que políticas culturais mal pensadas estejam impossibilitando o acesso do público ao festival. A ELITIZAÇÃO do POA em cena é um desserviço ao próprio festival, à população que gosta de teatro e aos que através do POA em cena poderiam se tornar apreciadores do teatro e dos seus inúmeros desdobramentos. Gostaria que todos pudessem pagar R\$ 80,00 por apresentação. Tenho certeza que algumas peças valem muito mais do que isso, mas essa não é a nossa realidade; essa, não deveria ser a política adotada pelo POA em cena. É uma lástima.

Os ingressos serão comercializados a preços populares (entre R\$ 40,00 e R\$ 20,00 - inteira)....fonte Ministério da Cultura (lei rouanet)

Gente. Alô! Se o valor não é como antigamente, é talvez por que os patrocinadores diminuam. E cá pra nós. Tem desconto de 50% quase que pra todo mundo.

Se vocês tiverem aí as revistas das últimas edições do Em Cena vão ver que o número de patrocinadores vem aumentando ano após ano!!! O problema tá na Ingresso Rápido do grupo Celeritas, que cobra taxas exorbitantes, verdadeiro roubo! Não estou levantando a bandeira da entrada franca. Acho que temos que acostumar o público sim a pagar para assistir teatro. O valor tem que ser o mesmo praticado nas bilheterias anualmente aqui em POA. Não vou pagar 60 reais pra ver uma porcaria de fora enquanto pago 10 ou 15 pra ver tanta coisa boa produzida aqui.

A gente não pode se calar em meio a tantos absurdos. As pessoas não se dão conta que tá tudo errado, poxa, é projeto público!!! Isso é só a ponta do iceberg de todo um sistema equivocado da lei de incentivo fiscal, em que projetos com dinheiro captado via Rouanet ou Lic cobram preços abusivos. E com isso não estou querendo criticar alguém em específico, até pq muita gente que está ali faz um esforço danado pra coisa andar. Mas é todo um sistema de pensamento equivocado!!! E pra piorar, vem um texto enorme no encarte da revista querendo ensinar como se portar no festival! Muitas pessoas vão para fila dos sem porque não há mais ingressos pra vender. A contradição é que, apesar de não haver ingresso, o teatro está vazio (devido a cota dos patrocinadores não ter ido). De certo é melhor teatro vazio do que deixar os "bagaceiros" (e nisso me incluo) entrar. Uma pena mesmo que um festival tão importante esteja nessa situação, mas espero que mude, que se tenha mais bom senso daqui pra frente.

O POA Em Cena, talvez muitos não saibam, mas foi criado pelo SATÉD/RS. E de uns tempos pra cá tem como subtítulo o nome de LUCIANO ALABARSE, afinal, os espetáculos são uma mostra do que ele quer que seja visto, e não o que de realmente acontece de interessante nas artes cênicas do Brasil e do mundo. Admira-me muito ele dizer que é ilícito estudantes de teatro não pagarem ingresso, sendo que o festival há anos não paga a taxa de liberação de espetáculos estrangeiros para o SATÉD/RS, que é PREVISTA EM LEI! Esse caso já está sendo resolvido judicialmente, mas num projeto aprovado pela Rouanet, essas taxas (que não são pouca coisa em termos de valores) devem estar previstas. Portanto, pergunto: pra onde foi todo esse dinheiro??? Nada contra o festival, mas cada vez mais ele está perdendo suas características que o faziam um dos maiores festivais de artes cênicas da América Latina, está elitizando-se e tornando-se menos democrático, tanto no seu acesso como em sua programação, deixando transparecer uma gerência frágil e duvidosa dos recursos!

Nessas falas observa-se que a disputa se dá em diferentes frentes: há quem defenda o modelo do festival e proteste contra o valor dos ingressos, há quem proteste contra as leis de incentivo, há quem defenda o valor dos ingressos como forma de valorizar também as produções locais, há quem proteste contra a diferenciação, há quem proteste contra o organizador, há quem proteste contra a forma de distribuição e venda dos ingressos. Também está em disputa quem é o público do festival, enquanto os estudantes defendem sua posição como “público principal” (os que “tem fome de teatro”), o coordenador os coloca como “diferentes do público do festival”. A mesma disputa aparece na questão dos ingressos distribuídos aos patrocinadores que resultam em cadeiras vazias no espetáculo – o valor pago dá o direito de lá estar, independentemente do desejo de fazê-lo ou não. Ou seja, o “recurso financeiro” ganha da “fome de teatro”. Outra disputa subjacente é pelo significado do valor do ingresso – um ingresso mais caro significaria um espetáculo melhor? Há quem defenda que sim, alinhado com a coordenação do festival; há quem defenda que não – o valor do ingresso seria a democratização do acesso e formação de público e, portanto, não relacionado com a qualidade do que está sendo apresentado. Também estão em disputa as causas da condição do ator como alguém “com pouco dinheiro”: é inerente ao campo (a nossa realidade), é por ser um “bom samaritano” e vender o trabalho a preços miseráveis, é porque aqui só se valoriza o que vem de fora, é porque o público não está acostumado a pagar? Todas essas disputas explicitam o campo do teatro como um campo de forças (e um campo de lutas), no qual as leis de incentivo tem poder de ação.

Já o acesso dos grupos à possibilidade de se apresentar no festival está limitada pela escolha do organizador/curador. Alguns grupos protestam por esse motivo: uma pessoa define o que o povo de uma cidade vai assistir, outros protestam porque o número de grupos locais é pequeno. Uma reação começou a ser apresentada em 2011 – o “Renegados em Cena” espetáculos gratuitos, com grupos que não participam do festival. Segundo os próprios organizadores

O Renegados é uma noite de apresentações de números diversos e também é um palco aberto para quem quiser se experimentar em cena! É uma noite interativa onde a participação do público é fundamental. Além de poder mostrar seus talentos, o público também avalia e fiscaliza as apresentações, e todos são recompensados. Temos vários números super bacanas confirmados, de circo, dança e teatro, e também irá acontecer o show da Bandinha Di Dá Dó!! A noite começa às 22h e a entrada é gratuita. Mostre seu talento! E você pode ganhar uma cerveja... Vai ser uma noite imperdível!!!!!! Esperamos todos!!

O Renegados constitui-se de certo modo em resposta, mas marca sua posição no campo com base em princípios de diferenciação, seja pela escolha do nome, alusiva ao festival, seja pela democracia de acesso aos que se apresentam (há palco aberto) e aos que assistem (entrada gratuita).

Além da questão da acessibilidade, também foi frequente no campo a referência ao “efeito em cena”. O “efeito em cena” seria o conjunto de efeitos que a realização do festival tem no campo do teatro de Porto Alegre. Esses efeitos antecedem e sucedem a realização do festival. Apesar da expressão ser de uso frequente, seu significado pode ter variações. Apresento aqui algumas delas:

- nos meses anteriores ao Em Cena e nos meses posteriores ao festival, o público porto-alegrense não vai ao teatro. Antes porque aguarda os grupos internacionais e depois porque “não vai assistir uma pecinha daqui quando viu um grupo maravilhoso no Em Cena”;
- dada a escassez de público, muitos grupos não fazem montagens nesse período, o que deixa os atores sem trabalho;
- os atores que trabalham como anjos (acompanhantes de grupos não locais) durante o Em Cena recebem por esse trabalho valores superiores àqueles que recebem por seu trabalho como ator, o que gera expectativas em relação à remuneração e pouca vontade em relação a determinados trabalhos;

Na percepção dos entrevistados, o Porto Alegre em Cena “molda” o campo do teatro em Porto Alegre nos meses de agosto a novembro, influenciando tanto sobre o que é apresentado quanto sobre quem vai ao teatro.

7.6 Os preços da cultura

Por mais que o título pareça ser metafórico, é esse mesmo o nome dado pelo MinC à pesquisa de indicadores nacionais de preços. A pesquisa é utilizada para “lastrear e avaliar propostas candidatas à renúncia fiscal pela Lei Rouanet” (BRASIL, 2012) e foi lançada pelo Minc em outubro de 2011, sendo atualizada mensalmente com dados de diferentes capitais (Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Recife e Belém), sendo que a cada mês são pesquisadas duas capitais, em um sistema de rodízio. Na pesquisa, realizada pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas, são levantados valores médios de 255

itens, entre serviços e mão de obra (como preços de hospedagem, locação de veículos e espaços, frete e alimentação, mão de obra de cinegrafistas, coreógrafos, diretores e técnicos em variados segmentos) e são usadas como fontes tabelas de sindicatos e associações, de fornecedores e taxas de serviços públicos. Segundo um técnico do MinC, a pesquisa é mais um passo dado pelo ministério para aprimorar o atual mecanismo de incentivo fiscal e representa um avanço para todo o processo de análise dos projetos que buscam o apoio da renúncia fiscal da Lei Rouanet, pois leva em conta a diversidade cultural do país e suas peculiaridades. O objetivo é que os valores apontados sejam referências para o mercado cultural e não preços fixos para as categorias, ou seja, devem servir como parâmetro, em torno do qual deverão gravitar os valores aprovados. “Caso o proponente apresente valor discrepante ao divulgado na pesquisa, deverá justificar o motivo junto ao MinC, visando à coerente aplicação dos recursos públicos”.

Esse movimento coloca o MinC no centro de uma disputa que diz respeito à remuneração tanto de artistas quanto de técnicos. Até o início da pesquisa Preços da Cultura, a remuneração não tinha qualquer tipo de regulamentação, o que abria espaço para práticas dos mais variados tipos (como se verá nos tópicos seguintes). O Sindicato posiciona-se nessa disputa tentando definir um piso salarial, ou seja, um pagamento mínimo que seja aceito e realizado pelo mercado. O Governo, atuando no sentido oposto, realiza a pesquisa e estabelece como parâmetro para projetos futuros a média dos valores encontrados na pesquisa, sem discutir a adequação desses valores. Como exemplo, considera-se a remuneração dos atores. A prática no campo de Porto Alegre é remunerar o ator por apresentação – dentre os pesquisados esses valores variam de 170 a 300 reais por apresentação, quando são pagos. O Sindicato tenta estabelecer um valor mínimo de cachê diário (por exemplo, 250 reais), para que isso não dependa da boa vontade do produtor ou do diretor. E o MinC estipula como remuneração semanal para atores em Porto Alegre o valor de 342 reais. A ideia de remuneração semanal não faz sentido no campo (remunera-se por apresentação), e o valor torna-se arbitrário: se for realizada uma apresentação na semana, o valor é muito alto; mas caso a peça seja apresentada mais de duas vezes por semana, o valor por apresentação seria muito baixo. Assim, ainda que o argumento para estipular os preços da cultura seja o de evitar discrepâncias e estabelecer parâmetros regionais, na prática esses valores tentam regular o mercado e tornam mais difíceis pleitos como o do sindicato.

7.7 A gente tem que se profissionalizar!

A discussão neste tópico não se refere à ideia de profissão ou de profissionalização como tradicionalmente tratadas na Sociologia do Trabalho. O termo profissionalização surgiu diversas vezes durante o campo, em diferentes contextos e com múltiplos significados. Expressões como “a gente precisa se profissionalizar”, “sem profissionalização não dá”, “a luta é pela profissionalização” pontuaram muitas falas e foram se constituindo em um tema de interesse a ser melhor explorado.

A primeira ideia de profissionalização é a que se situa exatamente na disputa sobre remuneração. O ator trabalha muitas vezes sem saber se será remunerado e, caso o seja, quando isso ocorrerá (esse ponto relaciona-se com as seções “Trabalho por amor ou por dinheiro”, “Dez por cento ou bolinhas” e “O ethos do ator de teatro” a serem apresentadas na sequência). A discussão por valor de cachê (não há cachê mínimo), direito a cachê, e forma de pagamento deste é comumente referida como profissionalização. Nesta visão, reconhecer o direito do ator ser remunerado financeiramente por seu trabalho é profissionalizá-lo.

A segunda ideia de profissionalização diz respeito à organização. Agendas são acertadas e desmarcadas em instantes, há um permanente senso de improvisado e de imprevisto, dias completamente cheios com compromissos conflitantes são seguidos por dias sem atividade alguma. A agenda muda o tempo todo e normalmente se tem uma ideia do que se estará fazendo semana que vem ou mês que vem, mas é provável que mude. Duas situações registradas em diário de campo podem exemplificar esse tipo de situação:

A [atriz] e o [diretor] agendaram reunião para as 13h30 na [local]. Vou participar como convidada da [atriz]. Ela me apresentou a ele por telefone como produtora e depois me disse que era mais fácil explicar assim. Eles estão trabalhando na concepção de uma peça – texto dela, direção e trilha dele. Serão três atrizes no palco. Ao meio dia recebo um SMS: “Oi, amada, seguinte: o produtor da peça que to ensaiando me ligou agora pra eu ir experimentar o figurino. Eu liguei para o [diretor] e desmarquei. Me desculpa, podemos deixar para amanhã ou para durante a semana? Quero seguir nosso papo, não vou nem almoçar hoje. Bjao.”

Esse é o terceiro ensaio que é cancelado. Foi desmarcado por e-mail uma hora antes de iniciar. Algumas pessoas (eu inclusive) já estavam a caminho do Centro Cenotécnico e não viram o e-mail. Chegando aqui uma atriz ligou pro produtor e descobriu que o diretor está fora da cidade. Não tem data nova para o ensaio por enquanto.

Esse tema das agendas cambiantes foi um dos mais recorrentes durante o campo – e sempre apresentado com tom de queixa. Enquanto estão ensaiando uma peça, os atores não podem sair para viajar com outra. No segundo caso relatado acima, uma das atrizes cansada de esperar pelos ensaios, agendou uma sequência de apresentações de uma outra peça no interior e se ausentou de Porto Alegre por duas semanas. Quando retornou, já estava substituída na peça que ensaiava. Segundo os entrevistados, o pressuposto assumido por diretores é que os atores estejam disponíveis todos os dias para serem chamados a qualquer momento. Para demonstrar sua revolta com essa situação, alguns usam a expressão “a gente tem que se profissionalizar”.

O terceiro aspecto da profissionalização diz respeito a contratos e vínculos. Poucos (pouquíssimos) são os atores que tem algum vínculo contratual relacionado ao teatro que lhes garanta alguma estabilidade financeira. Ou seja, para a maioria os meses seguintes são obscuros em termos de quanto vão receber pelo seu trabalho, quantas vezes irão se apresentar, onde farão isso (se precisarão viajar ou não) etc. Aqueles que conseguem um contrato tem vantagem dentro do campo, pois passam a contar com uma remuneração fixa, ainda que os valores sejam pequenos. Por exemplo, alguma atividade fixa ligada ao Porto Alegre em Cena que remunere durante o ano inteiro é uma posição cobiçada. Aqueles que conseguem tornam-se os que “andam arrumadinhos, com a unha feita, compram carro, dá pra planejar”. Já os demais vivem de um trabalho precarizado e que os marginaliza não no campo, mas no espaço social como um todo, pois não tem emprego: “se eu quiser comprar um apartamento não posso porque não tenho como comprovar renda, não sou ninguém. Ter ganho o [nome de prêmio teatral] não significa nada, não paga minha conta de telefone.” Uma forma de contornar esse problema é ter um vínculo empregatício em outra área, especialmente na educação, pois atores com curso superior completo podem se candidatar a contratos emergenciais tanto na rede municipal quanto na rede estadual de ensino. Durante o campo, uma das propostas mais frequentes para solucionar o problema da falta de vínculo (e também a questão da remuneração) era a de que o governo contrate peças reconhecidas no cenário local (ganhadoras de prêmios, por exemplo) para temporadas e turnês. Assim, todos os envolvidos (atores, diretor, técnicos etc.) teriam uma fonte de remuneração garantida durante aquele período, teriam um vínculo contratual ainda que temporário.

O quarto aspecto da profissionalização se refere ao coletivo, à organização como classe artística, com pautas claras. A “classe” é vista como desunida, cada um defendendo seus interesses, sua agenda. “Não querem o melhor para o teatro, querem resolver o problema

deles.” Neste sentido, a profissionalização é vista como a possibilidade de uma agenda coletiva, de um plano de pleitos junto ao governo. É aqui que alguns destacam o papel do SATÉD/RS – “o SATÉD pelo menos tenta” – em discussões como as que ocorreram em torno da possível desativação do Centro Cenotécnico e no período da mudança da LIC.

As variadas faces que assume o tema profissionalização tentam aproximar o trabalho do ator de uma estrutura mais próxima a de um emprego – busca-se estabilidade, segurança, organização. Para alguns essas características são incompatíveis com a natureza do trabalho do ator – fluido, mutante, incerto, movido a energia e não a regras, apaixonado – para outros são questões imprescindíveis para que ocorram avanços no cenário artístico da cidade.

Entretanto, outra proposta de profissionalização para os setores culturais tem sido debatida. Ela diz respeito principalmente à relação do campo da cultura com o campo acadêmico. Nessa visão, “a cadeia de profissionalização da cultura” é composta de “quatro segmentos básicos e estruturantes: 1) formação profissional; 2) formação da profissão; 3) formação do conhecimento; e 4) formação do mercado” (DE MARCO, 2009, s/p). O primeiro segmento é a própria formação acadêmica, “fundamentada na interação entre saberes e ciências afins, mediante a construção de seu objeto científico e a sistematização dos conhecimentos intrínsecos – técnicos e acadêmicos – que a circundam, na busca de filtrar especificidades e de construir métodos próprios, sob a égide da dialética da construção do saber”; o segundo é o reconhecimento social e a representação associativa, consequência da formação acadêmica, sendo que “essa etapa avaliza o status formal de um conhecimento”; o terceiro segmento é a “fundamental etapa de inserção e de imersão acadêmica, tornando-se [este um] campo a ser explorado pela pesquisa, pelos métodos científicos e pelas esferas do pensamento”; e o quarto segmento é a formação do mercado, sendo que este é “o grande obstáculo da cadeia de profissionalização: a limitada audiência em contingentes populacionais, de diferenciados perfis etários e de segmentos de classe, para a arte e a cultura em nosso país”, o que o torna “o desafio maior e mais urgente das políticas e das estratégias de ação públicas e privadas para o setor”, pois este é o momento em que há a “interação com o real”. Isso tudo tem como pressuposto a “paulatina centralidade que a cultura vem assumindo como pedra fundamental do desenvolvimento inclusivo nas sociedades contemporâneas”, sendo que esta integra as “estratégias programáticas nos diversos setores sociais, políticos e econômicos” e a ideia de que profissionalização tem como objetivo promover “o aquecimento da referida cadeia [cultural], apta e fortalecida para cumprir suas funções em prol da otimização dos objetivos e do desenvolvimento pleno almejado” (todas as

citações de DE MARCO, 2009, s/p). Nessa visão, profissionalizar a cadeia produtiva cultural é antes de mais nada promover e exigir formação acadêmica dos gestores e produtores culturais, além de legitimar o conhecimento produzido a esse respeito nos meios acadêmicos – a academia contribui com o seu capital cultural (o qual é reconhecido socialmente) para esse campo que ainda não o possui.

A partir dessa visão, compreende-se que a profissionalização é também um local de disputa com o campo acadêmico, na tentativa deste exercer poder (por sua posição no espaço social) de regulação e controle sobre o campo cultural, diminuindo sua autonomia. Assim, a circulação da expressão profissionalização dentro do campo do teatro em Porto Alegre carrega em si essa ambiguidade e, mais do que isso, constitui-se a cada vez que é empregada em um espaço de disputa entre as diferentes concepções do que ela possa ser, ainda que os agentes que a utilizam não tenham consciência disso.

7.8 Dez por cento ou bolinhas

Neste tópico, retorna-se a uma das questões importantes no campo: a remuneração. O objetivo aqui é aprofundar e descrever melhor as lógicas que permeiam as práticas de remuneração: quem recebe quanto e quando. Esse tema é nevrálgico e se relaciona com a questão “trabalhar por dinheiro” tratada no tópico seguinte. Para isso apresento uma construção feita por mim na forma de diálogo a partir de entrevistas sobre o processo de definição dos cachês. A construção no formato de diálogo permite evidenciar dois pontos: os diferentes parâmetros com que os atores compreendem a questão remuneração (e a estranheza disso para mim pesquisadora) e as prioridades que são atribuídas no momento de remunerar.

O contexto no qual o diálogo inicia é uma conversa informal entre atriz e pesquisadora, na qual a primeira explica para a segunda como é feita a remuneração de uma peça teatral. Neste exemplo, não há “bilheteria”, ou seja, não são considerados os valores arrecadados em uma bilheteria, mas os valores pelos quais a apresentação foi vendida (para uma prefeitura, para uma empresa etc.). Há quatro pessoas envolvidas diretamente na peça e que deverão ser remuneradas: a atriz que faz a explicação e que também vendeu a peça e a produziu, o diretor da peça que também compôs a trilha sonora e a executa durante a encenação, um técnico que cuida da luz e do som e uma outra atriz que participa da encenação. Além disso, é considerada também a remuneração do escritório de contabilidade e a reserva de um fundo para a elaboração de cenários e figurinos.

ATRIZ

Vamos dizer que a peça foi vendida por dois mil e quinhentos.

Cento e setenta é para pagar o técnico.

Cento e cinquenta é para a contadora.

PESQUISADORA

Tá mas ela não vai ganhar isso a cada apresentação tua, não é por nota.

ATRIZ

Sim, mas eu tenho que pensar que eu posso vender só essa naquele mês, então tenho que separar o da contadora.

Duzentos e cinquenta é pra outra atriz.

E duzentos e cinquenta é para o fundo. É do fundo que a gente paga cenógrafo, figurinista,...

Sobra 1680 que a gente divide por dois. Dá 840 para cada um.

PESQUISADORA

Esses 840 pagam o que?

ATRIZ

O meu é o meu trabalho de atriz, a dramaturgia, a produção e a venda. Sou eu que fico ligando e vendendo a peça.

O dele é a direção, a trilha e o trabalho dele como músico na peça.

Mas agora eu fiz essa pasta bem bonita para divulgar a peça e ele não quis pagar os cem reais. A gente acabou discutindo e ele não quer mais ajudar na produção também. Então ele propôs que eu pague 6 mil pela direção, em 10 parcelas, dá 600 por mês. E ainda tenho que pagar 250 pelo trabalho dele de músico por apresentação. Então ele não ajuda nada na produção e continua recebendo a mesma coisa. Não dá. E eu tenho que pagar a prestação do apartamento e a minha conta de telefone que nunca é menos de 250 por mês.

PESQUISADORA

E no geral é assim?

ATRIZ

Em geral é assim. Para os técnicos se paga fixo. Para o contador também. Para os atores é cachê fixo por dia. Para os demais é porcentagem: 10% pra dramaturgia, 10% pra direção, 5% pra trilha, 20% pra venda, 30% pra produção. É tanto por cento que quando tu vê já deu mais de 100%, porque todo mundo quer 10%.

PESQUISADORA (fazendo contas em um papel)

Sim, mas... essas porcentagens somam 75% do valor de venda. Sem somar os valores fixos. Por exemplo, se tiver dois técnicos e 3 atores, tem que vender a peça por 5600!!

ATRIZ

É, mas isso é impossível.

PESQUISADORA

Mas não tem outro jeito de pagar?

ATRIZ

Uma outra atriz me falou do sistema das bolinhas. Olha só o que ela me escreveu.

[CARTA]

A prática de se dividir o cachê "por bolinhas" é muito própria do universo dos artistas da nossa cidade e, em certa medida, vem funcionando, razão pela qual ainda hoje se aplica em estruturas informais de trabalho. O que não se pode incorrer em erro, numa produção, é ignorar que, muitas vezes, uma mesma pessoa executa diversas tarefas e precisa ser remunerada por isso. Se um ator executa a tarefa de divulgador ou de produtor, ele deverá receber "bolinhas" equivalentes a esta função complementar.

Em geral, a proporção é a seguinte: o diretor e o produtor recebem duas bolinhas, cada, pelo teor de suas responsabilidades. Os atores recebem 1 bolinha. Os técnicos, em geral, não aceitam pagamento em bolinhas, então deve-se começar descontando a despesa deles (e todas as despesas fixas) para se começar a divisão dos valores. As duas bolinhas do produtor são porque, em geral, ele acumula as funções de produtor executivo /administrador / divulgador. Um produtor, no mínimo, acumulará duas dessas funções. Se ele tiver uma atuação restrita, pode-se diminuir o número de bolinhas dadas a ele. Se tu conseguires que os profissionais das demais funções como trilha sonora, cenografia, figurinista, iluminador, etc, concordem em trabalhar neste sistema cooperativado, então o pagamento destes pode se equiparar às bolinhas dos atores.

Em relação aos direitos autorais, as entidades arrecadoras costumam cobrar 10% sobre o valor da produção. Então, a partir de um orçamento da produção é possível quantificar o valor a ser dado em pagamentos pelos D.A. Quando o autor é vivo, pode-se arbitrar um valor, tendo-se como parâmetro os tais 10%. O autor também pode determinar um valor e aí é uma questão de negociação. Quando se trabalha sem grana, a prática é ficar nestes percentuais que te falei.

Eu faria dessa forma:

Diretor: 2 bolinhas

Produtor: 2 bolinhas

Divulgador: 1 bolinha

Cenógrafo: 1 bolinha

Figurinista: 1 bolinha

Trilha sonora: 1 bolinha

Iluminador: 1 bolinha

Atores: 1 bolinha

Bilheteiro: 1/2 bolinha

O melhor mesmo é poder definir um preço pelos serviços do cenógrafo, do figurinista e do autor da trilha sonora, de modo que a divisão por bolinhas fique apenas entre o elenco e o divulgador, que são as funções que exigem continuidade. Em relação à venda de espetáculos, ou "agenciamento" (no jargão técnico), costuma-se destinar ao agenciador a alíquota de 20% sobre o valor total da venda. Se o produtor acumula muitas funções e responsabilidades, ele pode incluir mais "bolinhas". Tudo dependerá do seu grau de envolvimento e comprometimento com o espetáculo.

Ah! Importante: nunca esqueça de reservar uma bolinha para as despesas de produção e investimentos. Esta bolinha poderá ser destinada a cobrir despesas de correio, transporte, locação de carro, motoboy, manutenção de figurinos cenários, adereços, etc..

Espero ter ajudado!

PESQUISADORA

E o que tu achas disso?

ATRIZ

Parece funcionar. Olha só. O cachê da peça é 2500. Desconta os 170 do técnico e os 150 da contadora. Dá 2180. Agora as bolinhas:

Direção: 2 bolinhas

Produção: 2 bolinhas

Venda: 1 bolinha

Trilha sonora: 1 bolinha

Dramaturgia: 1 bolinha

Atores: 1 bolinha

Despesas de produção: 1 bolinha

Fundo: 1 bolinha

No total dá 11 bolinhas [são 2 atrizes]. Então cada bolinha paga 198. Isso diminui o cachê das atrizes. O [nome] ganharia 3 bolinhas pela direção e pela trilha, o que dá 594. Ele não vai gostar, vai ganhar menos. Eu ganharia 5 bolinhas, 990, que é um pouco mais do que eu ganho hoje. E teria 198 pras despesas de produção, que hoje eu pago da minha parte e 198 pro fundo, que hoje fica 250.

As duas formas de divisão do cachê indicam que não há uma análise de custos na precificação dos espetáculos. Pelo contrário, uma apresentação é vendida pelo valor “possível” e, posteriormente, esse valor é dividido, havendo uma prioridade para o pagamento de técnicos. O valor “possível” de uma apresentação durante a realização do campo estava entre 1700 e 2500 reais. Um bom desempenho da peça poderia elevar esse valor a 3000 ou 4000 reais. Uma forma de contornar o fato de que o valor recebido por uma apresentação

(cachê da peça) não atende a tudo o que deveria ser pago é acumular funções. Assim, realizando várias atividades diminui-se o número de pessoas a serem remuneradas e a sensação final é de que cada um ganhou mais (ainda que tenham recebido menos do que seria o correspondente às várias atividades realizadas).

Entretanto, nem sempre as apresentações são “compradas”. Quando se apresentam nos seus espaços, os grupos arrecadam bilheteria. Nestes casos, a situação pode ser ainda mais difícil, pois o valor arrecadado não cobre nem minimamente os pagamentos. Por exemplo, as peças apresentadas na Usina do Gasômetro geralmente tem o valor do bilhete estipulado em 20 reais, com desconto de 50% para estudantes e para a classe artística. Uma apresentação com um grande público terá 50 espectadores, dos quais pelo menos metade pagou meia entrada, o que dá uma bilheteria estimada de 750 reais. Mas há apresentações com um público de 2 pessoas. Como os valores variam muito e geralmente houve gastos anteriores com figurino ou com cenário e ainda a própria manutenção da sala, a opção dos grupos é que todos os envolvidos trabalhem voluntariamente. São atores principiantes que fazem a parte técnica e cuidam da bilheteria, por exemplo. E o caixa arrecadado vai para o fundo mantido pelo grupo para viabilizar novas peças.

7.9 Trabalho por amor ou por dinheiro?

O fato de os atores muitas vezes não serem remunerados é um tema que surgiu aos poucos no campo. O convite para participar de uma peça, para fazer um determinado personagem, deve ser encarado como um ganho por si só – especialmente quando o diretor é conhecido/reconhecido. Uma situação relatada por um ator ilustra essa relação.

Fazer peça com o [diretor] já é uma honra. O cara te convida, tu vai. Nos ensaios ele chegava com caixas de bombom, um querido. A gente ensaiou, apresentou, no final da temporada ele levou todo mundo para comer no Birra e Pasta²⁰ pra comemorar. Nunca se falou em cachê, nenhum ator foi pago. De certa forma, poder trabalhar com o cara é o pagamento.

A ideia subjacente aqui é a de que “é bom para o currículo”, ou seja, essa é a remuneração – o fato de que quem te convidou está contribuindo com o seu nome para o teu currículo.

²⁰ Restaurante italiano localizado em um Shopping Center. O custo de uma refeição por pessoa varia de 60 a 80 reais. Para a maioria dos atores entrevistados comer no Birra & Pasta é um luxo.

A dinâmica da entrada dos atores no processo de preparação de uma peça geralmente não envolve qualquer discussão sobre cachê, mesmo que o diretor não seja conhecido. O ator é convidado, recebe o texto, começa a elaborar o personagem e a ensaiar. Normalmente, até esse ponto não se falou em cachê. Caso o ator pergunte “Qual o cachê?” há duas respostas mais frequentes.

A primeira é “Fala com a produtora” ou, em uma variante, “Preciso ver com a produtora”. Neste caso a produtora é a empresa/pessoa que está fazendo a gestão e, geralmente, a empresa/pessoa que enviou o projeto e obteve aprovação. A resposta da produtora pode nunca vir e o ator simplesmente não ser remunerado.

A segunda resposta típica é “Tu trabalha por amor ou por dinheiro?”, ou algumas possíveis variantes: “Aqui a gente trabalha por amor”, “Se tu quer trabalhar por dinheiro teu lugar não é aqui”. A ideia por trás dessas falas é que o ator trabalha pelo amor à arte e, portanto, não se “suja” com o dinheiro. A recompensa está no atuar, na oportunidade de exprimir sua arte. Como ele necessita atuar tanto quanto necessita de ar para respirar, deveria agradecer pela oportunidade que está tendo, afinal “há tantos por ai que não estão fazendo teatro”.

Na entrevista com uma pessoa ligada à formação de atores, quando perguntada sobre carreira e mercado, sua resposta foi veemente:

‘O prazer é a mais nobre função da atividade teatral.’ Essa frase é do Brecht. A principal recompensa do ator é o prazer, prazer próprio e do público.

O prazer do ator em “poder exercer sua arte” já deve ser remuneração (no sentido etimológico, recompensa) suficiente. Preocupar-se com outras formas de remuneração (especialmente a financeira) é demonstrar que não se faz “teatro pelo amor ao teatro”, o que ocasiona diretamente algum dos seguintes julgamentos:

- a pessoa não é “vocacionada” – não é a paixão que a move, ela não “precisa do teatro como do ar que respira”, ela não entende que a própria vida só faz sentido “quando está no palco”, enfim, ela faz teatro por qualquer outra razão que não seja a de dar razão à própria vida²¹;

²¹ Há um trecho de uma entrevista da atriz Fernanda Montenegro citado algumas vezes durante a realização do campo que faz referência a essa vocação: “Eu geralmente quando me perguntam ‘O que você diria para um ator que está começando’ eu sempre digo ‘Desista, não passe perto, saia disso.’ Porque confundem teatro com ... liberdades... até com licenciosidades, com realização de sua opção sexual, com glórias, paetês, retrato no jornal, riqueza. (...) Essa visão assim, onírica, solta, louca, não sabe o que é isso aqui [se referindo ao palco onde é

- a pessoa quer fazer teatro comercial, ou quer fazer entretenimento – apesar de em alguns pontos ser semelhante ao anterior, esse julgamento é visto como ainda mais duro, pois nesse caso a pessoa pode até ser “vocacionada”, mas é movida pelo “mercado”. A palavra entretenimento geralmente é usada como um (des)qualificador – entretenimento não é teatro, entretenimento não muda a vida das pessoas, não propõe uma reflexão, não mobiliza. As peças com maior público em Porto Alegre são vistas como entretenimento. O maior exemplo é a peça **Homens de Perto** em suas duas versões – um misto de peça de teatro e *stand up comedy*, o trio de atores leva milhares de espectadores ao teatro e ocupa espaços considerados “nobres” por terem um custo elevado de aluguel (como o teatro da associação médica AMRIGS). Outros trabalhos, como o do **Guri de Uruguaiana**, monólogo de caráter cômico e caricatural são exemplos comuns quando se fala em entretenimento. A categoria entretenimento ou “teatro comercial” também é composta por “peças com algum ator global” – na visão de vários entrevistados, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo é comum a prática de produzir peças nas quais atuem atores que estão (ou estiveram até pouco tempo) participando de novelas na Rede Globo de Televisão: aproveita-se a exposição na mídia para levar pessoas ao teatro, as quais vão ver o “ator global” e não a peça propriamente dita. Ocupam-se espaços “caros”, inacessíveis aos grupos e atores locais, como o Teatro do CIEE, o Teatro do Bourbon Country e mesmo o Teatro São Pedro, e cobram-se ingressos caros, o que automaticamente define o público: “não vai a classe [artística], vão as madames que pagam 80, 100 reais ou até mais para ver uma peça”. Já trabalhos como o monólogo **Pois é vizinha**, comédia levada aos palcos pela atriz Deborah Finocchiaro com público acumulado de 200 mil espectadores, ocupa uma zona cinzenta – para alguns “é teatro” e se beneficia (por ser um monólogo, sem cenário) de um custo baixo e de um preço baixo para venda,

realizada a entrevista]. Então saia, saia da frente, não ocupe espaço pra depois... vai ser bancário, vai ser doutor, vai ser diplomata, vai ser gari, enfim. Agora se MORRER porque não tá fazendo isso, se adoecer, se ficar em tal desassossego que não tem nem como dormir, aí volte, aí venha aqui. Mas se não passar por esse distanciamento e pela necessidade dessas tábuas aqui, não é do ramo. Não é do ramo.”

(<http://www.youtube.com/watch?v=KMQzG1jpavU>)

além de muita mobilidade. Para outros é uma jogada comercial inteligente – independente do mérito da atriz, o qual é reconhecido na comunidade.

- a pessoa é “interesseira” – faz apenas coisas que a beneficiem de alguma forma, pensa apenas em si mesma, ou quer usar o teatro como um trampolim (quer aprender a arte, mas para utilizá-la como ator de televisão; ou busca visibilidade para tornar-se modelo, ator/atriz de comerciais, apresentador etc.).

Essa pressão (o verdadeiro ator faz por amor) é exercida principalmente sobre os atores que estão entrando no campo, o que os leva a trabalhar sem questionar em momento algum se serão remunerados, ou se pelo menos terão seus custos cobertos (“pelo menos o dinheiro da passagem, pô!”). Entretanto, cada vez mais, atores experientes mas sem grande reconhecimento público se veem pressionados a oferecerem seu trabalho gratuitamente. O depoimento a seguir ilustra essa situação.

Há quase 20 anos trabalho com arte e, como grande parte dos artistas, dou meu sangue por meu trabalho, realizado com muito amor, carinho e estudo técnico, teórico, etc... Sempre buscamos aprender. Ainda bem que nunca chegaremos à perfeição. Fazemos arte, carregamos muito peso, fazemos cálculos, escrevemos projetos, organizamos ensaios, fazemos divulgação, construímos material cenográfico, estudamos muito, damos oficina, etc... O [grupo] tem sempre ações de cunho social, desde a proposta pedagógica dos espetáculos até a distribuição de ingressos quando conseguimos estar em temporada visto que não há teatros pra todo mundo e tal. Com todas essas dificuldades, acreditamos que vale à pena e fazemos tudo com alegria, porque sabemos que fazemos muitas pessoas felizes e oportunizamos muitos momentos de reflexão que engrandecem a todos nós... Pois, ainda assim, além dos inúmeros e-mails que a gente recebe pedindo pra trabalharmos de graça, agora passamos a receber mensagens ofensivas dizendo que só queremos saber de ter lucros e que teatro pra gente é ganhar dinheiro!!!! Cadê essa sede enorme cheia de funcionários dessa empresa capitalista??? A gente bem que merecia ter uma sede enorme, pois faríamos ainda mais ações de arte e de educação! POR ISSO: Atenção médicos, padeiros, escolas particulares, casas de festas, supermercados, farmácias, empresas imobiliárias, vendedores de veículos, etc. ATENÇÃO! ATENÇÃO! Os artistas vão buscar seus alimentos, matricular seus filhos, fazer consultas, buscar remédios, buscar seus carros e casas com vocês com a mesma moeda: AMOR!!! Chega de dinheiro. Não sejam tão mesquinhos. Professores dêem aulas de graça, médicos façam consultas por amor, lojas distribuam suas mercadorias!!!

Sinceramente, se as pessoas gastassem seu tempo com ações nobres e observando com cuidado os contextos de tudo o que acontece não teriam tempo de ficar mandando mensagens ofensivas a um Coletivo de Arte que trabalha com dedicação e profissionalismo, como muitos outros fazem em distintas profissões, sem ninguém se horrorizar que recebam uma remuneração digna por suas atividades!

Dadas essas pressões (de escolas, ONGs, empresas, prefeituras), são poucos os atores que conseguem remuneração financeira digna pelo seu trabalho. Existe uma noção que apresentar a peça é ter seu trabalho exposto (ou seja, é ganhar visibilidade) – e essa seria a remuneração. Assim, trabalha-se pelo amor à arte, e busca-se subsistência em outro lugar. Ela pode vir da família (o “pai-trocínio”, ou ter uma herança), de um marido/namorado/amante “rico”, ou do próprio trabalho – ligado ou não ao teatro.

Os atores de modo geral quando perguntados sobre qual a sua profissão, não hesitam em afirmar “ator”, entretanto muitos deles tem outras fontes de remuneração. Uma das mais frequentes é serem professores. Contratos emergenciais (especialmente de 20 horas) com escolas municipais são fontes de renda procuradas pelos atores e muito valorizadas – o trabalho como professor dá liberdade suficiente para que se possa continuar atuando. Mas também há atores que trabalham como bancários, garçons, vendedores, e uma série de outras atividades que envolvem horário diferenciado ou flexível (durante a pesquisa não se tomou conhecimento de um único ator que tivesse um emprego no qual devesse cumprir “horário de escritório”, das 9h às 17h por exemplo). Outra opção é fazer “bicos” variados, muitos deles ligados ao teatro. Fazer parte da técnica é algo que para vários surge como “bico” e acaba se tornando outra profissão, constituindo-se em “ator e iluminador”, ou “ator e cenógrafo”, ou “ator e figurinista”. Como a remuneração dos técnicos não sofre as mesmas pressões que a dos atores, essa é para vários uma opção de renda mais garantida.

O fato de que alguns atores precisam de renda para a própria subsistência e para isso contam com os cachês ou outras atividades esporádicas, gera situações contra as quais os mesmos se revoltam, como no relato de uma atriz

Eu era amiga dela, até o dia que ela me ligou. “Olha, [nome da atriz fazendo o relato] eu sei que tu precisa de grana, então tu não quer fazer bilheteria pra mim? Paga 50 reais a noite. Não é muito, mas já é alguma coisa e eu sei que tu precisa.” Pô, aí não tem como. Todo mundo do teatro ia ta lá e eu na bilheteria? Eu não to começando, as pessoas me conhecem. E ela me oferece 50 pila pra fazer bilheteria? Por que não me convida pra peça?

Em uma profissão que remunera pouco financeiramente ou não remunera, buscar outras fontes de renda é uma forma de manter-se na profissão. Uma fonte de remuneração

cada vez mais explorada é o trabalho como professor de teatro – não em um contexto acadêmico, mas oferecendo cursos para principiantes ou cursos de formação. Vários grupos oferecem esse tipo de curso. São turmas pequenas (5 a 10 pessoas) que, em geral, se reúnem semanalmente. As mensalidades pagas são divididas entre o grupo (que normalmente sede o espaço) e o ator/professor. Essa é uma forma de permanecer “trabalhando com teatro” e ter uma renda fixa, ainda que pequena.

Outra atividade identificada como geradora de renda é o “teatro empresarial”, também chamado de “teatro corporativo”. Alguns grupos desenvolvem peças com conteúdos específicos para serem apresentados em empresas (por exemplo, sobre o uso de EPIs, prevenção de AIDS, como lidar com estresse, drogadição). Essas produções em geral envolvem algum figurino e objetos cênicos, mas pouca ou nenhuma exigência em termos de iluminação e cenários. As peças são vendidas diretamente às empresas para eventos como a SIPAT (Semana Interna de Prevenção de Acidentes no Trabalho) ou comemorações. Há grupos também que tem “versões empresariais” de alguma peça, em geral comédia, uma espécie de *pocket show* com duração de 15 a 45 minutos – esse tipo de apresentação tem grande demanda nos meses de novembro e dezembro, meses das festas de final de ano das empresas e também meses de baixa bilheteria nos teatros (por um lado, opera o “Efeito em Cena”, discutido anteriormente, por outro as pessoas “estão ocupadas demais para ir ao teatro”).

Todas essas opções surgem como alternativas para o ator que faz teatro “por amor”, mas que precisa de uma fonte de renda. Entretanto, elas são descaracterizadas pela categoria como fazer teatro – o ator que faz teatro empresarial, dá aulas e outras atividades do gênero tem consciência de que precisa participar de uma peça porque “as pessoas começam a comentar que faz um tempão que tu não trabalha”. Assim a lógica é que eles “fazem coisas” (atividades remuneradas) para poder trabalhar (atuar, atividade muitas vezes não remunerada).

7.10 O ethos do ator de teatro

Não sei ao certo quantas vezes ouvi comentários se referindo ao “ethos do ator de teatro”, perdi as contas. Nas primeiras vezes não compreendia os significados que a expressão carregava e foi somente com a imersão maior no campo que ela começou a fazer sentido. A expressão é usada como equivalente a: natureza, jeito de ser, costume, crença, traço característico. E muitas vezes é utilizada como um vaticínio ou como um desígnio dos deuses

(como nas peças de Ésquilo). As dificuldades, a pobreza, o sofrimento, a penúria, a incerteza, a precariedade, o que quer que seja tem uma explicação de base: o ethos do ator de teatro.

O ator de teatro é aquele que “troca sua arte por um pedaço de pão ou por um lugar para dormir”, como um menestrel errante ou saltimbanco, qualquer conforto ou posse não são buscados – sua sina é livrar-se do peso de sua arte. Vários atores se referem assim a si mesmos, conscientes de que esta é uma “profissão difícil”, justificam sua escolha como uma abnegação, ou como uma “não-escolha” – isso é o que “precisam fazer”, como nos trechos:

Ser ator de teatro é entregar sua alma e seu coração à uma escolha difícil, muitas vezes penosa.

Quando escolho ser atriz estou colocando o meu futuro em jogo.

Será que isso [insistir em viver do trabalho de atriz] é vocação e crença, ou simplesmente burrice minha?

Como Prometeu Acorrentado (ÉSQUILO, 2005), o ator conhece as penúrias e sofrimentos pelos quais passará, mas os suporta por confiar na redenção final – ter sua arte reconhecida. Chegar à maturidade e ser reconhecido como um grande ator – essa é uma meta para muitos, e esse reconhecimento existe em três instâncias: da crítica/mídia (por meio de resenhas, comentários, blogs, artigos), da classe (um reconhecimento que pode levar anos, décadas, “tornar-se uma Sandra Dani”) e, finalmente, do público, que vai assistir porque o reconhece como um grande ator (não porque você está na Globo, mas porque você é um grande ator). Nesse momento redentor, quando você é reconhecido, a recompensa financeira finalmente chega, como um corolário do reconhecimento – não é uma questão de enriquecer, mas de ter uma vida digna, sem privações (poder “ter um carro legal, uma roupa legal, uma casa legal”, ou “não ter que viver pensando como é que eu pago as contas de daqui três meses”, ou ainda “poder bancar as minhas próprias produções, fazer do meu jeito, sem passar chapéu para ninguém”). Bourdieu chamava isso de mundo econômico ao contrário, no qual o acúmulo de capital simbólico (neste caso o reconhecimento social) será capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, vantagens econômicas (BOURDIEU, 1992 citado por CHARTIER, 2005).

Esse componente monástico ou de “vida consagrada ao teatro” se desdobra em várias práticas e discursos. Por exemplo, está por trás de comentários como alguns dos apresentados no tópico “Disputas em Cena”: “O que adianta trazer a peça X com ingressos de 60, 80 reais? Só vai madame, a classe não tem como ir”. Ou seja, o ingresso deve ser barato (R\$ 20,00 já é um ingresso caro, há reclamação sobre peças que cobram isso), permitindo o acesso da classe,

o que significa que muitas vezes uma apresentação não tem bilheteria que cubra os seus custos, o que reforça a ideia de baixa (ou nenhuma) remuneração para os atores. Assim, paga-se pouco (por um ingresso) porque se ganha pouco (pelo trabalho de ator), e se ganha pouco (pelo trabalho) porque se paga pouco (pelo ingresso).

Onde comer, o que vestir, o tipo de transporte a utilizar representam marcas externas desse ethos do ator. Isso é reconhecido e compartilhado. Restaurantes bons são aqueles com “comida boa” e preço honesto. Por exemplo, um restaurante de buffet livre que serve camarão frito nas terças-feiras no almoço, uma temakeria que tem temakis deliciosos a oito reais, um café na cidade baixa que tem um *petit gateau* dos deuses. Quanto às roupas, elas são não-convencionais, diferentes, interessantes. Nunca de marcas consagradas, nunca de tendências da moda atual, podem ser *vintage*, ou garimpadas em alguma loja alternativa, com um acessório diferente, inusitado. E usa-se como meio de transporte o ônibus, ou bicicleta, ou vai-se a pé. Carros são “desculpáveis” quando há que transportar algo (um cenário, figurinos, objetos cênicos). O território predileto na cidade inclui o Centro da cidade, a Cidade Baixa e o Bom Fim (bairros boêmios de Porto Alegre). Um segundo território, mais elitizado, começa a se configurar em torno da Casa de Teatro e do TEPA, no Bairro Independência. Há exceções, claro, mas são poucas e bem específicas, como o Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, o Centro Cenotécnico e o espaço da Terreira da Tribo (do grupo de atores Ói Nóis Aqui Traveiz).

Entretanto, esse ethos é fonte de descontentamento. Muitos mostram insatisfação com a própria situação financeira, não especificamente porque o teatro paga pouco, mas por não terem uma fonte de renda que permita não se preocuparem com isso.

Não sei daonde vou pagar o aluguel de daqui dois meses.

Não posso trabalhar para comprar xampu. [E diante da expressão intrigada da pesquisadora] Xampu é caro! Um Elseve é oito reais. E não dá pra comprar xampu vagabundo, porque aí tu chega no teste com o cabelo horroroso e não pega o papel por causa disso.

As vezes eu acho que teatro é só pra quem tem como se manter, tem pai rico, namorado rico, se não tu só te [palavrão]. Eu tenho contas pra pagar, preciso de 1500 por mês e não tenho de onde tirar, não tenho pra quem pedir. Se tu pega um trabalho [no sentido de emprego] e daí surge a oportunidade de fazer a peça no interior tu não vai, porque tem que trabalhar. Então o teatro começa a ocupar um espaço cada vez menor na tua vida e tu nunca vira ator de verdade.

Ainda que o ethos do ator gere insegurança ou algum tipo de descontentamento, é com orgulho que alguns falam das precariedades ou das dificuldades, que apontam que só fica

quem “quer muito” porque as dificuldades são enormes, as famílias não apoiam, os sacrifícios são constantes. Então continuar fazendo teatro é uma prova, um atestado da sua vocação pois, mesmo com tudo isso, você continua insistindo, você continua acreditando. A vida na penúria é a prova incontestada do seu amor ao teatro.

7.11 Prontidão e confiança

Há um tempo específico no fazer artístico. Espaço e energia específicos também. O ator se prepara (e muito) para atuar e essa preparação é multidimensional. O trabalho do ator não é isolado, é uma construção coletiva, na qual a confiança tem um papel fundamental. O ator deve aprender a confiar totalmente no grupo, essa aprendizagem se dá nas atividades do grupo e nos ensaios. E toda a preparação objetiva a um resultado: não a perfeita repetição, mas, pelo contrário, a perfeita liberdade e atenção ao momento. Toda a preparação está focada na incorporação – do personagem, da história, da cena – para que os pequenos (ou grandes) *breakdowns* que aconteçam não tirem o ator do momento, mas que ele saiba como lidar com a situação dentro dela e continuar em direção ao desfecho objetivado. Como no relato de uma atriz:

Era a primeira apresentação da peça, a estreia. E no final, a última coisa que acontecia era uma areia caindo em cima de mim. Só que na estreia, um colega se enganou, não sei o que aconteceu e ele despejou a areia em cima de mim bem antes, ainda faltando um monte de texto. E na hora eu pensei: faço o que? E continuei a dar o texto, fui falando com aquela areia caindo, meio engolindo a areia, meio me cuspidando. No final, muita gente veio falar e elogiar a proposta de fazer a fala enquanto a areia caía. Quem não tava dentro, não percebeu que não era pra ser aquilo. Esse é o trabalho do ator, não pode parar e pedir pra repetir ou sair chorando da cena porque deu errado, tem que resolver na cena, sem sair do personagem.

Essa concentração e preparação é acompanhada de uma atenção ligada ao todo. O ator não apenas incorpora o personagem: ele não pode estar 100% no personagem, como se fosse uma interação espontânea, na “vida real”. Ele precisa estar atento aos demais, ao que acontece na técnica, às marcações, ao público. É nessa atenção total ao instante que o ator exerce sua arte: toda sua intensidade se expressa enquanto ele permanece “ligado” ao todo e reage a esse todo de dentro do seu personagem e em consonância com a peça.

A prontidão ao “presente” é algo treinado e aprendido desde o princípio na formação de um ator, bem como a confiança no grupo. Relato aqui três experiências pelas quais passei

durante o curso de Iniciação ao Teatro, todas dizem respeito a esses dois aspectos: prontidão e confiança no grupo.

Já na primeira aula, brincamos de João-bobo – um aluno em pé, outros dois a uma distância de dois passos dele, um na frente e outro atrás. Quem está no meio deve manter o corpo ereto, sem dobrar os joelhos ou o quadril, e os braços ao longo do corpo. Os outros dois vão fazê-lo balançar como um pêndulo, empurrando-o pelos ombros. A medida que se ganha confiança, a distância a partir da qual se “apara” e empurra o colega, aumenta. Só há uma forma de realizar esse exercício: confiar nos outros dois que vão segurá-lo. Sem confiar, você dobra o corpo.

O mesmo vale para a prática de ser massageado. Um aluno fica no centro de uma roda, em pé e de olhos fechados. Todos os demais massageiam seu corpo dos pés à cabeça com diferentes movimentos ao longo de alguns minutos. Quem está no centro precisa estar entregue à experiência para não se tencionar, confiando nos outros. Ao mesmo tempo, precisa estar atento ao seu corpo para reagir e não perder o equilíbrio, ou não dormir. Ele precisa estar presente, respondendo a cada estímulo. É um relaxamento alerta, consciente.

A terceira experiência é a improvisação. Em todas as aulas há exercícios de improvisação. Aprende-se pela improvisação – ela é a atuação antes de qualquer técnica – e improvisar pode ser assustador. Imagine uma tira de pano²² jogada no chão, todos ao redor dessa tira. A instrução é de que a tira pode virar qualquer coisa, um ser vivo ou um objeto, você interage com ela até que alguém entre na cena e gere um conflito, que deve ser resolvido – tudo sem fala, sem usar a voz. Em alguns instantes, a tira de pano se transforma em um cachorro passeando com a dona, o qual acaba mordendo a mão de uma mulher que o afaga, vira comida de gato que é disputada por dois felinos, se torna um skate nos pés de um menino que convida outro para brincar, depois é um lenço na cabeça de uma cigana que quer dinheiro em troca da leitura da mão, em seguida se transforma em fogueira ao redor da qual dança um índio, vira um bebê no colo de uma mãe que busca alguém que queira adotá-lo e, finalmente, vira uma bola em uma pelada até que o dono da bola desiste de brincar.

Cada situação nasce como tentativa, como proposta, na qual o aluno-ator expressa por meio de gestos a sua crença de que aquilo não é uma tira de pano mas o actante que ele imaginou. Não há como saber se os outros vão compreender o que ele está fazendo, não há

²² faixa de tecido

como convidá-los a entrar na cena, a única ação possível é continuar acreditando e interagir mais ainda com aquele actante imaginado, confiando que alguém do grupo vai passar a imaginar também e entrar no jogo. Nesse jogo, a confiança exerce papel tanto para possibilitar a crença (não vão rir de mim, não vão me achar idiota por tentar jogar futebol com uma tira de pano que não rola), quanto para estabelecer a cumplicidade com quem entra no jogo e conjuntamente, de dentro da situação, estabelecer um final não planejado, não discutido, mas que vai sendo negociado e construído na ação. E, para isso, a prontidão é essencial. Pode ser que o outro entre no jogo com uma crença diferente da sua, ao interpretar o seu gesto ele criou um sentido outro para aquela tira de pano e age a partir dessa crença. A prontidão te faz perceber e embarcar no novo jogo, reinterpretando a partir do gesto do outro. Qualquer parada para tentar entender “o que raios está acontecendo” te tira do personagem e acaba com a cena. O vazio – de som ou de gestos – só pode existir se com propósito.

Isso remete ao trabalho do ator no palco – sustentar a cena, independente do que ocorra é o propósito da prontidão. Não abandonar o personagem, estar atento e agir a partir do momento – se um colega esqueceu a fala, dizer algo que conduza o curso da ação de volta ao texto; se você tropeçou e caiu, incorporar esse tropeço ao desenrolar da ação (fazê-lo fazer parte); a música não entrou, decidir em décimos de segundo como continuar a ação (inserir algo para esperar, prosseguir sem a música).

Essas características, tornam os atores cômicos de que a ação só se dá no momento, que toda a preparação é ferramenta para responder instantaneamente, a partir do personagem: é uma prontidão que responde ao exterior, mas que mobiliza principalmente o interior do ator – ele, seu corpo, suas ações, suas emoções são a fonte e o veículo de resposta à situação concreta e real, são o controle que ele pode ter e partir do qual ele influencia aquele mundo. Sobre o restante não há controle, há apenas a confiança de que cada um está fazendo o seu melhor, ou o que pode fazer naquele momento.

No mundo dos produtores (especialmente dos produtores executivos) prontidão e confiança também são atributos importantes, mas que assumem um significado diferente. O produtor trabalha com planejamento: ele precisa saber o que será necessário, onde, quando e como e a partir disso ele começa a contratar, comprar, alugar, solicitar etc. Esse processo de negociação (que envolve negociação de preços também) muitas vezes é realizado com uma pessoa que o produtor não conhece – talvez ele tenha recebido uma referência. Então, a confiança estabelecida é a do acordo verbal ou escrito (que pode assumir a forma de e-mail, pedido de compra, e até de contrato) que rege qualquer processo de compra e venda ou de

contratação. Consequentemente, como a confiança é “fraca”, gera-se uma série de ações que buscam minimizar o risco – telefonar para o fornecedor para confirmar o pedido, marcar a entrega para um dia antes, ter um plano B caso algo dê errado. Essa é a prontidão do produtor – buscar caminhos para que o que foi acordado se cumpra e, em último caso, buscar uma alternativa (o menos problemática possível). O produtor reage ao instante não para incorporá-lo ao que acontece para mas controlá-lo, para colocar o curso da ação no seu fluxo programado. Se uma parte do cenário quebrou, é preciso consertá-la o mais rápido possível, antes da próxima apresentação. Se ao chegar ao espaço contratado para uma apresentação no interior do estado descobre-se que não é um auditório fechado, mas um galpão aberto, reagenda-se a montagem do cenário para as cinco horas da manhã seguinte para que este não fique exposto às intempéries. Se o ônibus quebrou, aluga-se outro transporte até que aquele seja consertado. Se o relações públicas contratado não conseguiu o espaço prometido de divulgação, se vai à rádio da cidade tentar dar uma entrevista. Se um cabo de som quebrou, verifica-se se dá para consertar; se não, se compra outro; se não há onde comprar, se aluga; se nem isso é possível se pede – alguém nessa cidade deve ter um cabo de som.

O produtor executivo age com prontidão para controlar o inesperado, suas ações comandam as ações de outros para que se reestabeleça o fluxo de acordo com o planejado – cria-se um distúrbio maior para que o fluxo seja reestabelecido. Todo *breakdown* é problemático e deve ser corrigido – rapidamente, com baixo custo, com o menor impacto final – a prática consiste em realizar o planejado.

As diferentes concepções de prontidão para atores e produtores permitem observar um dos aspectos destacados por Bourdieu (2007a) a respeito das práticas. Nesse caso, a prática de “responder ao momento” ou de “estar sempre pronto” ou ainda “estar alerta”, caracterizada aqui como prontidão, representa uma “mesma” prática com significados diferentes. Esses significados passam a fazer sentido ao se observarem os diferentes capitais que mobilizam, as estruturas de capitais em cada um desses grupos e seus habitus. Esse aspecto será discutido no capítulo 8.

7.12 Corpos em movimento

Quais os limites de um corpo? Até que ponto ele pode ser moldado, desafiado, posto à prova? O que um corpo pode aprender e desaprender? Essas questões são endereçadas a um ator logo no início da sua preparação. Para que alguém se torne ator, ele precisa encontrar

respostas a essas perguntas, não respostas teóricas, mas respostas vivenciais – ele precisa encontrar respostas em seu próprio corpo.

A preparação de um ator é multidimensional. Há a preparação referente àquela peça, àquele texto. São os ensaios, as marcações, as discussões sobre o como dizer, a energia da ação, o “tamanho” da ação. Muitas opções são testadas, invocando emoções diferentes, gestos diferentes, sentidos diferentes para cada fala. Esse processo pode incluir o “desaprender” – descobrir outras formas de rir, de andar, de ficar parado, que não façam parte do seu repertório, que não façam parte de você, deixar de lado a reação automática para construir um novo gesto, estranho, externo. Tanto o gesto grandioso quanto o gesto mínimo são estudados – “você pode estar de costas para o público, mas com o seu corpo pode demonstrar a emoção” – e durante o estudo constroem-se opções, alternativas, até o momento em que se considere que a cena está pronta. Então, começa uma nova etapa, cada mínimo detalhe (de gesto, de fala, de emoção) é ensaiado até o ponto em que se torne incorporado – no sentido mais denotativo da palavra: o corpo aprende o que deve fazer. A cena começa e seu corpo sabe, não é preciso pensar, a cena acontece. A possibilidade da prontidão já discutida é construída desse modo.

Entretanto, há também a preparação de base, ou de fundo: o corpo do ator, suas emoções, seus gestos são preparados ao longo dos anos para serem ferramentas. Esse corpo é explorado, desafiado, descoberto, conhecido e reconhecido em suas potencialidades e limitações. Aulas de dança, capoeira, acrobacia, yoga, diferentes esportes podem fazer parte de um repertório que busca o limite do corpo e o seu domínio – força, flexibilidade, agilidade e controle são buscados de diferentes modos. A voz também é entendida como uma produção corporal, assim os exercícios para a voz são exercícios físicos de respiração, força, volume – treina-se o aparelho fonador como se treina o restante do corpo para ampliar suas capacidades.

As emoções igualmente são trabalhadas, exploradas em sua intensidade e em sua amplitude. O ator aprende a “limpar” seu corpo e suas emoções de concepções, preconceitos, inibições, maneiras e maneirismos, e a abrir espaço para novos gestos, novas ações, novas emoções, novas crenças. As emoções são percebidas e analisadas principalmente em sua dimensão física: elas são expressas fisicamente e não conseguem entrar em contato com uma emoção “trava” o corpo. Raiva, orgulho, alegria, excitação, medo, prepotência, inveja são manifestações físicas, que envolvem o corpo como um todo – e esse corpo se move a partir dessas emoções. O corpo do ator é um corpo disciplinado e instrumentalizado – ele supera dor

e exaustão, ele elimina o gesto espontâneo em prol do gesto construído – ao encenar ele enage a peça teatral concebida pelo autor, pelo grupo, pelo diretor, pelos técnicos, pelo produtor, pelos atores e por todos aqueles cujas práticas participam da textura que é produzir uma peça teatral.

Já o corpo do produtor é um corpo não visto, não trabalhado. Ao escrever um projeto ou ao fazer a pré-produção, o trabalho do produtor é um trabalho de escritório. São horas em frente a um computador, ou falando pelo telefone, ou fazendo reuniões. Em muito o ambiente das produtoras se assemelha a outros escritórios. Mesas, cadeiras, armários, computadores e telefones dominam o ambiente, há papéis por todas as partes. Durante boa parte do dia, trabalha-se sentado. Enquanto que para os atores realizar esportes ou outras atividades físicas é parte de uma preparação, para os produtores isso é tanto lazer e prazer quanto luta contra o sedentarismo – caminhadas, natação, andar de bicicleta, ir à academia são atividades planejadas e comentadas durante o dia, seja com o prazer da antecipação “não vejo a hora”, ou com o peso da obrigação “tenho que ir hoje”.

Essa rotina é quebrada quando chega o período de produção e, principalmente, durante a temporada. O tempo para sentar é pouco, a correria é constante, o esforço físico é grande. O corpo do produtor coloca-se então a serviço da tarefa a ser executada, no tempo disponível. Isso pode envolver carregar caixas e equipamentos, auxiliar na montagem, correr de um lugar a outro, dormir pouco ou nada, ficar em pé por horas etc. A mudança de ritmo é notória e vem acompanhada de um senso de urgência, é preciso fazer muitas coisas ao mesmo tempo e fazê-las rápido. Os produtores se referem a esse período como a “estar na adrenalina” e por mais que se queixem ou que se sintam exaustos em momentos assim, todos também se declaram “viciados na adrenalina”, pois é ela que dá sentido ao trabalho do produtor. O corpo do produtor também está a serviço, mas não é um corpo visto, um corpo conscientemente preparado. Ele é tratado como um recipiente para a mente que o comanda, como infraestrutura do produtor e que, como tal, só se torna aparente quando não funciona.

7.13 Escrever um projeto: planejar uma festa do aniversário de criança ou aprender uma nova profissão?

Relembra-se aqui a estrutura que deve ter um projeto para ser submetido a aprovação em uma das leis de incentivo. Toma-se como exemplo projetos submetidos a Lei Rouanet. O projeto consiste em três partes principais:

- a parte conceitual da proposta, com objetivos, justificativa, acessibilidade para pessoas com deficiência, democratização de acesso (em relação às pessoas de baixa renda), etapas de trabalho do projeto, informações técnicas (CV dos principais participantes do projeto), detalhes da proposta (sinopse do trabalho, impacto ambiental, informações técnicas e outros detalhes);
- a parte estrutural do projeto, onde o proponente deve preencher informações práticas, tais como onde o projeto será feito, deslocamentos (qualquer viagem relacionada ao projeto, incluindo as cidades de origem e destino), plano de publicidade, plano de distribuição (por exemplo, quantos bilhetes pretende vender pelo preço integral, quantos com desconto, quantos gratuitamente, o preço total do bilhete, o preço promocional do bilhete), a planilha de orçamento (dividida em custos administrativos, pré-produção, produção, publicidade e distribuição);
- a apresentação de documentos (CVs, autorizações, contratos etc).

Essa estrutura e o nível de informações e detalhamentos exigidos torna-se uma barreira muito grande ou até um impeditivo para muitos atores e diretores. “Aprender a escrever projetos” não é algo que faça parte da formação do ator – mais do que isso, é algo muito distante de todos os aspectos da formação de um ator. Esse distanciamento foi expresso muitas vezes durante o campo por atores, diretores e “donos de grupos” – a escrita de um projeto é algo que requer aprender uma nova profissão.

Essa “nova profissão” é pouco atrativa, mas é vista por muitos como essencial caso queiram continuar exercendo a “sua” profissão, como atores ou diretores. Nas palavras de um diretor

Se eu não sei como escrever um projeto, eu estou fora. Estive dois anos sem trabalho, porque eu não tenho um projeto. Eu não esqueci como dirigir, mas eu não posso trabalhar como diretor. Eu tenho que aprender a escrever um projeto para trabalhar de novo, eu tenho que aprender uma nova profissão, a fim de fazer o meu trabalho.

A nova profissão a ser aprendida não é “ser produtor”, mas “escrever projetos”. Mesmo os diretores que produzem suas peças, se veem desafiados pela escrita nos moldes exigidos. Para vários o desafio maior está em preparar a parte orçamentária – pesquisar os preços, prever tudo o que será necessário, saber “o que pode e o que não pode”. Um exemplo disso é o fato de que não se pode comprar uma cadeira para fazer parte do cenário, mas se pode construir uma, mesmo que isso custe bem mais. De modo análogo, não se pode comprar

um projetor ou um equipamento de som, mas se pode alugar pelo número de dias necessário, ainda que o valor total do aluguel supere em muito o valor da compra.

O outro desafio é adequar a linguagem, escrever um projeto que seja “bom” de acordo com quem o avaliará. O que torna um projeto “bom” não é a concepção artística, mas a forma como é escrito. E essa forma de escrever é aprendida – há divergências sobre como se aprende e quando se aprende, mas é senso comum no campo que “se aprende a escrever (bons) projetos”.

Para alguns ter uma formação universitária contribui para que se aprenda a escrever projetos, como no comentário de uma pessoa ligada ao sindicato

Todas as produções atuais são de pessoas da UFRGS. Na universidade as pessoas aprendem a escrever projetos, então eles ganham tudo. Essas caras novas estão por toda parte.

Nessa concepção, quem vivenciou o meio acadêmico há pouco tempo tem, de algum modo, competência para escrever projetos, ao contrário de quem está no campo do teatro há 20 ou 30 anos, que se dedica a atuar, a dirigir, a escrever roteiros – para essas pessoas, a escrita de um projeto seria algo ainda mais difícil.

Essa visão é contestada por egressos do curso de Artes Cênicas, como no relato de dois ex-alunos

Eu fico me perguntando por que no DAD-UFRGS não tivemos a cadeira de Projetos. Seria bem bacana: Editais 1, Editais 2 e Editais 3. Seria fundamental para atores que querem pagar suas contas com seu trabalho. Mesmo essa não sendo uma faculdade de produção, cada vez mais os artistas precisam produzir e a única forma de conseguir subvenção atualmente é com Editais.

As pessoas que fazem os currículos são de um período pré-editais... Isso explicaria, mas não justificaria o fato de ainda não ter sido corrigido esse detalhe...

Na formação de um ator, discute-se a atuação e subsídios para essa, como arte, história e literatura. Entretanto, não é discutido o que viabiliza a realização de uma peça teatral – o levantamento de recursos, a formação de equipes, o planejamento – e nisso inclui-se a escrita de projetos.

Os atores que escrevem projetos e já tiveram projetos aprovados descrevem o processo como um misto de tentativa-e-erro com fatores imponderáveis.

Tu escreve, não aprova, escreve, não aprova, escreve, não aprova. Até que um dia aprova e aí tu começa a ter ideia de como aprovar. Tu olha o que teve de diferente.

A [nome] e a [nome] tem um monte de projetos aprovados, elas já pegaram a manha, sabem o que o avaliador gosta, aí é só escrever. Não interessa se vai ter gente querendo fazer aquilo, ou se vai ter gente querendo ver aquilo, o projeto passa.

De modo geral, escreve-se um projeto para que seja aprovado. Tendo uma ideia, ou uma proposta central, essa será moldada de acordo com as exigências da lei ou do edital para o qual se submete o projeto. Assim, podem ser criadas ações educativas, pode ser modificado o número de participantes (atores, técnicos etc), alterado o texto – praticamente tudo o que faz parte de uma produção teatral pode ser adaptado para que fique adequado à lei ou ao edital. Neste sentido, tanto as leis como os formulários que são criados para a submissão de projetos condicionam o que vai ser escrito, são agentes nesse campo.

Essa visão não é compartilhada pelas pessoas ligadas ao governo. Nas três esferas (federal, estadual e municipal) a visão dos entrevistados sobre a escrita dos projetos é a de “colocar no papel o que normalmente é feito”, o projeto “só formaliza” o que “já é feito, ou deveria ser feito”. Posicionar-se como “a escrita do projeto não é o problema”, muda a centralidade da discussão para outros pontos: a falta de proposta de alguns (“não pesquisam, não tem proposta”) e o desejo de outros de que o governo pague o que quer que eles façam.

Quem não consegue escrever um projeto é quem não tem proposta. O cara não pesquisa, não inova. Acha que se escrever qualquer coisa passa. Diz lá que “nada assim foi realizado ainda em Porto Alegre”, como se isso bastasse. O avaliador é do meio, ele conhece o que está sendo feito, então não dá pra menosprezar o avaliador. Tem ator que quer receber salário do Governo para fazer o que bem entender. Ele não quer prestar contas do que faz, quer ter liberdade total e ser pago pelo simples fato de ser ator. Isso não existe. Só ator da Globo recebe sem trabalhar.

Não dá para ser criativo, tem que cumprir o manual. Tá escrito o que pode e o que não pode. Tem que ler e estudar as leis e os editais.

Nessa visão, o que falta é interesse ou boa vontade do artista – os mecanismos foram criados para auxiliá-lo e ele não consegue aproveitar isso. Essa visão de que a escrita de um projeto é algo simples foi sintetizada por uma pessoa ligada ao governo municipal

Qualquer um pode escrever um projeto. Se você já planejou uma festa de aniversário de criança, você pode escrever um projeto. É só colocar cada coisa no lugar certo.

Mesmo com o posicionamento de que escrever projetos é algo simples, aos poucos a fala das pessoas ligadas ao governo dá indícios de que essa simplicidade tem alguns “detalhes” que devem ser observados (grifos meus).

Há técnicas para construir esse texto. Uma estratégia muito usada é dizer que há uma lacuna e o projeto vem suprir essa lacuna.

A comissão é soberana e os critérios são subjetivos. Não se pode subestimar a comissão na justificativa [do projeto]. Tem que ter consciência de que se fala para [adjetivo] que tem trajetória grande na área e se acham bacanas por estarem na comissão.

Tem que falar com paixão para que o projeto seja aprovado. Tem que mobilizar o avaliador, seduzir o avaliador para que ele queira terminar de ler o projeto.

O objetivo tem que começar com um verbo e falar do fim, não do meio do projeto.

Antes de submeter, tem que checar se a folha resumo está clara. Se a folha resumo é confusa, talvez o projeto não seja nem lido.

A metodologia tem que ser escrita mês a mês, porque ela é a base para o orçamento mês a mês.

Não pode por data de início do projeto. A data de início é determinada na assinatura [do contrato, após a aprovação do projeto].

O parecerista lê o projeto on line, então links no projeto são bem-vindos.

Uma dica é não fazer o projeto sozinho. Não dá certo. Tem que constituir uma equipe e distribuir tarefas, mas a coerência interna é importante. Então no final tem que checar se tudo se ajusta, se faz sentido.

Não podem achar que projeto baratinho passa. Os profissionais não podem trabalhar de graça.

Um jeito é fazer contrato de risco com as pessoas: se eu ganhar, tu ganhas tanto. [referindo-se a quem auxilia na escrita do projeto]

As pessoas não sabem pedir, tem a chance de fazer o projeto ideal, de chamar pessoas legais, mas fazem algo meia boca. O dinheiro do Fumproarte fica todo no Bar do Beto.

Pra calcular o cachê tem que pensar “quanto eu quero ganhar por mês”.

Projetos fracassam, atrasam, custam mais do que o previsto. Isso acontece porque não há planejamento suficiente, ou falta experiência ou conhecimento para quem escreveu, ou teve problemas com a equipe, ou faltou visão do todo.

Esses são algumas das dicas ou comentários que surgiram no decorrer das entrevistas. Elas dão indícios de que há mais trabalho sendo feito na escrita de projetos do que o necessário para “planejar uma festa de aniversário de criança”. Parte das dicas diz respeito a questões dos próprios editais e leis – ou seja, podem ser aprendidas pela leitura ou pelo estudo destes. Mas a maior parte são dicas construídas na prática, no processo de receber projetos, acompanhá-los, ver como são avaliados. Percebe-se que, mesmo para quem “conhece” as leis, o conhecimento do que se constitui em um “bom projeto” é algo construído situadamente, em relação a outros projetos já submetidos e aprovados ou não.

Ainda nessa visão, “qualquer pessoa pode” apresentar um projeto, o que democratiza o acesso aos recursos, especialmente àqueles provenientes dos fundos (FAC, FUMPROARTE),

pois é o próprio governo que “dá a verba”, não sendo necessário arrecadar recursos junto às empresas.

Entretanto, o “ter que aprender a escrever projetos” como forma de acesso (única) a patrocínios e fundos é algo contestado amplamente no campo. Vários atores se posicionam com indignação frente a isso que enxergam como “obrigação” ou como “prostituição”:

Eu sou ator, dedico minha vida a atuar, não quero escrever projetos, não quero aprender a escrever projetos. O governo não pode me obrigar a aprender algo que não é da minha profissão para que eu possa trabalhar. Eu quero atuar e quero ter condições mínimas para isso.

Cabeças importantes da nova geração tão perdendo um tempo importante aprendendo outra profissão de “aprender a escrever projetos”, deviam estar se dedicando a sua arte, estudando, pesquisando, criando. Mas não, estão aprendendo a escrever porque quem não escreve projetos está fora.

O [nome] e o [nome] são diretores que se obrigam a produzir, eles submetem projetos para ter como trabalhar. Já o [nome] é maravilhoso e está há dois anos sem trabalhar porque não tem projetos. Em que mundo um cara como o [nome] não consegue trabalhar? É isso que o governo cria com as leis de incentivo, tira do mercado quem é competente e deixa quem consegue escrever um projeto, só que um projeto não é teatro, um projeto é uma papelada que atende a burocracia. Não é arte.

Esses posicionamentos ajudam a explorar a prática de elaboração de projetos. Saber escrever um projeto significa saber como acessar o site, saber como preencher cada campo (o que escrever), saber como operar o software, saber como preparar um orçamento etc. Além disso, há tudo o que não é explícito. Além das “dicas” relatadas acima, há outros fatores que contribuem para a aprovação. Por exemplo, ter pessoas com muita experiência (CVs de peso) em seu projeto é positivo (algumas pessoas “emprestam” seus nomes e currículos para projetos, mesmo que elas não pretendam trabalhar no projeto se este for aprovado); os avaliadores preferem algumas palavras e expressões, mas outras palavras e expressões são proibidas (como um avaliador disse: “Há muitos projetos, por isso os projetos com a expressão [...] eu nem leio, apenas rejeito.”); a qualidade do texto é apreciada por alguns; existem critérios subjetivos para avaliar se o orçamento é adequado – e devido às dimensões continentais do Brasil, os preços variam muito, então esse julgamento pode ser equivocado; e, é claro, há o mérito artístico – algo mais subjetivo ainda e espaço de constantes disputas. Depois que todos os aspectos técnicos são analisados, o juízo final é a de “mérito”, onde o avaliador vai dizer se a proposta tem ou não mérito artístico (se ela merece ou não ser

produzida), se ela vai ou não contribuir para o campo, ou nas palavras de um avaliador “como este projeto vai contribuir para o cenário cultural dessa cidade”. Este é um julgamento estético e moral – o avaliador deve inferir o valor do trabalho (e, em última instância, o valor de uma obra de arte) sem tê-lo visto ou ouvido, com base apenas no conteúdo do projeto.

Escrever um projeto é atender a todos esses critérios, implícitos e explícitos, e ao fazê-lo, apresentar uma proposta que desperte interesse dos avaliadores. No próximo capítulo apresentam-se as análises com bases dos dados coletados e discute-se o que o fazer “escrever um projeto” faz no campo.

|

8. ANÁLISE

Neste capítulo apresenta-se uma análise à luz do referencial teórico. Como base para isso utilizaram-se as formulações de Bourdieu, tendo como base a recomendação de Swartz (2008) de que os conceitos de campo, habitus e capital sejam utilizados em conjunto e de que a análise realizada seja relacional. As seções seguintes são construídas como fios de uma trama e não como categorias de análise. Cada uma delas é relacionada às demais e pode ser vista como uma leitura das interconexões do campo estudado. O conjunto de seções pretende modelar (em parte) a textura do campo estudado, tendo como foco central os projetos.

Para Bourdieu (2007a), realizar a construção analítica de um campo é definir os princípios fundamentais de diferenciação, os princípios de distinção e os signos distintivos que tornam as diferenças significativas. Segundo o autor, esse processo começa por “construir e descobrir o princípio de diferenciação que permite reengendrar teoricamente o espaço social empiricamente observado” (ibidem, p.49), o princípio de diferenciação que funda as diferenças na objetividade e que é a estrutura da distribuição das formas de poder ou dos tipos de capital eficientes no universo social considerado (lugar e momento). Com base nisso, inicia-se por uma caracterização do campo do teatro em Porto Alegre a partir dos capitais eficientes nesse campo e que fundamentam os princípios de diferenciação.

8.1 O campo do teatro em Porto Alegre

Começa-se essa análise pelo campo do teatro em Porto Alegre. Para tanto é importante caracterizar os princípios de diferenciação que nele operam e que conferem poder a quem os detém (BOURDIEU, 1985), lembrando que “em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições” (BOURDIEU; WACQUANT, 2008, p. 134) e que estas posições estão objetivamente definidas e impõem determinações sobre seus ocupantes “na estrutura de distribuição de tipos de poder (ou capital) cuja posse ordena o acesso a vantagens específicas que estão em jogo no campo, assim como por sua relação objetiva com outras posições (dominação, subordinação, homologia etc.)” (ibidem, p. 135). Como aponta Miceli (2003, p.72)

Como microcosmos, os campos (filosófico, literário, artístico, jurídico, religioso, científico etc.) constituem mundos sociais idênticos, dotados de concentrações de poder e capital, monopólios, relações de força, conflitos e, ao mesmo tempo, universos de exceção, quase miraculosos, nos quais as máscaras da razão se

encontram entranhadas na realidade das estruturas e das disposições. Cumpre, assim, focalizar as formas específicas de interesse, de energia, de pulsão, de investimento, que orientam os agentes em suas lutas pela conquista das moedas correntes em cada um deles.

No campo em questão, os princípios de diferenciação identificados são três:

- o capital econômico, na forma de fatores de produção e de bens econômicos (dinheiro, patrimônio, bens materiais);
- o capital social, traduzido em conhecimento e reconhecimento, e geralmente mensurado no próprio campo com as palavras “grande” e “pequeno”. Grandes produtores são conhecidos e conhecem muita gente, tem bons contatos; grandes atores são reconhecidos no campo, mas também há atores conhecidos (com exposição midiática), não necessariamente reconhecidos que usufruem desse capital;
- o capital cultural, traduzido como pesquisa e estudo, e especialmente formação acadêmica, que opõe o teatro de pesquisa a outras formas de teatro, por vezes caracterizadas como teatro comercial, entretenimento ou como “não sendo teatro”; e também como a habilidade que permite a “escrita de projetos”.

Uma representação esquemática dos três princípios de diferenciação²³ é apresentada na Figura 2. De modo geral, produtores e atores distanciam-se pelo capital econômico, distanciamento esse que é simbolizado muitas vezes em bens de consumo (roupas, automóveis) ou em práticas de consumo (onde comer, onde se divertir). Esse distanciamento, ao se estabelecer como princípio de diferenciação, serve de base para julgamentos e para demarcação de posições no campo. Uma produtora em uma reunião da classe sobre alterações na Lei de Incentivo produziu a seguinte fala ao tomar o microfone:

Acho a LIC do jeito que está importante sim, porque tenho algo para oferecer ao empresário. E hoje eu tenho orgulho de dirigir o meu Civic, que eu comprei zero, com o suor do meu rosto, ninguém me deu.

²³ Em artigo de 1995, Anheier, Gerhards e Romo estudam o campo literário na cidade de Colônia na Alemanha e por meio de uma modelagem baseada em processos estocásticos, estabelecem as relações entre capitais econômico, social e cultural. Cabe destacar que a constituição de cada um desses tipos de capital, bem como a relação entre eles, varia de acordo com o campo estudado.

A referência ao modelo do carro não se insere diretamente na discussão da alteração da lei. O encadeamento de sentenças parece não ter sentido, mas se localiza no reconhecimento de posições a partir de um princípio de diferenciação baseado no capital econômico – grandes projetos acontecem via LIC (não via fundos) e geram ganhos substanciais aos produtores, o que permite a aquisição de tal carro, que marca uma posição dominante dentro deste campo em termos de capital econômico. Portanto, tal fala constitui-se como uma tomada de posição dentro do debate. A mudança proposta pelo Governo e que estava sendo discutida na reunião dava maior ênfase aos fundos, diminuindo vantagens no mecenato (diminuía o percentual a ser descontado em termos de imposto do total incentivado). Nesse sentido, beneficiaria os pequenos – pequenos projetos, pequenos produtores, pequenos ganhos. Ou seja, a mudança seria benéfica à posição que ocupa o outro extremo desse espaço, a qual durante a reunião já tinha se mostrado favorável a tal mudança. Ainda que algum ator ou diretor presente compartilhasse da opinião da produtora não poderia expressá-la sem correr o risco de sanção, pois associar seu trabalho a ganhos financeiros seria assumir que faz teatro comercial ou entretenimento. Assim, ainda que existam atores com capital econômico elevado, de modo geral esse capital opõe atores e produtores. Os pequenos produtores, ou produtores iniciantes, situam-se em uma posição próxima daquela dos atores. Sua condição de pequenos ou de iniciantes está relacionada com um capital econômico reduzido. O ator que atua também como produtor aproxima-se nesse espaço dos pequenos produtores. Seu capital econômico reduzido leva a um tipo de produção em que menos pessoas são envolvidas, em que não há tantos “nomes reconhecidos”, que ocupa espaços públicos para as apresentações e que existe em uma posição subalterna às grandes produções.

O capital social neste campo significa conhecimento (popularidade ou fama) e reconhecimento (artístico ou de competência) – é o valor do próprio nome, e é acumulado ao longo do tempo e de diferentes maneiras. No caso dos produtores, conhecimento e reconhecimento muitas vezes se confundem. O que conta como reconhecimento é “com quem já se trabalhou”, “o que já se produziu”. Um portfólio recheados de nomes importantes e de peças famosas atesta o reconhecimento no campo – são aqueles produtores que todos citam como referência. Por outro lado, imbricado a isso, está o “quem se conhece”, “quem se pode chamar para um projeto” e “a casa de quem se frequenta” – mais do que ter bons contatos é importante ter bons amigos, pessoas com quem se possa contar, pessoas que possam “emprestar o nome” para um projeto ou realizar um projeto novo. Assim, se você é um produtor conhecido, você normalmente tem bons contatos com pessoas reconhecidas (atores,

músicos, técnicos), o que costuma atrair atenção (das empresas e dos avaliadores de editais) para os seus projetos.

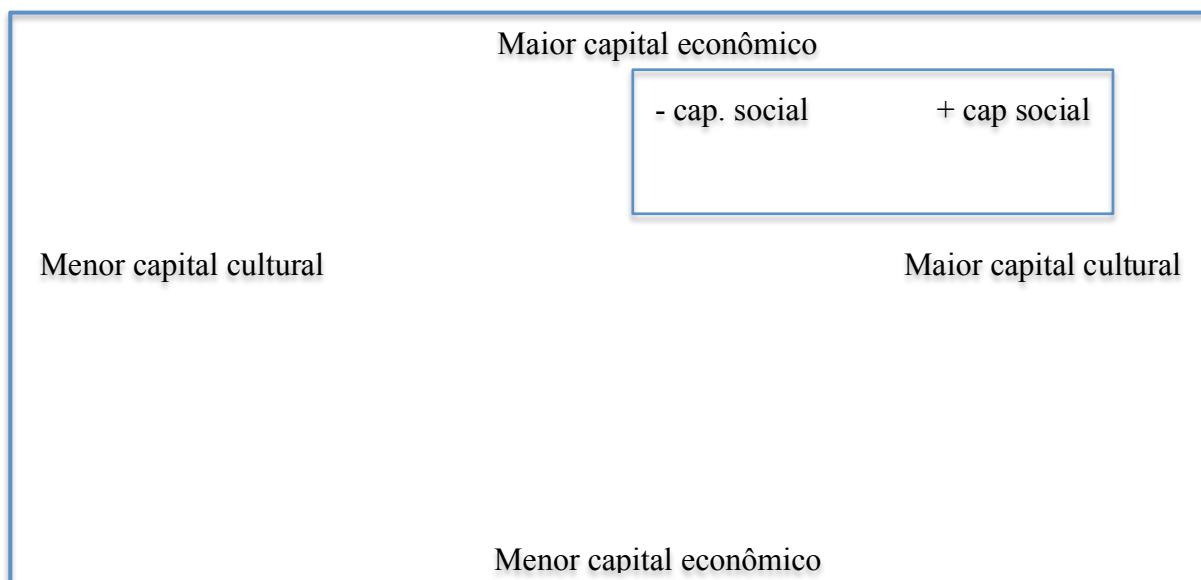
Já no caso dos atores e diretores, conhecimento e reconhecimento não andam lado a lado, pelo contrário, muitas vezes se opõem. O conhecimento aqui é a visibilidade, estar na mídia, ter bons contatos, ter um “rosto conhecido”. Já o reconhecimento como ator vem da crítica/mídia, da classe e do público especializado. Alguém que é reconhecido como um bom ator pode não ter bons contatos, ou ser uma pessoa difícil de lidar (chata, ou louca, ou o que seja), mas seu reconhecimento como um bom ator lhe garante um capital social que o distancia dos atores apenas conhecidos e o coloca em posição hierarquicamente superior aos demais atores (não conhecidos, nem reconhecidos), independentemente do tempo de experiência e da formação. Para os atores é possível unir as duas formas de capital social, ou seja, ser conhecido e reconhecido, mas essa é uma conquista de poucos. Para alguns dos entrevistados, os grandes atores (ou seja, os muito reconhecidos) não são conhecidos, em uma lógica de que o reconhecimento nunca entrega sua promessa original que é chegar ao grande público. Já os atores muito conhecidos (famosos) precisam realizar um esforço extra para que sejam reconhecidos – sua atuação sempre será questionada e haverá a desconfiança de que ele está fazendo o papel por sua fama ou por sua competência.

Finalmente, o terceiro princípio de diferenciação é o capital cultural, aqui significando tanto formação e atuação em pesquisa, especialmente formação acadêmica, quanto a habilidade para escrever “bons” projetos, o que não exige uma formação específica. Para os atores, esse capital é adquirido por meio de cursos – o curso de graduação do DAD é o que mais gera capital cultural, no currículo dos professores de teatro essa costuma ser a primeira informação apresentada – “formado pelo DAD” ou “bacharel em artes cênicas pela UFRGS”. Entretanto, outros cursos também são valorizados localmente, como os cursos de formação da Terreira da Tribo²⁴. Essa valorização está relacionada a serem cursos que não apenas ensinam técnicas, mas levam a reflexões mais profundas, fazem o ator explorar seus limites físicos e emocionais, desacomodam, inquietam, instigam. Há também os chamados cursos mais comerciais, expressão usada no campo em sentido duplo, indicando tanto que são propostas menos aprofundadas, com menos pesquisa (um curso feito para vender), quanto que quem faz

²⁴ Grupo de atadores com reconhecimento nacional, em atividade há quase 30 anos.

esses cursos quer ser ator de comercial (propaganda veiculada em mídia televisiva) e não precisa da preparação imposta a um ator de teatro.

Figura 2 - Estrutura do campo de acordo com os princípios de diferenciação

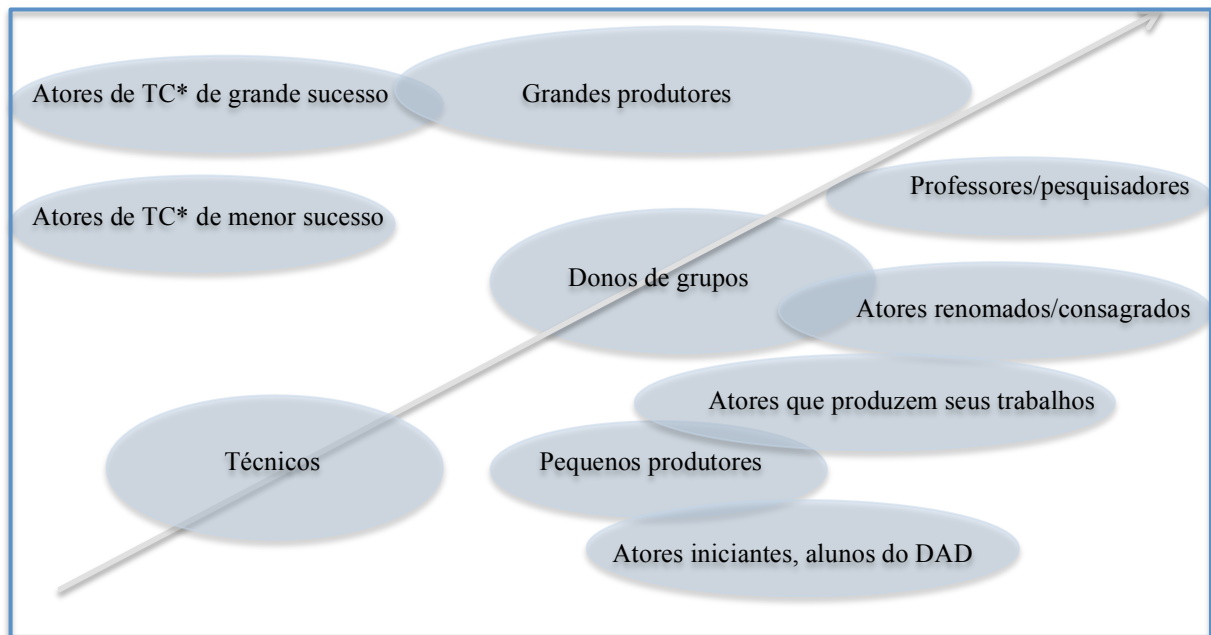


Fonte: Elaborada pela autora, com inspiração em Bourdieu (2006).

Na construção do capital cultural conta também a experiência adquirida por meio de pesquisa, como no projeto Teatro, Pesquisa e Extensão do DAD, ou nas pesquisas realizadas pelos grupos. Conhecimentos de literatura, de obras teatrais e de outras artes também compõem de forma marginal esse capital. O capital cultural dos produtores também pode ser adquirido como o dos atores (vários deles tem cursos superiores na área das artes), mas muitas vezes é adquirido em contextos de trabalho. O capital cultural mais valorizado entre produtores é o que capacita a “escrever bons projetos” e esse normalmente é adquirido ao longo do tempo, pela própria prática, nas interações com outros agentes, ainda que outros tipos de capital cultural o influenciem (“eu sempre escrevi bem, então pra mim foi mais fácil”). Entre os atores e diretores esse tipo de capital cultural também começa a ser valorizado, passando a ser importante não apenas ter uma “bagagem cultural” no sentido de leituras e experiências, mas também conseguir escrever bons projetos.

A **Figura 3** apresenta uma distribuição esquemática de algumas posições no campo. O capital total acumulado cresce na direção da seta. Entende-se que há agentes no campo que se posicionam diferentemente, entretanto a representação esquemática visa ilustrar as relações entre os princípios de diferenciação e as proximidades e os distanciamentos no campo.

Figura 3- Distribuição esquemática dos atores no campo



*TC é teatro comercial

Fonte: Elaborada pela autora, com inspiração em Bourdieu (2006).

As distâncias sociais inscritas por meio desses princípios de diferenciação (BOURDIEU, 2004) apresentam-se muitas vezes nas falas dos pesquisados como princípios de divisão (classificação e ordenação). Por exemplo, atores com pouco capital econômico e muito capital cultural diferenciam-se de atores com muito capital econômico alegando que esses fazem “teatro comercial” ou entretenimento, e usam essa diferenciação como marca de posições distintas. Entretanto, referem-se a outros atores com pouco capital econômico e menos capital cultural como “isso não é teatro”, ou “coitados, eles estão tentando”, ou ainda “falta muito para chegar lá”, criando uma classificação que os coloca em posição superior, ainda que próxima, no campo. Os produtores usam a divisão grandes produtores/pequenos produtores como forma de classificação, mas assim também o fazem os próprios atores. Grandes produtores estão associados ao acúmulo de capital econômico tanto quanto ao acúmulo de capital social, em um processo de produção e reprodução entre esses capitais. Dizer que alguém é um grande produtor geralmente é um elogio. Os produtores mais reconhecidos no campo, com empresas de maior porte, que realizam grandes produções e que tem maior quantidade de capital econômico são grandes produtores. Mas, de modo inverso, a expressão “produtora grande” é usada como acusação para se referir a alguém que produz “teatro comercial” ou entretenimento, ou ainda que traz esse tipo de espetáculo a Porto

Alegre: “isso é coisa de produtora grande”. Esses princípios de divisão remetem àqueles descritos por Bourdieu (HESMONDHALGH, 2006) com relação ao campo literário em que o subcampo da produção em pequena escala envolveria baixos níveis de capital econômico e altos níveis do capital simbólico específico daquele campo (capital cultural), enquanto que o subcampo de produção em massa envolveria altos níveis de capital econômico (próximo aos daqueles que ocupam posições dominantes no campo de poder). No campo aqui em questão, o capital simbólico mais efetivo em termos de hierarquização constituiu-se como o capital social, sendo o capital cultural subordinado a este.

As distâncias no espaço social são muitas vezes homólogas às dos espaços físicos – como aponta Bourdieu (2007a), o conjunto das posições sociais (relacionalmente definidas) está vinculado a um conjunto de atividades ou de bens (também relacionalmente definidos) por uma relação de homologia. No caso estudado, algumas salas de teatro (Teatro do Bourbon, Teatro CIEE, Teatro da FIERGS, para citar exemplos) são associadas à teatro comercial ou a grandes produções, enquanto que as salas públicas (salas do Centro Municipal de Cultura, o Teatro de Arena, as salas na Usina do Gasômetro ou no Condomínio Cênico do São Pedro, como exemplos) são associadas ao teatro de pesquisa. Enquanto umas configuram-se como espaços com conforto, tecnologia, opulência, limpeza, cuidado, algo que de modo geral seria julgado esteticamente como “belo”, as outras configuram-se como espaços de precariedade, escassez, descuido, sujeira, o que de modo geral julgado como “feio”. Como nas palavras de uma entrevistada: “Lá [referindo-se ao Teatro do Bourbon Country] é a cara da riqueza, e aqui [referindo-se às salas da Usina do Gasômetro] é a cara da pobreza.” Entretanto, essa “cara da pobreza” é ressignificada como um adjetivo de distinção – ter a cara da pobreza significa ser um “espaço vivo, democrático”, acolhe-se a todos, se vê a interferência humana (nas paredes riscadas, por exemplo), não é um espaço asséptico e impessoal – assim, ter a cara da pobreza é algo bom e se converte em capital simbólico. O que automaticamente, como princípio de diferenciação, torna a “cara da riqueza” um espaço morto, sem personalidade, um espaço “de consumo, não de criação”, elitizado e mais adequado “ao entretenimento do que à arte”.

8.2 As conversões de capital

Dadas as três principais formas de capital atuantes nesse campo e suas formas de acúmulo, cabe analisar alguns dos recursos usados pelos indivíduos para manter e melhorar sua posição na ordem social, especialmente aqueles referentes às tentativas de influenciar as

taxas de conversão (BOURDIEU, 1986). Nesse processo também é importante observar que a efetividade dos diferentes tipos de capital (BOURDIEU, 2004) varia dentro do campo.

O capital econômico é traduzido em capital cultural por meio do suporte para que o ator/diretor estude. Ainda que a estética da pobreza seja defendida e até tomada como bandeira em espaços como o DAD, a maioria dos alunos que lá estão tem algum suporte financeiro para que possam estudar e não trabalhar. Como comenta um aluno: “Resumindo: entre para o DAD, viva no DAD, coma no DAD, durma no DAD ou forme-se em 8 anos...” – as aulas são nas manhãs e tardes e as noites são para ensaios e para assistir peças, parte fundamental na formação. Mesmo os cursos de formação oferecidos por grupos de teatro ocorrem muitas vezes no chamado “horário comercial” – ou seja, estar envolvido em uma formação de ator pressupõe que você não tenha um emprego com exigência de 40 horas semanais, ou pelo menos com exigência de horário comercial. Após a formação inicial, essa lógica continua prevalecendo no processo de acumulação de capital cultural: é o capital econômico que é convertido em capital cultural, mas em uma conversão que não é imediata e correspondente a volume, ela se dá ao longo tempo. Assim, uma grande quantidade de capital econômico não pode ser convertida instantaneamente em capital cultural, mas alguma quantidade de capital econômico é convertida em capital cultural tendo como parâmetro o tempo.

Difícilmente o capital econômico é convertido diretamente em capital social. Se essa conversão se dá, ela ocorre na forma de capital econômico convertido em “conhecimento” (e não em reconhecimento). A lógica de acumulação do capital social (como do capital cultural) é a lógica do tempo, a lógica do currículo. Então, principalmente para quem começa a acumular esse capital, muitas vezes a conversão se dá pela intermediação do capital cultural ou em instâncias nas quais também se acumula capital cultural. Ter uma formação sólida no currículo ajuda o ator/diretor a ser reconhecido, mas não garante esse reconhecimento. Por outro lado, ter um grande currículo (ter participado de muitas produções) é o que dá reconhecimento aos produtores. Nessa lógica mesclam-se quantidade e qualidade – pouco serve ter participado em apenas uma peça/produção exitosa (no máximo você será alguém em quem “se deve prestar atenção”). Por outro lado, ter participado de muitas peças/produções que não tiveram sua qualidade reconhecida pelos pares também tem pouco valor. O acúmulo de capital social se dá conhecendo a lógica do jogo, conhecendo a lógica das práticas e estabelecendo relações com pessoas de cada vez mais alto capital social, que permitam estabelecer novas relações e, assim, aumentar o próprio capital social.

A reconversão dos capitais é a promessa esperada por muitos, sendo a mais evidente a promessa de reconversão de capital social em capital econômico. No caso dos produtores, essa reconversão é mais notória – os grandes produtores (alto capital social) associam-se a grandes projetos, ou são convidados por grandes empresas, o que lhes garante um ganho financeiro que é maior do que o da maioria dos indivíduos nesse campo. Ainda que seu capital econômico não os configure como “ricos” (considerando o espaço social de Porto Alegre como um todo), frequentemente há justificativas e *accounts* relativos a práticas consideradas de elite, como o caso do carro já mencionado, ou a frequência a clubes/hotéis “com piscina”, restaurantes “caros” etc. Os *accounts* versam sobre o fato de “não ser sempre assim” ou ainda sobre “depois de muito penar, posso me dar a esse luxo”, o que dá indícios sobre a taxa de conversão: “muito” capital social é convertido em “um pouco” de capital econômico. No caso dos atores, essa taxa de conversão é ainda mais alta – muito capital social pode (ou não) ser convertido em capital econômico, ou seja, atores muito reconhecidos podem passar a participar de produções que atraem mais público e a receberem pagamentos de maior valor. Mas nem sempre isso ocorre. O exemplo mais evidente de “atraso” no processo de reconversão citado por vários entrevistados foi o da atriz Sandra Dani, considerada a grande dama do teatro gaúcho: após décadas de trabalho árduo e de ser (muito) reconhecida pela crítica e pela classe, começa a ser conhecida pelo público e participa de uma peça que “lota o São Pedro” – sendo esse fato o símbolo de que o capital social está sendo reconvertido em capital econômico: um espaço associado às posições dominantes foi ocupado por uma produção que tem como atriz principal alguém que é reconhecida (mas não conhecida). Entretanto, apesar da taxa de reconversão ser baixa, o capital social é altamente efetivo no campo, ser “conhecido e reconhecido” é percebido pelos agentes como algo importante a partir das próprias categorias de percepção por ele impostas: quem reconhece quem e por quem deve-se ser reconhecido para que se possa ser considerado como “reconhecido”. Ou seja, esse é o capital simbólico mais relevante no campo.

O capital cultural também pode ser convertido em capital econômico e de modo mais rápido. Um diploma do DAD, por exemplo, habilita o ator/diretor a lecionar e, portanto, a reconverter o capital. Graduações e pós-graduações começam a ser reconhecidas no campo como parte do capital cultural dos produtores também. Entretanto, a importância desse capital é ainda muito inferior àquela do capital social. Ou seja, você pode ser graduado ou pós graduado em Produção Cultural ou em Gestão Cultural, mas isso não o habilita a fazer as

produções que um produtor com muito capital social realiza, ainda que existam pressões e disputas nesse sentido, como apresentado no item 7.7.

8.3 A textura das práticas como *locus* das conversões de capital e das lutas pelas taxas de conversão

As diferentes conversões de capitais se dão na textura de práticas interconectadas, ou seja, são os diferentes fazeres e dizeres interconectados que realizam a conversão dos capitais. Entretanto, essa conversão não tem sua “taxa” criada a cada vez, pelo contrário: a taxa de conversão dos capitais faz parte dos aspectos normativos ou de regularidade das práticas. Por um lado, há uma “estabilidade” – o que os praticantes reconhecem e esperam que seja a taxa de conversão: o quanto se paga por algo, o quanto algo importa, o que se recebe por aquilo etc. Por outro lado, essa taxa é sujeita a um processo contínuo de disputa: diferentes posições no campo pressionam e disputam para que a taxa seja alterada e essa, como observou Bourdieu (2004), é uma das principais disputas em um campo. Entretanto, essa disputa não se dá entre posições homogêneas, mas entre posições relativas diferentes no espaço social e essa diferença indica qual posição tem mais poder de influenciar as taxas de conversão.

Um exemplo de disputa sobre as taxas de conversão pode ser observado na divulgação de uma premiação oferecida por uma grande empresa nacional no contexto do Porto Alegre em Cena. Após a divulgação da premiação, o blog e a página do facebook do DAD continham comentários que mencionavam o fato de que vários dos premiados eram “dadianos” e conclamavam a empresa a fazer a sua parte investindo no DAD e na formação dos atores e não apenas dando prêmios. Ou seja, a luta era por uma conversão de capital cultural em capital econômico – aqueles que estão acumulando capital cultural (alunos do DAD) mereceriam receber capital econômico na forma de apoio. Pode-se dizer que o pleito era por reconhecer o DAD como instância de acúmulo de capital cultural e reconhecer o capital cultural ali adquirido como gerador de capital social (simbolizado no prêmio), reconvertendo esse último em capital econômico (na forma de apoio financeiro ao curso e aos alunos).

Assim, diferentes práticas em um campo são *locus* tanto para a conversão dos capitais como para a disputa pelas taxas de conversão. No campo estudado, as práticas referentes a projetos configuraram-se como um dos *locus* principais de disputa pelas taxas de conversão, já que os projetos tornaram-se mecanismo importante de acesso ao capital econômico nesse campo. Esse assunto é tratado no tópico seguinte.

8.4 A disputa por meio da escrita e a lógica da prática

Em um artigo de 2002, Gherardi e Nicolini abordam as práticas “que atravessam as fronteiras de diversas comunidades e que – como em formações estelares – criam uma rede de relações dentro de uma constelação de comunidades de práticas vinculadas por práticas interligadas” (p.419). Essas práticas interligadas são especialmente as discursivas, que no entender desses autores são “práticas específicas não diretamente orientadas para a compreensão abrangente e/ou a produção de uma ação coletiva, mas sim para a aprendizagem mediada pela comparação entre as perspectivas de todos os co-participantes da prática [discursiva]” (p.420). As comunidades estudadas pelos autores foram grupos de profissionais²⁵, sendo que o pertencimento a cada uma dessas comunidades implicava o ‘aprender a ser membro dela’. Os autores discutem como nas práticas discursivas as comunidades negociam significados, tanto dentro de uma comunidade como entre comunidades, e essa negociação não é necessariamente harmônica, pelo contrário pode ser dissonante, mas o que torna a discussão possível é a relatabilidade (*accountability*) mútua, um “processo que consolida a aprendizagem mediada pelas diferenças de perspectivas” (p.423). Também é por meio das práticas discursivas que significados são negociados, que disputas são realizadas e que se marcam as diferentes posições em um espaço social.

Aqui são consideradas como práticas discursivas as diferentes instâncias de conversação mas, especialmente, as diferentes escritas. Como “escrita” (um fazer-dizer interconectado em uma textura de práticas) consideram-se aqui a escrita de projetos, mas também a escrita de leis de incentivo, de editais, os blogs e as páginas de redes sociais. Essas práticas discursivas trazem uma pluralidade de discursos oriundos de posições distintas do espaço social (aqui não se consideram as comunidades como em Gherardi e Nicolini (2002), mas as posições no espaço social como produtoras dos diferentes discursos). A partir disso, analisam-se as práticas discursivas como *locus* de conversação e de disputas entre as diferentes posições, sendo também espaço de legitimação (reconhecimento) da existência dessas posições. Como apontam Gherardi e Nicolini (2002)

a prática discursiva é uma prática em si, que não é desempenhada para produzir a negociação de significados, nem para convencer, ou para formar alianças, ou para coordenar, embora esses resultados possam surgir e serem visíveis. A prática

²⁵ No caso específico apresentado no artigo é estudado um canteiro de obras, e as comunidades são de engenheiros, mestres-de-obras e administradores de obras.

discursiva, em uma constelação de práticas interligadas, **acomoda uma pluralidade de discursos e legitima sua co-existência**. As práticas discursivas criam – em primeiro lugar – um espaço de conversação e realizam conversações potenciais, nesse meio tempo todos os outros resultados das conversações são deixados em aberto. (p. 428, grifo nosso)

A análise aqui é centrada na escrita de projetos e nas interconexões dessa prática com outras. A escrita de projetos enquanto prática conecta proponentes, produtores, atores, avaliadores e Governo, mas também leis, editais, formulários, documentos, computadores, planilhas de cálculo etc. Tanto proponentes quanto atores e produtores participam da prática escrevendo os projetos, já o Governo participa criando as regras e normas de como os projetos devem ser escritos e definindo quais agentes avaliarão os projetos, enquanto que os avaliadores participam definindo quais projetos são aprovados e fornecendo pareceres sobre os projetos, informando assim quem escreve sobre aquilo que foi escrito.

Por parte dos produtores, atores e diretores, há muito a ser aprendido para escrever um projeto. Há exigências específicas, formulários a preencher, dados a informar. Essas exigências são um aspecto importante da disputa: elas limitam determinadas ações e promovem outras. Os proponentes (sejam produtores, atores ou diretores) especializam-se nessa escrita por meio de estudo (das leis, normas e editais) mas especialmente por meio da própria escrita – ao auxiliar alguém mais experiente a escrever um projeto ou ao escrever sozinho e passar algumas vezes pelo processo de ter o projeto rejeitado e reescrevê-lo. Esse ciclo de escrita–recebimento de avaliação–reescrita é mais frequente para produtores, eles escrevem projetos para diferentes clientes, envolvem-se em diferentes projetos, passam mais tempo desempenhando essa prática. Atores e diretores algumas vezes fazem o mesmo, mas como seu foco principal não está na escrita de projetos, o tempo necessário para fazê-lo e especialmente o tempo necessário para aprender a escrever um projeto que seja aprovado, acaba sendo um desmotivador. Uma maneira de contornar este problema é contratar alguém para escrever os projetos – o ator/diretor que cria o conceito não escreve o projeto, mas contrata alguém para fazê-lo e esse alguém pode ser um produtor ou outro profissional especializado na escrita de projetos. Entretanto, esta solução é desaprovada pelo Governo, que proíbe o pagamento de “desenvolvedores” no orçamento do projeto. Nessa disputa as opções são escrever o próprio projeto (opção adotada por poucos), contratar um produtor que escreva e produza o projeto (e o custo da escrita é “embutido” nos custos de produção) ou contratar alguém para escrever o projeto e encontrar outra forma de pagar por esse serviço (como

aponta um entrevistado “se você contratar alguém para fazer isso vai ter que esconder esse gasto em outra rubrica”).

O Governo ao criar as Leis de Incentivo e os fundos influenciou diretamente as taxas de conversão no campo: o capital cultural necessário para escrever um projeto até então não tinha relevância nesse campo. Entretanto, a partir do momento em que esse tipo específico de capital cultural (não adquirido nos meios até então reconhecidos para a aquisição do capital cultural valorizado no campo) passa a ser convertido em capital econômico – via Leis de Incentivo e fundos – alteram-se as taxas de conversão e a estrutura do próprio campo, pois cada mudança na distribuição ou no peso relativo das formas de capital corresponde a uma mudança na estrutura do campo (WACQUANT, 2008). A determinação externa (de caráter político e técnico) se exerce de modo intermediado: é pelo surgimento dos “especialistas em editais” que a estrutura do campo muda, configuram-se novas posições e um novo tipo de capital cultural para a ser valorizado, o que tem como efeito o aumento do capital/poder dos produtores. Dada a pequena efetividade no campo de transformar capital simbólico (capital social na forma de reconhecimento) em capital econômico, pode-se dizer que a autonomia relativa é baixa, tornando baixo também seu coeficiente de refração (BOURDIEU, 2007a), ou seja, influências externas tem efeitos significativos no campo. Esse baixo coeficiente de refração pode ser percebido no episódio de mudança da LIC – frente a possibilidade de mudança em uma taxa de conversão imposta pelo Governo, os agentes do campo mostravam-se impotentes, “Como é que eu vou renegociar com o empresário? Como é que eu vou dizer pra ele que o que combinamos agora mudou e ao invés de descontar 100% do imposto ele só vai descontar 80%?”. Nas tentativas de evitar a mudança na lei, tanto atores quanto produtores não encontravam uma forma de influenciar o Governo. Em reuniões de categoria foi cogitado que os agentes com maior capital econômico e social no campo (grandes produtores) tentassem influenciar o Governador. Essa possibilidade foi descartada com a seguinte fala: “Se o cara que fez a campanha [publicitária] dele [Governador] não conseguiu nada e já disse que ele não vai mexer na proposta, nem adianta tentar. O cara não vai mexer em uma proposta que saiu do gabinete dele”. Ou seja, mesmo aqueles que ocupam uma posição dominante no campo em questão estão em posição subalterna no campo de poder.

O custo de contratar um produtor muitas vezes não é apenas o custo financeiro de pagar pelo serviço, mas também implica em abrir mão do controle criativo do projeto – a partir da inclusão de um produtor (e pelas próprias exigências relativas aos projetos enquanto formato) aspectos de comercialização, divulgação, precificação, controle de custos, entre

outros passam a ser considerados, o que gera conflitos e disputas entre atores/diretores e produtores. Esquemáticamente, a disputa que se estabelece aqui é entre produtor/formulário e ator/diretor. O produtor, enquanto “especialista em projetos”, busca atender as exigências (reais ou percebidas) para a realização de um “bom” projeto, enquanto o ator/diretor tenta defender sua concepção artística. Nessa luta, a disputa pelas taxas de conversão opera no sentido de dar maior ou menor flexibilidade ao ator/diretor – o quanto seus capitais social e cultural influenciarão no que o produtor (e o formulário) “permitirá” que ele “faça”. De modo geral, o capital cultural associado à escrita de projetos tem taxa de conversão favorável em relação aos outros capitais do campo, o que faz com que alguns diretores se sintam “reféns” dos produtores (garantir que o projeto escrito seja “bom” de acordo com os critérios vigentes no campo torna-se mais importante do que garantir que ela seja bom enquanto concepção artística).

Uma translação dessa prática de escrita é oriunda dos próprios produtores culturais, ao oferecerem uma “solução”: cursos de capacitação em escrita de projetos - cursos que contam os “truques” para escrever um projeto, o que fazer e o que não fazer. Transformam, assim, um capital cultural específico em capital econômico. Comparando-se os preços dos cursos para a “escrita de projetos” com os cursos de formação de atores, percebe-se a diferença nas taxas de conversão – a hora/aula dos primeiros tem preço 3 a 5 vezes superior a hora/aula dos segundos. A valorização do capital cultural relativo à escrita de projetos ocorre dentro do próprio curso: ao compartilhar as exigências, regras, normas etc. para que se escreva um projeto, o que se constrói na prática é a noção de que escrever projetos e aprovar projetos é algo difícil, que requer muitos detalhes, que tem vários truques. A partir dessa noção, alguns atores/diretores abandonam a ideia de escrever projetos, outros concluem que isso deve ser deixado para os produtores (ainda que os custos financeiros sejam altos) e alguns poucos se aventuram a escrever seus projetos.

Por meio da escrita de projetos, atores, diretores e produtores também participam da disputa sobre o que é um “bom” projeto ou um projeto “adequado”/ “aceitável”. Essa disputa se dá ao tentar encontrar brechas na lei para explorar possibilidades não previstas pelos legisladores, ou brechas nos formulários para acrescentar algo não previsto neles, etc. Especialmente aqueles que se tornam praticantes competentes, ou seja, aqueles que já escreveram vários projetos aprovados, testam os limites do que é possível ou não fazer em um projeto, eles procuram por brechas ou encontram maneiras de pressionar as normas. O Governo participa dessa disputa defendendo a sua posição pela força da lei (por exemplo,

proibindo a remuneração de desenvolvedores de projetos) e pelas regras embutidas nos softwares. Assim, a primeira disputa que tem como *locus* a prática de escrita de projetos é sobre o conteúdo dos projetos (o que escrever, o que não escrever, como fazê-lo, como não fazê-lo).

Outro aspecto em disputa diz respeito ao valor artístico de um projeto, o qual está diretamente relacionado com o capital cultural. No processo de avaliação de um projeto, passada a etapa inicial de avaliação técnica, os projetos passam por uma avaliação de mérito. Considerando-se que a escrita do projeto é uma prática discursiva (e não um discurso sobre a prática “realizar uma apresentação teatral”) (GHERARDI; NICOLINI, 2002), a avaliação de mérito é uma prática conectada a um actante (o projeto), produzido em uma prática discursiva e, portanto, não conectada diretamente à prática que se supõe que ela avalie (a apresentação teatral). E o avaliador produz a sua prática discursiva por meio do parecer que emite a partir da avaliação.

Para compreender essas conexões, pode-se dizer que a ideia do proponente é traduzida/transladada em um projeto, que é retraduzido/retransladado pelo avaliador em uma experiência imaginativa. Nesse sentido, a tradução exprime um pouco o dilema de colocar em comunicação aquilo que de outro modo é incompreensível, ainda que uma total fidelidade seja impossível (GHERARDI, 1997). A partir da leitura do projeto, das suas experiências e do seu habitus, o avaliador enage imaginativamente o projeto e o avalia. Neste processo o gosto e a visão profissional (GHERARDI, 2011) desempenham um papel central. Ainda que o gosto seja uma atividade situada coletiva (GHERARDI, 2009c), a formação do gosto e o desenvolvimento de uma visão profissional têm fronteiras que vão além da prática situada. Na avaliação do valor artístico, os avaliadores baseiam-se em pelo menos quatro fontes diferentes: a sua própria experiência pessoal e artística (seu habitus), a sua experiência na avaliação de outros projetos (saber prático), o chamado “cenário global” (o que está sendo feito no restante do país e, especialmente, na Europa Ocidental) – um conhecimento que atesta seu capital cultural – e a sua posição no espaço social (em termos de capitais e de afiliações políticas). A importância de cada um desses fatores vai variar de avaliador para avaliador (basicamente depende de como ele percebe sua posição no campo), também de acordo com o tipo de projeto – a lei ou o edital ao qual se refere, e de acordo com as taxas de conversão vigentes no campo. O proponente, mesmo não sabendo quem será seu avaliador, muitas vezes conhece o grupo de avaliadores (enquanto posição(ões) no campo) ou, ao menos, tem a noção de “que tipo de projetos são aprovados”. Ele se engaja na prática

discursiva que produz o projeto orientando-se para quais possam ser os critérios e preferências dos avaliadores, ou no dizer de Gherardi e Nicolini (2002, p. 428) “participar de uma comunidade discursiva significa ser capaz de compreender os discursos sobre a prática de outras comunidades”. A expectativa de que o proponente “agrade” o avaliador é expressada inclusive por pessoas ligadas ao Governo (como apresentado na seção 7.13), a habilidade para encantar e cativar com palavras seria fundamental, embora não haja consenso sobre as características de um texto com esse poder. Assim, além daquilo que está normatizado há um aspecto dessa prática que é sujeito ao gosto e a uma avaliação subjetiva.

Os proponentes de projetos também participam nessa disputa ao tentarem influenciar a escolha dos avaliadores. Em algumas instâncias, o Governo, por meio da participação de representantes de entidades representativas da classe, busca dar maior transparência ao processo. Entretanto, essa mesma representatividade gera desvios como a “premiação” de todas as áreas (artes cênicas, música, literatura, audiovisual, etc), independente da qualidade dos projetos submetidos, na medida em que cada membro da comissão busca representar sua área e garantir para ela parte da verba. Ou seja, para que nenhuma área se sinta preterida, todas ganham algo, não importando que alguma das áreas não tenha projetos que seriam contemplados pelo “mérito artístico”. Além da influência das áreas, vários entrevistados apontaram que questões político-partidárias influenciam na escolha dos projetos. Segundo alguns entrevistados “qualquer proposta que vai contra a posição política do Governo é negada” – o que, como eles acreditam, é uma das causas para a produção teatral hoje em dia ser apenas “uma comédia de costumes, não há espaço para o que é genuinamente contestatório”. Desse modo, para os proponentes há outro aspecto a ser considerado na escrita dos projetos – tentar (ou não) agradar os possíveis avaliadores de acordo com o que eles (proponentes) julgam ser as preferências políticas (e não apenas artísticas) destes (avaliadores). Como “a composição das comissões determina muita coisa”, maior relevância é dada ao capital cultural ou ao capital social dependendo dos membros da comissão e isso também influencia diretamente as taxas de conversão. Portanto, influenciar a composição da comissão avaliadora e questionar as avaliações realizadas são duas práticas recorrentes que tentam influenciar as taxas de conversão – ao se influenciar quem avalia, influencia-se indiretamente a taxa. Então, a escolha dos avaliadores torna-se a terceira instância de disputa.

Uma quarta instância de disputa é sobre o formato dos mecanismos de financiamento: incentivo fiscal ou fundo. Essa disputa se dá de modo aberto entre produtores e atores: enquanto os primeiros defendem o incentivo fiscal, pois este está associado a projetos de

maior valor e visibilidade, os segundos defendem os fundos, pois ainda que sejam valores menores são financiados diretamente pelo Governo, sem a necessidade de pedir dinheiro às empresas. Entretanto essa disputa não é apenas direcionada à legislação e à normatização, também está ligada à escrita dos projetos e diz respeito ao plano de divulgação e a previsão de público – dados que obrigatoriamente fazem parte do planejamento e do orçamento do projeto. Com base em classificações ambíguas como “comercial”, “experimental”, “de protesto”, “socialmente engajado”, proponentes e avaliadores estimam quantas pessoas naquela(s) cidade(s) estariam interessadas naquele “produto” – neste caso, interessadas em ver aquela peça. Ou seja, a partir da proposta conceitual e do esboço do roteiro, deve-se estimar o público, considerando valores de ingresso e outros dados que devem ser fornecidos no projeto. Em certo sentido, o gosto do público deve ser previsto. Essa previsão muitas vezes usa a lógica de que “o sucesso se repetirá”, ou seja, fórmulas que foram bem sucedidas tendem a ser bem-sucedidas novamente. Esta lógica também é usada para justificar porque grandes companhias ou artistas famosos (especialmente no campo da música) são os maiores utilizadores de incentivos fiscais no Brasil – basta um projeto coerente e que atinja um grande público (propõem-se turnês nacionais com previsões de público enormes) – o que descentralizaria a cultura. Alguns entrevistados se referem a esse processo como a “pasteurização da arte” – segundo eles, a arte tem como princípio deslocar, intrigar, inquietar, por isso o investimento em projetos que certamente terão um grande público não é um investimento em arte, mas em entretenimento. Essa é a lógica preponderante nos mecanismos de incentivo fiscal, pois os projetos aprovados dessa forma precisam ser “bancados” por empresas, ou seja, ainda que outros tipos de projetos sejam aprovados via incentivo fiscal, poucos deles conseguirão captar as verbas junto às empresas. Uma exceção são os “projetos por encomenda”, normalmente divulgados via edital, que não necessariamente objetivam um grande público, mas tem relação com a imagem que a empresa quer construir para si junto a um público bem específico – que normalmente ocupa posição privilegiada na espaço social e possui acúmulo de capital econômico e tenta convertê-lo em capital cultural.

Já o formato dos fundos está mais relacionado ao investimento em projetos experimentais ou de pesquisa. Neste caso, a importância do tamanho do público diminui e ganha maior relevância o mérito artístico – o projeto deve deixar claro que, ainda que poucas pessoas se interessem por aquela obra, o impacto dela no cenário cultural será relevante. Isso basicamente significa que as próprias pessoas do campo (que constituirão grande parte do público) poderão reconhecer valor artístico naquilo que o projeto propõe. Entretanto, os

fundos tendem a prover valores muito menores do que aqueles captados via leis de incentivo. Assim, para ousar e fazer pesquisa, ou ser experimental, uma restrição que o próprio campo estabelece é fazer produções baratas, sem muito recurso financeiro. Generalizando, grandes projetos com nomes conhecidos são financiados via leis de incentivo com grandes somas de dinheiro (valores que muitas vezes ultrapassam um milhão de reais) e pequenos projetos são financiados via fundos com alguns poucos milhares de reais. Ao propor o projeto, o proponente faz escolhas de conteúdo que implicam na previsão de público e no tipo de financiamento que é mais provável que ele receba.

A disputa nesse aspecto se dá em duas frentes: no estabelecimento de valores destinados aos fundos e à captação de valores via incentivo fiscal, e na tentativa de influenciar a legislação sobre quais projetos podem ser submetidos. Na primeira frente, produtores exercem pressão para que os incentivos fiscais sejam mantidos e sejam cada vez mais favoráveis para as empresas (idealmente, desconto de 100% do imposto devido, sem contrapartida), já atores e pequenos produtores exercem pressão para que os valores destinados aos fundos sejam aumentados, como forma de permitir que mais projetos sejam viabilizados. A outra frente de disputa, e essa em âmbito nacional, diz respeito às pressões sobre quais tipos de projetos podem ser submetidos. Há pressão de pequenos produtores, “produtores independentes” e atores de teatro para que projetos relacionados a artistas famosos sejam vetados. Frequentemente veem-se na mídia relatos dessa disputa, como nos casos envolvendo a cantora Maria Bethania²⁶ e a dupla sertaneja Jorge & Mateus²⁷ - artistas posicionam-se tanto contra quanto a favor, mas jornalistas entram na disputa posicionando-se contra esses projetos, somando-se ao discurso “eles não precisam”.

Essas quatro instâncias de disputa constituem-se também como lutas pelas taxas de conversão dos capitais. Ao estabelecer que o currículo dos participantes é um ponto importante dos projetos, o Governo reconhece e valoriza o capital social, tornando o projeto uma forma de converter capital social em capital econômico. Também a projeção de público é muito relacionada ao capital social (conhecimento) dos envolvidos, o que é convertido em capital econômico. Além disso, como já apontado, o formato dos projetos privilegia os

²⁶ Por exemplo, em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI218719-15220,00-PROJETO+DE+MARIA+BETHANIA+CAUSA+POLEMICA+ENTRE+INTERNAUTAS+E+ARTISTAS.html>

²⁷ Por exemplo, em <http://www.jb.com.br/anna-ramalho/noticias/2012/10/16/minc-da-patrocinio-milionario-a-dupla-sertaneja/> e em <http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/cultura/captacao-milionaria-para-divulgar-a-dupla-jorge-mateus/>

proponentes que tenham alguma experiência em escrita mais formal ou acadêmica, o que valoriza um tipo de capital cultural específico e o converte em capital econômico.

Em suma, a partir das leis de incentivo e da existência dos fundos, a prática mais adotada para conseguir verbas para produzir teatro é escrever-um-projeto-que-seja-aprovado e para isso deve-se aprender a escrever um projeto “bom”. A concepção de “bom projeto” é aquele que atenda às especificações técnicas da lei ou do edital ao qual ele se submete (o que deve ser adequadamente escolhido), que tenha valor artístico e, além disso, que atenda o gosto e a visão dos avaliadores. As especificações técnicas, a linguagem utilizada, o software, os campos dos formulários a serem preenchidos – todos eles estruturam aspectos da prática, são parte do ambiente equipado da prática (GHERARDI, 2011). Mesmo que, em princípio, o proponente possa escrever “tudo o que quiser”, ele realmente não pode - há campos a serem preenchidos, há rótulos específicos para esses campos, há opções específicas para alguns campos. Praticar a prática é jogar com essas restrições, que tendem para a reprodução. Com relação às especificações artísticas, é a lógica da prática que irá ajudá-lo a intuir o que poderia ser aceito e o que não. Como um novato, você tende a escrever o que você julga ser o projeto “mais provável” de ser aprovado. Como praticante experiente, você aprende o que agrada a comissão, o tipo de projeto que é aprovado, o que deve ser escrito e o que não deve ser escrito etc. (como relatado no item 7.13). Para subverter a lógica da prática, é necessário ter muita experiência no campo – para reconhecer as brechas, para saber as tendências, para encontrar maneiras de lucrar com as regras como elas são. Outra forma de mudar a estrutura da prática é atuar diretamente na fonte das regras – por aproximação com grupos governamentais pode-se encontrar formas de influenciar novos regulamentos. Essas disputas acontecem de modo contínuo no campo, sejam elas disputas conscientes ou não, e se configuram nas tomadas de posição.

8.5 Profissões como “aglomerados” de práticas

As caracterizações de uma profissão podem ser variadas, entretanto a partir dos achados de pesquisa, propõe-se aqui a caracterização de uma profissão como **o desempenho (performance) de um aglomerado reconhecível de práticas situadas em um determinado campo**. Essa caracterização permite compreender que:

- aprender uma profissão é aprender a praticar as práticas que compõem esse aglomerado;

- a valorização de uma profissão em um campo está relacionada ao acesso dos agentes a praticarem as práticas que a caracterizam, o que muitas vezes é regulado ou normatizado; e
- existe uma disputa permanente dentro de um campo sobre as práticas que caracterizam uma profissão.

Considerando que os indivíduos são pontos de cruzamento de uma multitude de diferentes práticas sociais (RECKWITZ, 2002), e que profissões podem ser vistas como comunidades de práticas interligadas (GHERARDI; NICOLINI, 2002), pode-se considerar uma profissão como o desempenho de um aglomerado de práticas situadas. Assim, ser “ator” em um determinado campo significa participar de modo competente (*knowledgeable*) de um determinado aglomerado de práticas reconhecidas pelo rótulo “ser ator/atriz” naquele campo. Isso não significa que cada uma dessas práticas sejam praticadas apenas por aqueles que pertencem a essa profissão, a priori não há exclusividade, mas é o conjunto de práticas que caracteriza a profissão. Isso também não significa estabilidade em diferentes campos – o aglomerado que caracteriza a prática médica é diferente em diferentes países, cidades e mesmo bairros de uma mesma cidade. Por outro lado, a prática de treino do corpo por meio de exercícios físicos variados está no aglomerado que constitui a profissão ator (conforme seção 7.12), mas também naqueles que constituem profissões ligadas ao esporte, à dança, etc. De modo análogo, muitas práticas que fazem parte do aglomerado que identifica um produtor também estão presentes em outras profissões, como na de organizador de eventos – pode-se cogitar, inclusive, se não é essa a origem da comparação entre “escrever um projeto” e “organizar uma festa de aniversário de criança” apresentada na seção 7.13: a semelhança entre as práticas de um produtor (quem geralmente escreve projetos) e as práticas de um organizador de eventos (por extensão, de uma pessoa que enage essas práticas, ainda que não como sua profissão).

Por outro lado, algumas práticas são mais características de determinadas profissões, seja pela sua especificidade, seja pela normatização ou regulamentação (por exemplo, o Ato Médico discute a quem cabe a prática de diagnóstico e avaliações técnicas específicas). Algumas profissões tem sua regulamentação associada a Conselhos Federais, Conselhos Regionais ou outras organizações que controlam o direito à realização dessas práticas, bem como punem quem as pratica sem autorização para tal. Propõe-se que a valorização das profissões em um determinado campo (em uma determinada configuração deste) está relacionada exatamente com a escassez de agentes que podem (de fato ou de direito) realizar

as práticas características daquela profissão naquele campo – maior escassez implica em maior valor, ainda que não de modo linear. No campo estudado, a prática de “escrever bons projetos” ainda tem poucos agentes que a desempenham de modo competente (*knowledgeable*), o que valoriza aqueles que o fazem. Por outro lado, essa ainda não é uma prática específica de uma profissão (como apresentado na seção 7.13), o que é fonte de disputa no campo, mesmo que esteja se configurando um alinhamento entre a escrita de projetos e a profissão de produtor. A discussão de profissionalização do produtor cultural proposta a partir da academia (apresentada na seção 7.7) ilustra a pressão por tipos específicos de normatização e regulamentação da profissão – a ideia defendida é a de que os agentes na “cadeia produtiva da cultura” devam ter formação (educação superior) e que exista uma agenda de pesquisa na área, aspectos que contribuiriam para a profissionalização – assim, tenta-se colocar dentro do âmbito acadêmico o *locus* de aprendizagem das práticas de produção cultural, constituindo-se essa como uma instância privilegiada de formação profissional.

A prática de “escrever bons projetos” encontra-se exatamente como tema de disputa dentro do campo quanto à(s) profissão(ões) à(s) qual(is) estaria associada. Por um lado, os próprios atores reconhecem que escrever projetos é “aprender outra profissão”, ou seja, reconhecem essa prática como não pertencente aos aglomerado de práticas de “ser ator”. Entretanto, essa prática também não é reconhecida como pertencendo ao aglomerado que caracteriza o “ser produtor”, pois atores que produzem suas peças não consideram parte disso escrever os projetos. Por outro lado, os produtores cada vez mais incorporam essa prática àquelas que caracterizam o “ser produtor” – ao ponto que os produtores que não sabem escrever projetos considerarem esse fato como uma deficiência (em oposição aos atores) que precisa ser corrigida. Nessa disputa, a prática de “escrever bons projetos” tende a ser agregada ao aglomerado de práticas do “ser produtor” ainda que de forma não exclusiva.

Essa disputa pelas práticas que compõem ou não o aglomerado de uma profissão fica evidente na disputa pela caracterização do que é ser produtor cultural (tratada na seção 6.1) – diferentes agentes no espaço social exercem pressão para que determinadas práticas façam (ou não) parte do aglomerado de práticas que caracterizam o “ser produtor cultural”. Essa disputa situa-se na verdade em um contexto mais amplo, no qual se dá a disputa pelo que constitui ou não a “cultura” e as tomadas de posição que tem trazido esporte, lazer e outras áreas para dentro do âmbito da cultura.

8.6 As conexões da prática “escrever projetos” no campo

Tomando como centro a prática “escrever projetos” (compreendida aqui como escrever projetos que serão submetidos às leis de incentivo, aos fundos e/ou a editais) pode-se analisar as conexões desta prática com outras e como essas moldam o campo.

As primeiras conexões são com as práticas de criar formulários. Essas práticas possuem lógicas específicas em cada instância do Governo e são práticas discursivas que transladam/traduzem o que está previsto em lei ou em um edital. Como as leis não contém todos os detalhes, são as equipes técnicas de secretarias ligadas à Cultura juntamente com equipes técnicas de Tecnologia de Informação que constroem esses formulários, os quais normatizarão a escrita de projetos. Já a criação de formulários se conecta com as práticas de criação de leis e editais e também com práticas oriundas de outros campos: práticas dos técnicos de informática, práticas do campo acadêmico (que inspiram algumas exigências sobre “o que é um projeto”) e práticas do campo da gestão (orçamentos, controles etc.). Como já discutido em outras seções, as leis de incentivo e os editais influenciam a configuração do campo na medida em que alteram as taxas de conversão.

As conexões entre as práticas de escrever projetos e as de criar formulários ajudam a produzir o que se produz em termos de teatro, ou seja, forjam relações e conexões entre os recursos disponíveis e as restrições presentes (GHERARDI, 2009a) – dito de outra forma: o que é submetido por meio de um projeto é uma produção conjunta do proponente e dos formulários (também indiretamente das leis) que atuam sobre a ação deste exigindo, limitando, proibindo etc., que é realizada no ato de escrever. (Lembrando que, ao escrever o projeto, o proponente se conecta às práticas de avaliação, as quais também influenciam o que se produz, na medida em que “quem escreve um projeto quer escrever um projeto para ser aprovado”). É ao preencher os formulários que o projeto é de fato escrito – ainda que exista uma versão prévia, é confrontado com as limitações e possibilidades do formulário que o proponente redige o projeto, acrescentando, suprimindo, alterando.

As ações das leis e editais sobre o campo vão além de influenciar aquilo que “já seria proposto” ou daquilo que “alguém deseja propor”. Os editais do Governo e das empresas apresentam demandas específicas, estimulam determinados tipos de produção e, com isso, produzem configurações de agentes e projetos que de outro modo não existiriam. Por exemplo, uma temática que começou a ser explorada recentemente é a de colaboração entre grupos. Em um edital nacional lançado em 2011 e realizado em 2012, já houve um grupo de Porto Alegre selecionado para um projeto em várias etapas, envolvendo troca de experiências,

oficinas e uma montagem final em conjunto com um grupo do Nordeste – uma conexão até então fora das condições de possibilidade, seja por questões financeiras seja por interesse direto do grupo. Essa tendência de integração com outros grupos também começou a ser adotada pelo Governo local e já produziu seus desdobramentos no campo, como um novo tipo de curso focado na colaboração entre grupos. Uma das escolas de teatro de Porto Alegre, com apoio da Prefeitura Municipal oferece uma oficina com duração de 16 horas para

o desenvolvimento de uma leitura conjunta da cena de artes cênicas da cidade, a partir de relatos dos participantes, vislumbrando um planejamento estratégico e soluções alternativas e colaborativas para as produções culturais independentes dos mesmos. A partir da leitura, tece-se aspectos comuns que ampliam as relações entre os agentes cênicos e os diversos atores da cena cultural da cidade, trabalhando-se com a ideia de processos colaborativos em micro e macro redes. Desenhar a cadeia e o arranjo produtivo das artes cênicas da cidade e elaborar projetos estratégicos para fomento da cena local estão entre os objetivos da oficina.

Dessa forma, o governo municipal se alinha com o federal e mobiliza outros agentes no campo para viabilizar o que propõe, intervindo nas taxas de conversão.

Nacionalmente, reforça-se a ação do produtor cultural e em torno desse novo papel no campo configura-se uma série de ações, que produzem essa nova profissão e reproduzem as taxas de conversão propostas pelo governo. Por exemplo, o Encontro Nacional de Produção Cultural tem sua realização viabilizada por um fundo do Governo. Na primeira edição do evento foram discutidos a formação e os caminhos da profissão. Já a segunda edição, a ser realizada em 2012, propõe-se a discutir “A produção cultural no contexto das políticas públicas para a promoção de grandes eventos”. Ou seja, é um evento realizado por meio da utilização das políticas públicas que visa discutir a promoção de eventos usando-se desses meios, em um claro movimento de reprodução.

Também começam a surgir os escritórios de consultoria ou de assessoria em negócios culturais. Essa tendência ainda não é forte em Porto Alegre, mas já está consolidada em Estados do Sudeste. Tais escritórios servem de mediadores entre as empresas e os produtores culturais, alterando o fluxo das ações no campo – até o surgimento desses novos agentes, eram os proponentes de projetos que buscavam as empresas para obter o patrocínio e estas consultavam suas agências de publicidade na tomada de decisão; na nova configuração, as empresas buscam as assessorias em negócios culturais, essas identificam o perfil da empresa e identificam no mercado projetos que se alinhem a esse perfil (essa opção torna-se interessante para empresas que não querem abrir seus próprios editais). Outra atividade desse tipo de empresa é dar consultoria sobre a sustentabilidade financeira de negócios culturais –

propõem-se a desenvolver planejamentos estratégicos e utilizar ferramentas de gestão voltadas ao suporte do empreendedor cultural.

Há outras ações relacionadas a textura das práticas que envolvem o teatro e a escrita de projetos, e que se desdobram em diversas direções. Uma delas é a própria produção de textos para teatro. Atualmente, em Porto Alegre, alguns grupos escrevem seus próprios roteiros enquanto outros utilizam textos já existentes. Entre esses, a tendência é optar por textos americanos ou europeus. Essa tendência é reconhecida no campo e também são reconhecidas as ações para alterá-la.

Mas, ainda evitando a ingenuidade, sabemos que a excelência e constância de qualquer produção artística tem a ver com uma política de investimento no aparato cultural e, nesse aspecto, ainda ficamos bem atrás de outros países. O que quero dizer é que me parece que em alguns casos o atrativo do "além-mar" norteia a nossa cena teatral. Questiono se o desconhecimento da maioria dos artistas quanto aos nossos autores é mera desatenção ou se é efetivamente um hábito. Se for o que penso, esse hábito passará por uma transformação, pois nos últimos anos surgiram diversos concursos e incentivos para a criação de textos dramáticos de qualidade. Pode levar algum tempo ainda e requerer certa dose de paciência. De nossa parte, resta abriremos os olhos e os ouvidos para as obras que estão surgindo. (autor de teatro – texto publicado em blog)

Ou seja, o próprio campo reconhece a influência do Governo (via incentivos) para que sejam criados e produzidos textos localmente, diminuindo a influência de um capital cultural normalmente associado a textos clássicos ou de “grandes autores”.

Por outro lado, há ações bem mais sedimentadas no campo que também são produzidas a partir das leis de incentivo e da escrita de projetos. Um grande exemplo disso são os cursos de teatro oferecidos pelos grupos. Esses cursos, enquanto partes de projetos submetidos, caracterizam-se como “ações educativas” ou como “contrapartidas” e, como tais, se constituem em uma condição para que projetos sejam aceitos. Assim, ainda que os cursos gerem alguma renda extra para os atores, eles por si só desempenham outro papel no campo – permitem que os grupos utilizem as leis de incentivo e os espaços públicos²⁸. Ou seja, é a exigência legal que prolifera a oferta de cursos a preços acessíveis e nas mais variadas temáticas. A oferta variada atrai os mais diferentes públicos (crianças, adolescentes, adultos e idosos, pessoas que querem se desinibir, grupos de empresas, etc.) e essa movimentação no

²⁸ Os editais que dão direito à ocupação de espaços como as salas da Usina do Gasômetro e o Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro preveem a oferta de ações educativas ou de inclusão.

mercado local começa a atrair agentes de outros locais, como por exemplo a oferta de uma “oficina de atores” de um grupo que realiza essa atividade em cinco capitais brasileiras e outras duas grandes cidades – essa entrada no campo foi motivo de revolta e protesto por parte dos atores, os quais atacaram especialmente a “qualidade” do curso (Quem são esses que vão dar aula? O que eles já fizeram?) e o direito de pessoas vindas da Região Sudeste disputarem os alunos do mercado local.

Outro aspecto a ser destacado é a relação entre a escrita de projetos e a remuneração dos atores. A existência da tabela Preços da Cultura do MinC produz uma tentativa de normalização no campo ao mesmo tempo que gera protestos. Enquanto que para alguns ela é “insuficiente” (os valores são muito baixos), para outros é “irreal” por apresentar valores “fora da realidade de Porto Alegre” (no sentido de serem muito altos). Até a criação das tabelas, alguns valores de referência eram conhecidos por intermédio do sindicato, especialmente os referentes ao trabalho dos técnicos. Com relação aos atores, o que se conhecia era de “ouvir falar”: *no grupo tal, paga-se tanto por dia, aquele diretor paga tal diária*. A partir da tabela, a existência de um “valor médio praticado em Porto Alegre” cria outros enfoques para a discussão. Em contrapartida, as demandas referentes à remuneração realizadas pelo SATED pressionam o Governo a alterar a legislação e, conseqüentemente, os formulários dos projetos. Um exemplo é a demanda por cachê mínimo – na legislação atual aceita-se que o cachê de atores seja computado como contrapartida oferecida pelo proponente do projeto, e portanto um valor “doado”²⁹. Isso contribui para que, mesmo em projetos que recebem verbas dos fundos públicos, os atores não sejam remunerados financeiramente, ainda que os mesmos ao ingressarem em uma produção não tenham ciência de que seu trabalho foi antecipadamente doado.

As leis de incentivo também se conectam às práticas do campo político. Alguns candidatos a vereador em Porto Alegre estabeleceram suas plataformas a partir de propostas como “garantir os 2% do orçamento público para a cultura”, ou “dobrar a verba do FUMPROARTE”. Dois dos “candidatos da cultura” foram eleitos em 2012 e, ao término da escrita dessa tese, a proposta de “2% para a Cultura” tramitava na câmara de vereadores. O aumento das conexões entre o campo da cultura e o campo político não é um movimento local, tampouco recente, mas vem ganhando cada vez mais notoriedade. Na região sudeste,

²⁹ É o “fazer esmola com o chapéu dos outros”. O proponente (seja ele ator/diretor ou produtor) envia o projeto com um orçamento em que ele é remunerado e os atores não são, pois o cachê destes é oferecido como contrapartida do valor recebido.

especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, há cada vez mais participantes do legislativo com focos de atuação voltados à cultura. Em 2012, obteve destaque na mídia a deputada estadual de São Paulo que apresentou um projeto de lei que pretende incluir artistas idosos ou com baixa renda em produções financiadas com recursos públicos – as produções teriam que ter 5% do elenco formado por artistas com mais de 60 anos e 5% por artistas que têm renda de até três salários mínimos. O projeto de lei, ao adotar como discurso a inclusão, reconhece dois fatos: o alto índice de desemprego na classe artística (como comentado na seção 7.7, poucos tem um contrato de emprego) e a desigualdade de acesso aos mecanismos de fomento.

Essas são algumas das conexões das práticas de escrever projetos dentro do campo. Como se vê, elas se desdobram em diferentes direções e se conectam a outros campos, constituindo a textura das práticas, que como tal não pode ser apreendida a não ser parcialmente.

8.7 Teatro é meio de subsistência ou hobby?

O “fazer teatro” foi reconhecido inicialmente nesta pesquisa como uma prática, mas ao longo dela ficou evidente que “fazer teatro” corresponde a uma série de práticas dentro do campo estudado, práticas não análogas e que não podem ser consideradas idênticas, pois são estruturalmente diferentes (BOURDIEU, 2007a). Dependendo da posição do agente no campo, o fazer teatro assume diferentes aspectos e conecta o ator com diferentes elementos no campo. Destacam-se aqui dois significados do fazer teatro (e que se constituem como práticas distintas): como meio de subsistência e como *hobby*. E cada uma dessas práticas está relacionada a uma posição específica no campo.

O fazer teatro como meio de subsistência é o que se vê confrontado com o questionamento “por amor ou por dinheiro”. É o ator com pequeno capital econômico que se vê dividido entre “ter um emprego” ou continuar “acreditando no teatro”. A partir dessa posição no campo, o fazer teatro é um ato de abnegação e, ao mesmo tempo, a escassez daí decorrente é necessidade feita virtude (BOURDIEU, 2004): há um alinhamento “natural” com práticas de consumo consciente, ou de sustentabilidade, ou ainda com aquelas que advogam o consumo mínimo, o desapego a marcas etc. Todo o sacrifício feito é em prol do fazer teatro e essa posição no campo é amplamente reconhecida: há piadas sobre isso, há anedotas – elas em geral enfatizam a posição do ator de teatro como alguém com reduzido capital financeiro. É

esta posição que está representada no tópico 7.10 – o ator que remete ao mambembe ou ao menestrel, que troca sua arte por um prato de comida ou por um lugar para dormir.

Outro aspecto dessa posição no campo está relacionado a ter um emprego como fonte de sustentação financeira – trabalhar como professor, bancário, garçom etc. são elementos que se conectam com a prática fazer teatro como meio de subsistência. Alguns dos agentes nessa posição tentam realizar uma tomada de posição buscando emprego na Rede Globo de Televisão. Esse é um movimento que me causou estranheza na fase inicial da pesquisa – como as pessoas que defendiam o “amor ao teatro” estabeleciam a lógica de candidatar-se a trabalhar como ator na Rede Globo? Com a continuidade dos contatos, ficou evidente que “um emprego como ator é melhor que outro emprego” e, a partir dessa lógica, muitos dos entrevistados tiveram ao longo de sua trajetória uma passagem pelo Rio de Janeiro em busca de um sonho de contrato assinado e salário como atores, o qual a priori já lhes era negado. De modo geral, a decisão pela volta ao Rio Grande do Sul havia se dado em um contexto de que “se vou ser garçom no Rio, prefiro ser garçom em Porto Alegre”. Ou seja, ainda que todos possam se candidatar a ser “ator da Globo”, o acesso não é igual para todos – depois de um ou dois anos tentando repetidamente e participando dos cursos que criariam esse acesso (como os cursos do Tablado³⁰), há um processo de esgotamento que leva ao retorno.

A posição no campo que pode levar a um contrato com a Rede Globo é outra. Dois casos de jovens atores porto-alegrenses que atualmente têm contrato com a Rede Globo foram citados em campo. Em ambos os casos, a percepção dos entrevistados é a de que por meio de capital financeiro e capital social esses dois conseguiram acesso àquilo que muitos tentam. Uma entrevistada relata:

Eu fui veterana dela no DAD, a gente tava no Rio na mesma época. Só que eu ia de manhã pra Globo assim [aponta para a própria roupa], tomava um banho, pegava o ônibus e ficava lá na fila pra elenco. Já a [atriz] chegava lá de cabelo feito, maquiagem profissional, roupa da moda. Claro que destaca. Se a pessoa vai 10 dias pra fila com escova feita é porque ela não é qualquer uma, foi assim que ela pegou [o papel]. Agora, eu não tenho como pagar cabelereiro nem uma vez por semana, que dirá todos os dias. Eu era mais uma na fila.

Nesse relato fica claro que a obtenção do emprego está sendo relacionada ao capital financeiro da atriz e não à sua qualidade como tal. O outro caso relatado no campo é de um

³⁰ Escola de teatro carioca, conhecida nacionalmente por formar vários atores que trabalham na Rede Globo.

jovem ator, cujo pai é reconhecido nacionalmente como diretor, o que o leva a “desde pequeno conhecer as pessoas certas”, uma vantagem difícil de ser igualada

Nem digo que foi pistolão... mas é diferente... tu tá na fila e passa alguém é diz:
[Ator] tá fazendo o que aqui? O cara já entra direto, já ganha o crachá. Ele não é mais um na fila, é o [ator].

Essa posição no campo, ocupada por agentes com mais capital acumulado (tanto capital financeiro quando capital social), aproxima o “fazer teatro” de um *hobby*, de um desejo, quase de um capricho: o ator que poderia fazer “o que quisesse, mas escolhe fazer teatro”; não como necessidade, mas como desejo. As referências a esse tipo de fazer teatro são acompanhadas não de relatos de escassez, mas de relatos de prazer e de diversão. O trabalho não remunerado é tratado como um detalhe pouco relevante e, a qualquer momento, pode-se optar por outra coisa – um curso no exterior, uma nova atividade, uma outra peça, produzir algo, ... – que seja tão interessante ou instigante quanto fazer teatro. Essa posição está relacionada à escolha do teatro como uma arte – como uma das *fine arts* – em um contexto em que a aquisição de capital cultural por determinadas posições do espaço social se dá pelo envolvimento com uma arte e essa arte pode ser o teatro. Ou seja, a opção pelo teatro não está diretamente ligada a uma tentativa de acúmulo de capital financeiro, mas a uma tomada de posição para acúmulo de capital cultural, que distingue esses agentes no espaço social como um todo.

As diferentes práticas de fazer teatro relacionam-se, por homologia, com diferentes posições no campo e com diferentes habitus. Ao compreender a diferença entre a prática fazer teatro para as posições no campo, pode-se compreender também as condições de possibilidade envolvidas e as possíveis tomadas de posição e, mais do que isso, compreender os efeitos classificatórios que as diferentes práticas de “fazer teatro” induzem (REVEL, 2005). Cabe destacar que nos grupos de teatro há uma harmonização dos habitus (BOURDIEU, 2002) – o fazer teatro para os diferentes membros de um grupo acaba por constituir-se em práticas mutuamente ajustadas, fora de qualquer cálculo intencional, que tem emocionalidades específicas e é fonte de desejos específicos. Assim, o tipo de produção a ser feita (tamanho do elenco, tipo de cenário e figurino etc.) geralmente não é tema de disputa, como não o é a participação ou não em editais – os capitais acessíveis são percebidos de modo similar e também o são os futuros possíveis. Quando tais itens tornam-se elemento de debate – quando os habitus não se harmonizam, ou quando por uma tomada de consciência parcial algum dos membros vê de outro modo o campo – um atrito é gerado e este em geral

leva ao desligamento do grupo: a compreensão diferente do que é visto como natural dificulta ou impede a ação alinhada.

8.8 A dança generativa dos habitus e das lógicas da prática

Teatro comercial ou de pesquisa, espaços comerciais ou alternativos – a diferenciação e a distinção produzidas pelas práticas discursivas em campo aos poucos começaram a evidenciar sua relação com as próprias posições no campo e, mais do que isso, com os habitus dos agentes. A posição de um agente no campo inclina-o a tentar manter ou mudar a estrutura de distribuição dos capitais e as taxas de conversão dos diferentes capitais no campo. Os produtores ao defenderem a não alteração das leis de incentivo, ou a manutenção dos descontos de 100% para empresas via leis de incentivo posicionam-se de modo a tentar manter a estrutura de distribuição de capitais. Já os atores, ao defenderem o aumento dos fundos ou novas formas de distribuição dos fundos (para peças premiadas, por exemplo, e não via projetos) posicionam-se de modo a tentar alterar essa estrutura, e especialmente tentar alterar a taxa de conversão dos capitais, numa tentativa de subverter as regras do jogo.

A relação entre os habitus e a percepção da lógica da prática, e as tomadas de posição a partir dela, serão discutidas nesta seção. E uma questão que se constituiu para mim durante a pesquisa auxilia a iniciar essa discussão: ‘Por que o teatro de pesquisa deve ser um teatro “pobre”?’

Há (pelo menos) três posições no campo participando na construção dessa questão. Há a posição ocupada por representantes do Governo, que defendem a ideia de que o fomento dá aos artistas a possibilidade de realizarem seus sonhos – “Eles podem pedir o que quiserem, podem fazer algo grandioso, podem usar o mecanismo para se projetarem e depois venderem sua peça.” – ou seja, há recursos (financeiros) para ousar, para receber um cachê digno, para contratar “estrelas” (diretores, técnicos, atores), isso só precisa estar no projeto. Por outro lado, há a posição dos atores/diretores e pequenos produtores, que enviam projetos “pedindo pouco”, com cachês baixos, pouca cenografia, figurinos baratos; e que afirmam que “se não for assim, não passa”. E há a voz da pesquisadora em um momento intermediário no campo – a sujeira, a precariedade, o enjambre incomodavam e isso aparecia repetidas vezes no Diário de Campo. Para compreender essas posições é preciso fazer referências aos habitus e as trajetórias envolvidas, considerando aqui o habitus como o princípio gerador e unificador que “retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida

unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 2007a, p. 22).

Os representantes do Governo que produziram a fala referida atuam ou já atuaram no campo do teatro (como atores e/ou diretores e/ou técnicos). Sua entrada no campo político se deu por diferentes tomadas de posição (geralmente pelo uso de capital social), entretanto essa entrada altera sua posição no campo do teatro (especialmente pela aquisição de capitais econômico e social) e, a partir dela sustentam o discurso de que “hoje em dia está bem melhor” (para realizar teatro), ainda que exista um grande caminho a percorrer para a valorização e reconhecimento da cultura. São profissionais em cargos comissionados que tem uma relativa estabilidade (por 1 a 4 anos, dependendo do cargo e do período até as eleições) e um capital econômico que, mesmo não sendo grande, ultrapassa o da maioria dos atores. Veem os atores de modo geral como “não querendo” fazer diferente, ou então como “apaixonados pelo voto de pobreza”.

Minha posição no espaço social fez com que me alinhasse inicialmente com a posição dos representantes do Governo – eu também não compreendia porque os atores não aproveitavam essa “oportunidade”. Por que não fazer uma montagem com os melhores equipamentos, com figurinos elaborados, com um cenário maravilhoso? Por que não arrumar e organizar os espaços? Por que não limpar? Por que não consertar? Era o meu habitus (nascida em família pobre e moradora de periferia, paulatinamente levada à classe média e já na vida adulta experienciando uma posição social de classe média-alta) que julgava o que eu via como sujo-feio-pobre-enjambrado. A escassez e a precariedade eram vistas como negativas e resultado da “falta de vontade de fazer diferente”. Foram precisos meses de convívio no campo para alterar (ainda que parcialmente) esse julgamento.

A maioria dos atores pesquisados tem pouco capital econômico e vem de famílias com pouco capital econômico. Essa configuração gera habitus em que as possibilidades de criação teatral “de valor” estão associadas à escassez. A opulência representa um aparato para quem não tem algo “verdadeiro” para mostrar (como a porta imaginária da seção 6.3 que é preferível à porta cenográfica). Qualquer produção que simbolize grande capital econômico é refutada em princípio como um futuro não possível (um projeto assim nunca seria aprovado) ou não desejado (esse tipo de teatro é para outro tipo de ator). Na concepção ou escrita de um projeto, o habitus exerce o papel de construir o presente a partir dos possíveis/plausíveis futuros por ele identificados. Ou seja, se ajusta a um futuro provável (aquele futuro por ele identificado), e se antecipa a ele, ajudando-o a acontecer. Esse futuro provável não é

imaginado, mas lido diretamente no presente do mundo por ele percebido, o qual é o único que ele pode conhecer (BOURDIEU, 2008a) – as possibilidades identificadas, os futuros possíveis estão diretamente vinculados ao vivido até então, mais especificamente são as percepções mediadas pelo habitus. Assim, o habitus, que torna possível a produção livre de todos os pensamentos, percepções e ações inerentes às condições particulares de sua produção, não é inteiramente determinante da conduta, mas a condiciona (BOLTANSKI, 2005) – o possível e o desejável fazem parte de um mundo percebido pelo habitus e da leitura que este faz do espaço de possibilidades no campo – quanto dinheiro se pode gastar, como se pode fazer, o que é um cachê razoável, quais os direitos de um ator, quem faz o que, quais as funções remuneradas e de que forma elas o são – são percepções do mundo que condicionam o projeto escrito. É dentro dessas limitações que a criação acontece e que o “diferente” é proposto: arrisca-se, mas dentro dos limites do que pode ser concebido como possível. Ou, como coloca Bourdieu (2008a), a liberdade condicional e condicionada que o habitus fornece está tão distante da criação da novidade imprevisível quanto da simples reprodução mecânica das condições originais. A lógica produzida é a de garantir o que for possível, ainda que pouco – prefere-se uma verba pequena fornecida diretamente pelo Governo à uma verba possivelmente maior mas que teria que ser negociada com as empresas; a preparação de uma peça é tão ou mais importante que a sua apresentação – uma temporada com seis apresentações é o suficiente, quem tiver interesse assiste, não se faz a peça pela bilheteria, parte-se para outro projeto. Como os habitus são constituídos na prática e são sempre orientados para funções práticas (BOURDIEU, 2008a), eles colocam o indivíduo em relação prática com o mundo, ou seja, as barreiras ou as possibilidades percebidas não são criações psicológicas, mas traduções das diferenças objetivas encontradas no campo e interpretadas pelo agente como a lógica da prática.

Os atores com maior acúmulo de capital financeiro e social não compartilham dessa orientação à escassez; mais do que isso, utilizam outras formas para se referir aos princípios de divisão no campo. Participam de produções mais ou menos comerciais (essa não é uma classificação utilizada), mas separam o “bom teatro” do “entretenimento”. Esse princípio de divisão está baseado em capital cultural mais do que em capital financeiro, ou seja, é possível encontrar “bom teatro” em salas alternativas, mas também no Teatro São Pedro – essas são possibilidades objetivas e como tal são encaradas. Por outro lado, convivem no espaço social com grandes produtores e com pessoas ligadas a empresas, ou à publicidade ou ainda à política. Para eles, a escrita de um projeto é uma forma de mobilizar capital social e cultural –

grandes produções não são apenas viáveis, são desejáveis; e os mecanismos existem para viabilizá-las. A decisão de submeter um projeto e do tipo de projeto a submeter pode ser entendida como tomada de posição, ou seja, a implantação ativa de uma linha de ação objetivamente orientada (WACQUANT, 2008).

O habitus é um princípio gerador de práticas distintas e distintivas – estrutura estruturante – e também é o gerador de esquemas classificatórios, princípios de classificação e de divisão – estruturas estruturadas – que estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o distinto e o vulgar (BOURDIEU, 2007a) que auxiliam a reproduzir as diferenças objetivas. Assim, a possibilidade de escrita de um projeto está, antes de mais nada, mediada pelo habitus do possível proponente, que pode classificá-la como algo mau a priori (ou incorreto, ou não desejável) e descartar essa possibilidade, independente de qualquer tentativa – “não escrevemos projetos, não participamos da palhaçada do Governo”. Ou então, este pode classificá-la como algo possível, ou como algo necessário (ou mandatório), ou ainda como algo bom, e – a partir desses julgamentos – engajar-se na prática da escrita de projetos, conectando-se com os diversos elementos dessa prática, também julgados a partir do habitus. Se estabelece uma relação de homologia entre as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes (estruturas incorporadas do habitus) e a estrutura das situações nas quais eles atuam (estruturas objetivas do campo) (BOURDIEU, 2008), por meio da qual agentes com menos capital econômico submetem projetos aos fundos (objetivando valores menores de capital econômico) e agentes com mais capital econômico buscam as leis de incentivo (objetivando valores maiores) e contam com o uso dos seus capitais sociais para a viabilização dos projetos. Desse modo, a estrutura do campo se reproduz, mantendo as distâncias e os princípios de divisão já existentes.

Isso não significa que um agente estando em uma posição no campo não possa tomar outra posição, ou que tomadas de consciência sejam impossíveis. Pelo contrário, a noção de habitus utilizada aqui é aquela empregada por Bourdieu e retomada por Setton (2002). Ainda que muitas das críticas à Bourdieu façam referência à noção de habitus pela primazia dada ao passado, Bourdieu, ao fazer referência ao habitus, tanto diz que um peso desproporcional é dado às primeiras experiências (BOURDIEU, 2008a), quanto afirma que este está “intimamente ligado ao fluido e ao vago”, e que é no confronto com situações constantemente renovadas que o habitus afirma sua espontaneidade geradora, obedecendo à lógica prática, “lógica do fluido, do mais ou menos” (idem, 2004, p.98), que contém uma parcela de indeterminação, de abertura e de incerteza. De acordo com Setton (2002, p.61), o habitus é

um sistema engendrado no passado e orientado para uma ação no presente, (...) um sistema em constante reformulação. Habitus não é destino. Habitus (...) é um sistema de orientação ora consciente, ora inconsciente. [É] uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas.

O que se postula aqui é que ao entrar em contato com práticas às quais seu habitus não está perfeitamente ajustado, o agente recebe sanções ou apreciações que são percebidas por ele como a lógica da prática e é a percepção do agente sobre essas sanções ou apreciações que produz ajustamentos no habitus. Assim, “situações novas e imprevistas podem determinar transformações duráveis do habitus, mas dentro de certos limites: entre outras razões porque o habitus define a percepção da situação que o determina” (Bourdieu, 1983a, p. 106 citado por SETTON, 2002, p.65).

A criação de um sistema de práticas, como aquele da escrita de projetos, não é nem o desenvolvimento autônomo de uma essência única e idêntica a si mesma (a ideia geradora por trás das leis e mecanismos), nem uma criação contínua de novidades (que cada agente no campo – produtores, atores, avaliadores etc. – cria a seu bel prazer). De fato, as práticas surgem e são constantemente (re)produzidas na confrontação necessária e imprevisível do habitus com um evento. A cada confrontação, o evento pode ser percebido como rotineiro e tratado com a lógica da prática vigente, ou pode ser singularizado (como problemático, ou estranho, ou diferente), o que requer que a ele sejam aplicados princípios de solução baseados no habitus. Desse modo, os agentes tendem a reproduzir regularidades (imanescentes nas condições nas quais seus habitus foram produzidos) enquanto simultaneamente se ajustam às demandas inscritas na situação (demandas objetivas, mas percebidas pelo agente na forma como estas são lidas pelo habitus). Por isso o habitus torna possível produzir um número infinito de práticas que são relativamente imprevisíveis, mas ao mesmo tempo limitadas em sua diversidade.

Ao propor um projeto, o ator/diretor ou o produtor se ajusta ao que ele crê ser a lógica da prática, na tentativa de propor um projeto que seja aprovado. Ao receber uma negativa, mesmo que inconscientemente, cria novas hipóteses sobre a lógica vigente – o que é apreciado e o que não é, como deve ser feito etc. – e, ao fazer isso, simultaneamente, pode se alterar seu habitus dentro de certos limites. De modo análogo, um avaliador julga os projetos a partir do seu habitus, mas ao confrontar-se com julgamentos de outros avaliadores ou com as reações geradas por suas avaliações, estabelece novas conexões sobre qual é a lógica da prática de avaliar. Ou seja, é o habitus, enquanto sistema de disposições, que permite às forças externas exercerem-se de acordo com a lógica específica daquele agente no qual ele está

incorporado, de um modo que é durável e não-mecânico. São essas leituras, hipóteses feitas, percepções de regularidades que “tendem a aparecer como necessárias, mesmo naturais, já que elas são a base do esquema de percepção e apreciação por meio do qual são apreendidas” (BOURDIEU, 2008a, p. 54). Esse é o processo que cria as regras ou dicas apresentadas, por exemplo, na seção 7.13 – por meio do habitus, diferentes agentes percebem seletivamente indicadores do que constitui um “bom projeto”, criando sua percepção da lógica da prática, ainda que existam “regularidades objetivas que se impõem a todos aqueles que entram em um jogo” (BOURDIEU, 2004, p.79), por exemplo, as obrigatoriedades no preenchimento dos formulários, na documentação entregue etc. Assim, aprender essa prática é aprender a lógica imanente ao jogo da escrita de projetos, expressa nas regularidades, e aprendida pela experiência do jogo, experiência que é corporificada no agente (mais do que algo consciente). Ou seja, aprender a escrever projetos é aprender a escrever “bons projetos”, aprender a lógica do que torna um projeto “bom”, aprender as possibilidades, as exigências objetivas e as coações, não como regras fixas, mas como capacidade de adaptação às mais diferentes situações, capacidade realizada apenas na prática e acessível apenas a quem tenha percepção desse jogo (BOURDIEU, 2004). E essa lógica do jogo social incorporada e transformada em natureza (“isso é assim”) é que transforma, em certa medida, o habitus.

8.9 Prática como tensão e disputa

A partir do apresentado até aqui, chega-se a um ponto central nessa análise: a concepção de prática como *locus* de tensão e disputa. Para apresentar essa concepção, retomo alguns aspectos da noção de prática abordados no referencial teórico desta tese.

Na Administração e nos Estudos Organizacionais, os estudos que se baseiam no conceito de prática o fazem a partir, principalmente, de autores da Sociologia e da Filosofia. Estes levam a concepções de prática nem sempre alinhadas e muitas vezes a um “conceito fraco” de prática – aquele que a associa com rotina, hábito ou, simplesmente, “o que as pessoas fazem”. Tentando estabelecer um esboço para o que seria uma teoria da prática (incorporando ideias das diferentes vertentes) Reckwitz (2002) propõe a definição de prática como um tipo de comportamento rotinizado que consiste de muitos elementos, interconectados uns aos outros: formas de atividades corpóreas e mentais, ‘coisas’ e seus usos, uma base de conhecimentos na forma de compreensão, know-how, estados de emoção e conhecimento motivacional.

Durante a primeira década do século XXI, uma das noções mais difundidas de prática foi a de Schatzki (2001), para quem prática é tanto uma entidade coordenada – um desdobramento temporal e espacialmente disperso de nexus de fazeres e dizeres, esquemas enagidos que podem ser transpostos de uma situação (ou domínio) à outra, ligados por três grandes eixos: compreensões, regras explícitas e estruturas “teleoafetivas” – quanto um desempenho – o executar a prática, desempenhar os fazeres e dizeres que realizam e sustentam as práticas no sentido dos nexus. Essa concepção de prática traz à luz o aspecto normativo das práticas (ROUSE, 2001), que também é destacado por Gherardi (2009a, 2009b) quando comenta que as práticas são muito mais do que padrões recorrentes da ação (nível de produção), são também padrões recorrentes de ações socialmente sustentadas, ou seja, que as pessoas, em suas práticas situadas, (re)produzem a sociedade. E Strati (2007) destaca a construção coletiva da “legitimidade” da própria prática dentro de um contexto organizacional específico (STRATI, 2007). Essa legitimidade está relacionada à formação do gosto (GHERARDI, 2009c), que, enquanto construção coletiva, julga situadamente a prática em termos éticos e estéticos.

Outro aspecto destacado na literatura sobre prática é a coexistência de estabilidade e mudança em uma prática: ao ser reproduzida, a prática é produzida novamente pela primeira vez, o que abre espaço tanto para a exploração (descoberta) quanto para o novos usos. Para Antonacopoulou (2008) o estudo das práticas deve ser focado nas dinâmicas e nas tensões, nas quais caos e ordem coexistem, e onde as regularidades se criam a partir das práticas. Para essa autora as relações e os agentes não são isolados, mas co-evoluem em uma negociação contínua, em que uns constituem os outros e também as possibilidades que suas inter-relações podem criar (ANTONACOPOULOU, 2007). A coexistência de estabilidade e mudança também é apontada por Bourdieu que afirma que a ação humana não se dá de modo puramente instrumental, nem está subjugada cegamente a normas e preceitos, mas se dá a partir de um senso prático emergente da experiência, em que tomadas parciais de consciência são possíveis (BOURDIEU, 2002), tornando a ação do praticante simultaneamente livre e coagida (BOURDIEU, 2004). Isso torna a prática ao mesmo tempo necessária e relativamente autônoma em referência à situação considerada na sua imediatez pontual (BOURDIEU, 2002), ou seja, toda prática é uma prática situada. Uma compreensão semelhante é proposta por Rouse (2001, p.193), mas a partir de outra visão. Para ele, o que a prática “é agora depende em parte de como a sua força normativa é interpretada e tomada na prática subsequente. O seu conteúdo presente é sujeito a reinterpretação e deriva semântica”. Esse

aspecto é tomado aqui como o caráter temporalmente disperso das práticas, ainda que estas sejam situadas. Considerando o aspecto normativo e o caráter situado das práticas, compreende-se porque essas “expõem-se a receber sanções negativas quando o meio ambiente com que realmente se confrontam é demasiado afastado daquele ao qual se encontram objetivamente ajustadas” (BOURDIEU, 2002, p. 166). Dentro dessa concepção, a aprendizagem torna-se a própria transformação e conservação das práticas, já que ao enagirem uma prática os agentes a transladam, traduzem, carregam, pegam e deixam cair, novamente pela primeira vez, e estas se configuram como *loci* de negociação da ordem (GHERARDI, 2008; ANTONACOPOULOU, 2008) e fundação do emergir/tornar-se/organizar (CLEGG; KORNBERGER; RHODES, 2005).

Entretanto, no decorrer da pesquisa observou-se que não são apenas caos e ordem, sustentados pelo aspecto normativo, que geram a dinâmica de produção/reprodução das práticas. Cada prática, enquanto regularidade reconhecível, é uma instância de disputa entre agentes do campo – disputa por capital ou pelas taxas de conversão deste. As posições ocupadas pelos agentes implicam em relações de força (por exemplo, com relação à prática de escrever projetos, entre Governo e proponentes de projetos, ou então entre produtores e atores) e relações de lutas (seja pela conservação ou pela transformação das relações de força) (BOURDIEU, 1985). A relação de poder do Governo com os proponentes independe de agentes individuais, entretanto os agentes que ocupam a posição de proponente estabelecem uma relação de luta para transformar essa relação de força ao reivindicarem mudanças nas leis, nos sistemas de incentivo ou mesmo nos critérios utilizados pelo governo para apoiar projetos, tentando assim alterar as taxas de conversão entre as diferentes formas de capital ou até a hierarquia dos tipos de capital (WACQUANT, 2008), ao solicitarem, por exemplo, que peças premiadas sejam automaticamente apoiadas pelos fundos do Governo. Os proponentes estabelecem lutas também pelos princípios de divisão, tentando estabelecer quem está fora e dentro do campo (BOURDIEU, 2007a), por exemplo, ao reivindicarem que artistas famosos não deveriam poder propor projetos via leis de incentivo.

Essa compreensão das forças que operam em um campo e das lutas que se dão tendo como *locus* as práticas, permite ver os processos de translação/tradução das práticas não como evoluções naturais ou variações espontâneas de um fenômeno, mas como produto de disputas que estão sendo constantemente travadas, algumas mais evidentes, outras mais veladas. Os aspectos normativos de uma prática representam objetivamente a estrutura de distribuição de capitais e as relações de força que a tem como *locus* de ação. Isso inclui a formação do gosto

que, em última instância, representa tanto uma relação de força quanto o capital simbólico mais valorizado no campo em questão. Poder arbitrar sobre o gosto é poder arbitrar sobre a prática – exercendo uma relação de força, mas também poder influenciar o gosto pressupõe uma posição dominante no campo. Os avaliadores e as comissões, por meio das avaliações, dizem ao campo quais são os capitais mais efetivos, qual é o “gosto” vigente e inclusive quais discursos políticos são mais ou menos aceitos.

Compreender a prática como *locus* de disputas reforça a ideia de que prática não é recorrência, ainda que contenha elementos de estabilidade – como na noção de que uma prática é praticada novamente pela primeira vez – ao mesmo tempo que permite questionar quais disputas estão sendo travadas a partir de quais posições no campo e desse modo compreender as relações de poder. Cabe destacar que as disputas inerentes às práticas não são necessariamente intencionais nem tampouco racionais. Como significados são percebidos pelos agentes (intermediados por seus habitus) de acordo com suas posições no campo e essas percepções não são necessariamente compartilhadas, cada agente enage a prática a partir de sua percepção da lógica da prática e do seu gosto (incluem-se aí desejos e emoções). É com base nas sanções recebidas ou na percepção de *breakdowns* (por exemplo, ter seu projeto rejeitado) que ele usa da relatabilidade normativa e estética (GHERARDI, 2009a) para dar sentido às suas ações perante o coletivo e também para se ajustar a prática, aprendendo sobre a lógica daquela prática ao praticá-la. Ele se torna um praticante competente (um bom jogador) ao compreender a lógica da prática e, com isso, encontra espaço para disputar essa mesma lógica e outros aspectos relacionados à prática. Pode-se dizer que essa é uma das fontes para a constante transformação (GHERARDI, 2011) que caracteriza as práticas, não em uma direção específica, nem mesmo como desenvolvimento, mas em uma lógica *fuzzy*, onde todos os pontos entre o certo e o errado, entre o bom e o ruim, entre o dentro (pertencimento) e o fora, ou entre o bem e o mal estão em disputa, sendo pressionados pelos diversos agentes. Assim, uma prática pode ser vista não apenas como uma textura de conexões em ação (GHERARDI, 2006), mas como um *locus* de disputas entre agentes em um campo. A partir de Gherardi (2006), Schatzki (2001) e Bourdieu, e do trabalho de campo desenvolvido, propõe-se aqui a concepção de prática como um *locus* espacial e temporalmente disperso e socialmente reconhecível de conexões estabelecidas a partir de relações entre posições (não equivalentes) em um campo, sujeitas a sanções e apreciações nesse campo e por meio das quais diferentes agentes enagem as distinções no campo e disputam o pertencimento de elementos (ações, objetos, emoções, fins) a esta prática e os

juízos éticos e estéticos sobre estas conexões, disputando desse modo capitais e taxas de conversão neste campo. Essa concepção permite resgatar aquilo que Gherardi (2009a) chama de o poder crítico das lentes da prática, permitindo explorar o que os fazeres de uma prática fazem, como as práticas tornam-se institucionalizadas, como são sustentadas por um “consenso” e por uma ordem moral e estética.

Um ponto a destacar aqui é o da “paixão” recorrente na discussão de prática e de comunidades de prática. Para Gherardi, Nicolini e Strati (2007), a noção de prática permitiria tratar da relação expressiva e de ligação com o mundo, indo além do limite de uma visão puramente instrumental e econômica da ação humana – “a ideia de que as pessoas fazem o que fazem pelo amor ao que fazem e não por dinheiro” (ibidem, p.315). Na concepção apresentada aqui, o “amor ao que fazem” está relacionado com o acúmulo de algum tipo de capital, especialmente simbólico, que seja efetivo no campo. O ator que participa de uma peça por amor à arte e não por dinheiro (seção 7.9), acumula capital social. Além disso, a “escolha pelo teatro” pode ser vista a partir do habitus dos agentes e de sua trajetória (sequência de posições ocupadas) no espaço social, constituindo-se não exatamente como escolha, mas como necessidade feita virtude (BOURDIEU, 2004). Assim, ao engajar-se em uma prática por “paixão”, um agente se conecta a outros em relações por meio das quais acumula diferentes capitais, na forma de capital for simbólico, e seu ganho pode ser percebido como *status* dentro do campo. Nesse sentido, no campo estudado compreende-se a escrita de projetos como uma prática para aquisição de capital econômico – ela por si só não gera o sentimento de paixão. Reconhece-se no campo que algumas pessoas engagem essa prática com maior ou menor “competência” – relacionada ao quanto conhecem as lógicas dessa prática, entretanto ninguém declara fazer isso por amor ou paixão (como fazem os atores em relação ao ato de representar) ou reconhece prazer em “fazer bem feito” (como fazem os produtores em relação à produção em si). O entendimento de que “fazer por amor” remete a um acúmulo de capital simbólico não se limita ao campo, mas se desdobra no espaço social – ao solicitarem que atores ou grupos apresentem suas peças sem retorno financeiro, de certo modo outras instituições e agentes apontam para o fato de que ao exporem seu trabalho estarão sendo remunerados, numa indicação (ainda que não consciente) de que dessa forma podem acumular capital simbólico.

8.10 *Knowing a practice, knowing-in-practice*³¹

A partir da concepção de prática apresentada no item anterior, discutem-se aqui as implicações para a noção de aprendizagem, a partir da concepção de aprendizagem como *knowing-in-practice*. Gherardi (2008) afirma que pessoas e grupos criam conhecimento negociando significados de palavras, ações, situações e artefatos materiais, e que essa criação se dá nas práticas. Segundo a autora, esses elementos participam de (e contribuem para) um mundo social e culturalmente estruturado, que é constantemente reconstituído pelas atividades de todos aqueles que pertencem a ele. Essa visão aproxima-se bastante da apresentada aqui, entretanto propõe-se que a criação de conhecimento não se dá pela negociação (termo que carrega elementos de neutralidade, ou de minimização de conflito), mas pela disputa e que na disputa dos significados disputam-se capitais e taxas de conversão. Por outro lado, concorda-se com Gherardi (2008) quando essa afirma que conhecer é uma atividade prática, realizada dentro do mundo (e não em relação a ele), no entrelaçamento das relações sociais e culturais – ou seja, conhecer é ser capaz de conectar-se de modo competente (*knowledgeable*) com a teia de relações pós-sociais.

Conhecer é, portanto, conectar-se com os elementos de uma prática, com a textura de práticas desse modo ativada e com a lógica dessa prática (carregada de elementos de apreciação e possibilidades de sanção). Nessa visão, “novos” conhecimentos são formas diferentes de conexão, e ao praticar “a mesma prática” repetidas vezes, estabelecem-se formas de conexão que podem ser mais estáveis, ou que não estejam tão sujeitas a receber sanções ou, ainda, que sejam apreciadas pelos praticantes naquele campo. Assim, julgamentos como “bom” ou “ruim”, “correto” ou “errado”, “belo” ou “feio”, “adequado” ou “inadequado” são realizados sobre as formas de conexão estabelecidas – quais são válidas, quais são preferidas etc. – e informam o praticante sobre a lógica da prática – ainda que este não a aprenda de modo consciente.

Dentre as três possíveis relações entre conhecimento e práticas apresentadas por Gherardi (2008), a terceira relação é a de equivalência, no sentido de que uma prática é *knowing-in-practice* – atuar como um praticante competente é sinônimo de conhecer como se conectar de modo exitoso com o campo de práticas ativado. Propõe-se aqui que esse “modo exitoso” passa a fazer sentido quando analisado como a lógica da prática, que indica: formas

³¹ O título desta seção é tomado emprestado de Gherardi (2008).

de conexão preferidas e despreferidas em determinado campo, elementos que devem ou não fazer parte da prática etc. Portanto, conhecer uma prática é conhecer como praticá-la, ou seja, conhecer quais os elementos que constituem essa prática, como conectar-se com esses elementos de um modo que seja apreciado no campo, e quais outras práticas são ativadas a partir dessa – algo que só pode ser realizado ao praticar a prática.

Gherardi e Nicolini (2001, p. 51), em uma visão mais vinculada ao interacionismo simbólico do que à Etnometodologia, afirmam que “reflexividade é a ligação entre conhecer-na-prática e conhecer uma prática”. Por um lado, conhecer-na-prática significaria participar de modo competente no conhecimento imbricado naquela prática – de modo semelhante ao apontado aqui. Por outro lado, para esses autores conhecer uma prática implicaria desimbricar o conhecimento por meio de um ato de lógica reflexiva, realizada por meio de relatos (*accounts*) e exibição cênica. Assim, a reflexividade trairia a lógica da prática por inserir nesta distância e reflexão, e ser oriunda de uma separação entre o sujeito e o objeto, a partir de um *breakdown*. Na visão desses autores, conhecer uma prática seria ser capaz de relatá-la de modo reflexivo. Já para a Etnometodologia, reflexividade é um caráter próprio (imbricado) das práticas, que as torna relatáveis e por meio do qual os membros produzem (prospectivamente e retrospectivamente) cursos de ação reconhecíveis, explicáveis, normais (FELE, 2002). Nessa visão, reflexividade é o que torna possível a produção concertada das interações sociais e o que torna o significado de uma ação transparente. Ou seja, a reflexividade é dada-como-garantida (*taken for granted*) em uma prática e permite tanto aos membros praticá-la quanto a alguém estranho à prática ter acesso ao seu significado. Desse modo, conhecer uma prática pode ser visto como um sinônimo de reflexividade – seja reflexividade como distanciamento e reflexão a partir de um *breakdown*, seja reflexividade como a relatabilidade inerente às práticas.

Por outro lado, a noção de prática como *locus* espacial e temporalmente disperso, auxilia a compreender o que o que costuma ser referido como “transferência” de conhecimento – ideia diretamente ligada a concepção de conhecimento como estoque. Formas de conexão são aprendidas pelos praticantes e tais formas de conexão podem ser “experimentadas” ou “testadas” em outras práticas ou outros campos. Não é um conhecimento sendo “desempenhado” novamente, mas tentativas de conectar-se de modo que “faça sentido” (prático) naquela prática situada, a partir de conexões anteriores – ou seja, é ao conectar relacionalmente duas (ou mais) práticas que o praticante estabelece novos tipos de conexão. Entretanto, essas formas de conexão são produzidas a medida que são praticadas –

seja pelo julgamento prático do próprio praticante, seja pelas sanções ou apreciações que este recebe ao praticar. O proponente que teve um projeto aprovado via Fumproarte, por exemplo, se baseia (não necessariamente de modo consciente) nas conexões então estabelecidas para escrever um novo projeto para a LIC – e essa lógica da prática é construída não a partir de um ato criador, mas de modo situado e conectado com outras práticas. Assim, não são as práticas em si que se expõem a “receber sanções negativas quando o meio ambiente com que realmente se confrontam é demasiado afastado daquele ao qual se encontram objetivamente ajustadas” (BOURDIEU, 2002, p. 166), mas as formas de conexões – ainda que reconhecíveis pelo mesmo nome – que constituíam uma prática em outro campo e que, portanto, devem ser objetivamente ajustadas ao novo campo, no qual a lógica da prática precisa ser aprendida para que o praticante possa enagi-la de modo competente (*knowledgeable*). Esse é o caráter situado das práticas – em um campo, nas conexões estabelecidas neste campo com os elementos que aí fazem parte dela e nos julgamentos a cerca dessas conexões produzidos no próprio campo.

No campo estudado, as conexões necessárias para “escrever um bom projeto” são diferentes das conexões necessárias para produzir uma peça, ou para dirigir uma peça, ou ainda para atuar. O proponente de um projeto precisa se conectar de modo exitoso com leis, editais, formulários, pessoas que colocarão seu nome no projeto, avaliadores, patrocinadores, linguagem de projetos, produção atual de teatro em Porto Alegre, público pretendido, planilhas de cálculos, órgãos públicos que emitem documentos etc. Nesse processo, ele pode não estabelecer todas as conexões necessárias, ou conectar-se de modo a sofrer sanções, ou ainda conectar-se de modo que não seja apreciado no campo (por exemplo, ao produzir um projeto que não tenha “mérito artístico” ou sem participantes com um currículo “de peso”). Aprende-se a “escrever projetos” escrevendo projetos e estabelecendo as conexões necessárias a essa prática. Por outro lado, algumas formas de conexão de outros campos também podem ser exitosas nesse – quem sabe conectar-se com a linguagem acadêmica da escrita de projetos é visto no campo como “tendo vantagem” – conhecer essa forma de conexão (ainda que ela não esteja ajustada ao novo campo) auxilia a estabelecer novas formas de conexão.

9. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Iniciei a pesquisa que resultou nesta tese pretendendo buscar as possíveis contribuições de Bourdieu aos EAOBP. Essa motivação encontra ressonância, por exemplo, no apontado por Emirbayer e Johnson (2008, p.1) de que “apesar de alguns passos promissores na direção correta, a análise organizacional ainda não explorou completamente as possibilidades teóricas e empíricas inerentes aos escritos de Pierre Bourdieu”. E foi essa motivação teórica que me levou ao campo. Ao sair dele, reúno aqui algumas reflexões que estabelecem uma conversação com minha motivação inicial.

O fio condutor metodológico da pesquisa foram as formulações de Bourdieu. Entretanto, essas só se constituíram como sistema de análise na medida em que o trabalho de campo evoluía – a compreensão de noções como campo, habitus e capital e das relações entre elas só se deram na prática da pesquisa. A partir do foco na noção de prática, foi com a interação em campo que a estrutura do campo do teatro começou a ser percebida como tal, a partir especialmente das divisões e distinções feitas pelos agentes. Essas foram primeiro percebidas por meio das práticas discursivas (por exemplo, os tipos de teatro) e posteriormente por tomadas de posição, por bens e símbolos característicos das diferentes posições. As análises apresentadas no capítulo 8 foram possíveis a partir de um conhecimento que foi sendo produzido em campo, que já se conectava (mesmo que não de modo consciente) com as formulações de Bourdieu, mas que em nenhum momento buscou “enquadrar-se” nessas formulações. O desafio de utilizar as recomendações de Bourdieu como guia metodológico e construir o objeto de pesquisa e o método conjuntamente e em campo foi em muitos momentos esmagador, pois não havia uma fórmula a seguir (apenas recomendações). Tentar seguir as próprias indicações do campo quanto aos próximos passos e, simultaneamente, explorar as condições possibilidade, os efeitos e limites das práticas observadas e objetivar minha própria relação com o campo foram processos que se desdobravam e requeriam em muitos momentos questionamentos sobre o campo, sobre o fazer pesquisa e sobre as relações que estava estabelecendo (no campo e fora dele). É claro que esse não é um trabalho de Sociologia, nem tenho treinamento como socióloga, mas dadas as limitações de minha própria formação (e do meu habitus) e da apropriação feita dos estudos de Bourdieu, a tentativa de aplicar essas formulações “em um outro caso particular do possível” (BOURDIEU, 2007a, p.27) constitui-se como uma possibilidade nos estudos de Administração, especialmente na área de Recursos Humanos.

Na construção do texto aqui apresentado, personagens centrais foram escolhidos como tipificações de algumas posições no campo. Assim, as referências a atores/diretores e produtores representam uma esquematização genérica no campo e não posições específicas. Para compreender outros princípios de diferenciação presentes no campo faz-se também menção a distinções como: grandes produtores/pequenos produtores, atores de teatro comercial/atores de teatro de pesquisa. Ainda que esses personagens apontem para princípios mais específicos de diferenciação, também não indicam posições únicas no campo ou posições homogêneas. Coerente com a opção por não caracterizar os entrevistados e demais participantes da pesquisa, os trechos de entrevistas utilizados não fazem referência a sujeitos específicos, mas são relacionados com essas posições esquemáticas do campo, como se fossem personagens. Os relatos feitos a partir desses personagens e as análises daí recorrentes permitiram a consecução do primeiro objetivo específico dessa tese: analisar a produção em teatro na cidade de Porto Alegre, a luz das formulações de Bourdieu. No capítulo 8 foram apresentadas as formas de capital que estruturam esse campo, esboçadas as diferentes posições no campo e as dimensões a partir das quais essas posições se relacionam. Dois pontos aqui se destacaram: a efetividade do capital social como capital simbólico e a natureza dupla da constituição desse capital, tanto como conhecimento quanto como reconhecimento.

Cabe aqui destacar o papel central da linguagem na realização dos princípios de diferenciação. Durante todo o período da pesquisa de campo, cada agente se constituía relacionalmente estabelecendo um critério “nós-eles” para diferenciar-se e ao mesmo tempo hierarquizar outras posições no campo. Nas situações de entrevista isso era realizado de maneira exaustiva e, muitas vezes, boa parte da entrevista se consistia na delimitação de quem são “eles” e o que “eles fazem” – e por diferenciação, quem eu sou e o que eu faço. Entretanto, em situações não de entrevista, a produção dos princípios de divisão por meio da fala (tanto para alinhar-se com uma posição quanto para distanciar-se de outra) muitas vezes sinalizava uma disputa no campo, e a temática da disputa se constituía a partir do princípio de divisão empregado.

Já a compreensão dos impactos que as leis de incentivo (municipal, estadual e federal) causam no campo da produção em teatro de Porto Alegre, segundo objetivo específico desta tese, se deu em diferentes momentos e de distintos modos ao longo da pesquisa e foi retratada em diferentes pontos da escrita. O maior impacto (ainda que não inicialmente evidente) diz respeito a alteração na estrutura do campo causada pela alteração na taxa de conversão de capitais que as leis geram e, conseqüentemente, no valor relativo de cada capital no campo.

Esse impacto é percebido pelos agentes como uma mudança nas “regras do jogo”, que dá vantagens a alguns e deixa outros sem trabalhar. Há também impactos mais evidentes com relação ao que é proposto e como é proposto, discutidos ao longo do texto e amplamente reconhecidos no campo. Além desses, as leis de incentivos e seus mecanismos produzem também outras posições no campo e outras conexões entre agentes e objetos, conforme discutido na seção 8.7.

Para analisar as práticas envolvidas na obtenção de recursos financeiros pelos grupos de teatro, em especial aquelas que envolvem a construção de projetos direcionados às leis de incentivo (terceiro objetivo específico dessa pesquisa), foi necessário aprofundar a compreensão das posições no campo e como essas se relacionam com a escrita de projetos. Também foi necessário compreender como a escrita de um projeto se relaciona com a realização de uma peça teatral e o papel do capital econômico na realização de uma peça. Percebeu-se a partir do campo que dimensões como a remuneração de um ator, a instabilidade e volatilidade de muitas relações de trabalho no campo e a própria relação de cada um com o teatro, além dos habitus individuais e coletivos, influenciam as práticas para a obtenção de recursos financeiros. Como se obtém recursos financeiros para uma peça (e o volume de recursos que se busca) são práticas situadas, pautadas pelas leis de incentivo, pelos fundos e por editais, mas concebidas e percebidas a partir dos habitus dos proponentes. As oportunidades não são iguais para todos, pois não se constituem como possibilidades para muitos e os mecanismos atuais de fomento operam de modo que tende a reproduzir as diferenças de capital (especialmente financeiro) presentes no campo.

Com base nessas análises foi possível abordar o quarto objetivo específico e revisitar a relação entre knowing e prática, a partir especialmente da compreensão de que há uma relação de equivalência entre ambos: o conhecer é o conhecer-na-prática, que se dá de modo situado ao estabelecerem-se conexões entre elementos de uma prática, e praticar é ser capaz de estabelecer essas conexões de modo competente (*knowledgeable*). Assim, considerando que aprender é conhecer-na-prática, e que praticar é conectar-se com os elementos de uma prática de um modo competente, chega-se a uma relação tanto de mútua constituição quanto de equivalência: não se pode praticar uma prática sem realizar *knowing-in-practice*, e não se aprende/conhece uma prática sem praticá-la. Ou seja, aprender é um aspecto central do praticar e praticar é um aspecto central do aprender (ANTONACOPOULOU, 2008), processos profundamente imbricados e que constituem o organizar.

Desse modo, chega-se ao objetivo geral deste estudo: analisar as práticas que visam a captação de recursos financeiros no campo do teatro adulto em Porto Alegre à luz da praxeologia de Bourdieu e da Aprendizagem Organizacional Baseada em Prática. Para essa análise, empreendida em parte do capítulo 7 e especialmente no capítulo 8, foram centrais tanto as formulações de Bourdieu quanto algumas noções vindas dos EAOBP, como *knowing*, conexão, textura, o caráter situado das práticas, a agência dos não-humanos. A partir dela, podem-se estabelecer proximidades entre essas duas abordagens e, principalmente, perceber algumas das possíveis contribuições da praxeologia de Bourdieu para os EAOBP. Considerar as práticas como *locus* de disputa pelos diferentes tipos de capitais e pelas taxas de conversão a partir de diferentes posições em um campo permite resgatar as noções de poder e de conflito. Como apontado ao longo do texto, por meio da própria escrita de um projeto disputam-se as taxas de conversão no campo do teatro – o que pode e o que não pode ser escrito, o que deve e o que não deve ser escrito são categorias dessa disputa que são constituídas na prática por meio tanto dos projetos submetidos como também dos formulários disponibilizados. Também é ao considerar os diferentes tipos de capital e a noção de habitus que se podem explorar noções como “o amor ao que se faz” ou “engajamento”, não reduzindo a ação humana à pura instrumentalidade, mas reconhecendo que as práticas tem objetivos práticos e as tomadas de posição não buscam intencionalmente metas calculadas, mas implantam linhas de ação objetivamente orientadas, ainda que não sigam regras conscientes ou objetivem metas premeditadas (WACQUANT, 2008). Além disso, a noção de lógica da prática auxilia na compreensão dos aspectos estáveis de uma prática, ao mesmo tempo que essa sofre pressões (vindas das disputas) para mudança. É essa compreensão que levou à proposição apresentada de que as conexões de uma prática seguem uma lógica *fuzzy*, em que os elementos que constituem a prática e as formas de conexões entre eles estão sob permanente tensão, e são foco de disputa no campo (seja para sua manutenção, seja para sua alteração).

É a partir dessa visão de prática que fica mais evidente o poder crítico dessa abordagem, ao acessar os processos de produção e reprodução da sociedade. Retomo aqui um texto de Gherardi para exemplificar esse ponto. Em artigo de 2010 ao discutir a consulta telecardiológica como uma prática social, a autora apresenta a posição dos pacientes que buscam reconforto/tranquilização por meio da consulta e dos médicos que negam esse papel à consulta. De fato, para esses profissionais havia “uma oposição entre reconforto e profissionalismo” (GHERARDI, 2010, p. 517), sendo que estes preferiam a noção de

informação. A autora, ao conceber reconforto como uma prática situada, “realizada por meio de uma rede de relações institucionais, organizacionais e pessoais, que mobiliza pessoas, tecnologias e conhecimento em resposta a uma demanda – individual ou coletiva – pela exclusão ou melhoria de um medo justificado” (ibidem, p. 518), contribui para a discussão de prática em seu caráter produtor da sociedade. Entretanto, deixa escapar a discussão da disputa sobre o significado da consulta telecardiológica, disputa essa presente no campo e retratada no artigo mas não topicalizada: que capital (simbólico) está em jogo ao considerar a consulta telecardiológica como reconforto ou como informação? Quais posições participam dessa disputa? Quais relações de poder? Questões como essas poderiam levar a novas compreensões sobre as posições relativas dos cardiologistas, dos clínicos gerais, dos pacientes e das instituições envolvidas.

No presente estudo, a noção sobre “o que é ser um produtor cultural?” apresentou-se como espaço de disputa nas mais diferentes instâncias. A partir da noção de profissão proposta aqui, discutir o que é ser produtor cultural é discutir quais as práticas que ele enage e, como visto na seção 6.1, esse é um tema foco de diversas disputas. A figura do produtor, a partir das leis de incentivo e dos editais, ganhou espaço e poder – seu papel não apenas foi reconhecido como tem ganho cada vez mais uma posição dominante no campo cultural por ser aquele que tem acesso às fontes de capital financeiro. Essa disputa relaciona-se diretamente com outra que tem como centro a noção de cultura – o faz parte da cultura e quando se fala em investimentos na cultura se fala em investimentos no que – e que envolve diversos campos e o próprio espaço social brasileiro.

Destaca-se também que, a partir do uso das formulações de Bourdieu, foi possível analisar os processos de aprendizagem de acordo com as possibilidades que os EBP trariam para essa abordagem, a saber: sem separações entre níveis de aprendizagem (individual, grupal, organizacional), superando dualidades como estrutura/agência, estabilidade/mudança e *exploration/exploitation*; valorizando o conhecimento estético e o julgamento estético; e percebendo na prática que aprendizagem é tanto um processo natural quanto sistemático, baseado simultaneamente em conhecimento tácito e explícito e que se aprende a partir das normas mas também do que é exemplar. Além disso, a noção de prática baseada na noção de conexões permitiu explorar a textura das práticas que se conectam e desdobram em diferentes direções, auxiliando na compreensão de como as práticas produzem e reproduzem a sociedade.

A partir desta pesquisa, abrem-se algumas possibilidades para pesquisas futuras. Aqui destacam-se cinco. A primeira diz respeito ao próprio estabelecimento de políticas públicas para a cultura. Como se viu, atores e diretores tem uma compreensão muito diferente daquela das pessoas ligadas ao governo quanto ao significado de escrever um projeto. Por mais que o governo defenda a posição de que praticamente “qualquer um” pode escrever um projeto, há uma série de saberes que precisam ser articulados (inclusive saberes do campo da gestão) e o proponente precisa saber se conectar de modo exitoso com os vários elementos que compõem essa prática. Ou seja, o acesso às leis de incentivo e aos fundos não é tão universal, pois não se configura como possibilidade para todos os agentes do campo. Uma possibilidade de pesquisa seria explorar exatamente quais mecanismos ou quais ferramentas poderiam ser empregados para que o acesso aos incentivos fosse mais democrático. Outro aspecto, relacionado ao mesmo tema, seria investigar se em outras áreas da cultura as mesmas dificuldades se configuram, ou seja, como se dá o processo de submissão de projetos na música, nas artes visuais, na literatura, no cinema etc. Reconhecer que os atuais mecanismos tendem a reproduzir a estrutura de distribuição de capital financeiro também poderia abrir novas possibilidades de pesquisa em termos de políticas públicas.

Uma segunda possibilidade está relacionada a investigar a pervasividade de discursos de gerenciamento no campo. Noções como metas, indicadores e tendências, planejamento estratégico, cadeia de produção da cultura, a figura do empreendedor cultural, as diferentes planilhas orçamentárias e outras técnicas representam a introdução de métodos de controle de gestão no campo cultural que, se tiveram seu uso disseminado a partir da escrita de projetos, hoje estão difundidos além do que é demandado nestes. Mesmo os agentes que questionam o sistema de projetos já utilizam a linguagem gerencial e os discursos alinhados à Economia Criativa. As tecnologias de cálculo de orçamento utilizadas para a submissão de projetos, por exemplo, trazem embutidos uma série de pressupostos e regras que não apenas se alinham a determinados sistemas de interesse mas também produzem efeitos no campo. Pode-se entender essas tecnologias de dois modos: como meio de vigilância e controle sobre a honestidade dos que trabalham e como instrumento estatal de suporte às imposições fiscais e controle social (GHERARDI, 1997). Assim, por um lado se controla e verifica o que é gasto e como é gasto – tudo deve ser comprovado (documentado) de modo adequado, ainda que a documentação em algumas situações sirva para encobrir gastos feitos e que, teoricamente, não poderiam ser feitos (como o pagamento a alguém que escreveu o projeto). E, por outro lado, se impõe controle, definindo quais as rubricas pertinentes, os limites de gastos em cada uma e

os “preços da cultura”. Desse modo, se enage uma realidade organizativa concebida de um determinado modo (enquanto recursos, objetivos, responsabilidades, desempenhos) que se diferencia daquela a qual se liga (a organização dos grupos) ao mesmo tempo que ajuda a criá-la sendo uma tecnologia de controle à distância. Encontram-se no atual sistema de submissão de projetos muitas das funções tradicionalmente atribuídas a um sistema de gestão: identificar os custos de gestão em relação aos resultados obtidos e aos objetivos fixados, a busca por critérios de caráter econômico-financeiro, responsabilização dos gestores pelos resultados obtidos e pelo relato desses resultados (na forma de relatórios e prestações de conta) etc (GHERARDI, 1997). Investigar esse processo e a apropriação de discursos gerenciais pode trazer luz às transformações que o campo da cultura vem sofrendo, em especial às novas posições criadas a partir dessas noções e as influências destas nas taxas de conversão. Um exemplo disso já foi exposto aqui: a valorização de um tipo específico de capital cultural que leva à escrita de “bons projetos”. Essas influências podem ser muito mais amplas e investigá-las pode se constituir em um tema de interesse tanto para a academia quanto para o próprio campo.

Uma terceira possibilidade a ser apontada é de cunho mais teórico e diz respeito às contribuições que uma noção de prática que incorpore a questão do poder (e conseqüentemente da assimetria de posições) pode trazer a diferentes vertentes dos EAOBP. Acredita-se que a noção de prática apresentada permita explorar de outros modos alguns conceitos relacionados à aprendizagem. Exemplifica-se aqui com a noção de improvisação. Ainda que a ideia de improvisação (apropriada como metáfora desse processo na música e no teatro) já tenha sido discutida na sua ligação com processos de aprendizagem informais (FLACH; ANTONELLO, 2011), especialmente na compreensão de que a improvisação não é um processo a partir de elementos livres e totalmente espontâneos, mas “exige estudo, prática e aprendizagem por parte dos indivíduos” (ibidem, p. 123), há espaço para discutir o que constitui os “ambientes estruturados [que] fomentam a improvisação” (ibidem, p. 127), sejam eles planos, experiências ou interações prescritas e papéis. A partir da noção de prática aqui apresentada, pode-se conceber a improvisação como a capacidade de estabelecer novas conexões com os elementos de uma prática (ou incluir novos elementos em uma prática) não de modo arbitrário, mas reconhecendo a lógica da prática – o que tornaria o praticante mais experiente o mais apto a improvisar – a partir do habitus do agente. Desse modo, poderia ser endereçada a “dificuldade com que se confrontam os investigadores e os gestores (...) a identificação dos equivalentes organizacionais da estrutura mínima” (ibidem, p. 129), uma

síntese entre liberdade e controle que cria espaço para a exploração inovadora da utilização de recursos. Propõe-se que tal estrutura mínima possa ser explorada a partir da noção de lógica da prática. É a lógica da prática, na forma como é reconhecida pelo habitus do agente que aponta as possibilidades de improvisação, sendo ao mesmo tempo livre e condicionada. Explorar este aspecto pode contribuir tanto para a continuidade da discussão da metáfora de improvisação quanto para a compreensão dos processos de AO e de inovação.

A quarta possibilidade diz respeito a um tema bastante presente na Administração que é a relação existente entre um plano e a realização deste. A partir da análise aqui proposta, pode-se questionar a ideia de plano como representação, questionando a própria ideia de planejamento. Se etimologicamente plano vem do Latim *planus* – plano, liso, igual, chato; e, em sentido figurado, fácil, sem aspereza, claro nítido, evidente, manifesto (FARIA, 1988), adquiriu ao longo do tempo o sentido de representação esquemática ou de modelo a ser seguido. Nos EBP, uma vertente que trabalha diretamente com a ideia de planejamento é aquela vinculada à estratégia e a noção de *strategizing* (WHITTINGTON, 2006). Samra-Fredericks (2004) aponta que o desenvolvimento da estratégia é algo realizado por meio da fala-em-interação, no trabalho prático cotidiano, em rotinas baseadas na fala – basicamente em reuniões – e a sua investigação se foca na busca da tomada de decisões como um processo. Ela mostra que decisões são tomadas mesmo contra as políticas da organização ou contra o que foi planejado estrategicamente. A partir desse tipo de discussão e das análises aqui apresentadas, pode-se investigar a ideia de que o planejamento é algo que encontra um fim em si mesmo, ao produzir um plano. E o plano produzido não se conecta diretamente com a realidade a qual deveria ajudar a criar, mas é uma prática discursiva, que acomoda uma pluralidade de discursos e legitima a coexistência destes (GHERARDI; NICOLINI, 2002). Assim, podem-se explorar aspectos como de que modo as práticas discursivas produzidas em planejamentos se conectam (ou não) com as demais práticas de uma organização.

Finalmente, como quinta possibilidade, aponta-se a oportunidade de realizar uma análise sobre o campo acadêmico como a realizada aqui sobre o campo do teatro. Dado que as formas de financiamento de pesquisas se dão em grande parte via projetos (seja na forma de financiamento direto por órgãos governamentais, seja na forma de parcerias com empresas), caberia questionar o que a prática de escrever projetos produz no campo acadêmico. Poderiam ser analisadas, por exemplo, as condições de possibilidade para a submissão de um projeto (e o acesso dado aos diferentes agentes), ou o que constituiria um “bom projeto” nos termos do

governo e da academia brasileiros. Essas representam algumas das possibilidades de desdobramento da pesquisa realizada até o momento.

Outro ponto a ser comentado diz respeito às implicações da abordagem adotada para a pesquisadora e para a realização da pesquisa, especialmente no que se refere à noção de reflexividade. Rouse (2001, p. 197), afirma que

A reflexividade tem dimensões moral e política bem como retórica e epistemológica: o que os nossos escritos e dizeres fazem? para quem falamos? que outras vozes e preocupações reconhecemos, damos espaço ou ocultamos? quais tendências e alinhamentos reforçamos e quais desafiamos? acima de tudo, frente a quem somos responsáveis?

Durante a realização da pesquisa, procurei manter a postura de questionar minhas reações, gostos e desgostos, partindo do princípio que estes eram gerados a partir do meu habitus e da minha posição no campo. Essa reflexão levou-me a questionar não apenas os julgamentos que fazia, mas também minha postura ética. Um dos efeitos dessa reflexão foi a opção de descaracterizar os sujeitos pesquisados de modo que não fosse possível atribuir uma fala ou um posicionamento expressos nessa tese a uma pessoa em particular. Preservar a identidade dos entrevistados tornou-se uma preocupação central a medida que a pesquisa avançava – percebi que citar casualmente em uma entrevista “um dos pesquisados me disse que...”, recebia como resposta “quem te disse isso foi fulano, porque ele...”, passei a atentar para o fato de que o posicionamento das pessoas se dá em grande parte por meio da fala e que os discursos produzem mecanismos de distinção. Ou seja, ainda que a fala fosse atribuída a alguém que não a havia enunciado, essa atribuição também era um posicionamento dentro de uma disputa. Ao mesmo tempo, tenho consciência de que o que está escrito aqui (ainda que não indique o agente que produziu o enunciado) remete a posições no campo e, como tal, pode ser utilizado na fabricação e na representação de mecanismos de distinção. Todas as falas e relatos são sujeitos a julgamentos a partir de posições diferentes no campo e esses são inevitáveis. Ainda assim, procurei dar voz ao que há de fluido e ambíguo em cada posição, tentando explicitar que as diferentes posições são legítimas, bem como as disputas também o são. Minha posição no campo sempre esteve mais próxima da posição dos produtores, então um esforço extra foi feito para me aproximar dos atores – frequentar determinados lugares, realizar atividades não seriam opções “naturais” para a minha posição, mas foram escolhas de pesquisa.

Quanto ao conhecimento produzido (PETIT; HUAULT, 2008), percebo duas instâncias não complementares nem análogas, mas imbricadas. Uma delas é o conhecimento

produzido no campo – ao topicalizar determinadas questões e debater certos temas com os entrevistados, produzia com eles um *knowing* situado, que se constituía nas práticas discursivas de “entrevista” ou de “bate papo”, mas que mantinha conexões com outras práticas, como a de “escrever projetos”, “produzir peças”, “ser ator”. Esse *knowing* também produziu conexões temporais e espaciais entre outros agentes no campo. Além disso, o conhecimento produzido em campo foi, o tempo todo, mediado pelo meu habitus. Assim, minhas compreensões sobre o que é um projeto e sobre como se escrevem projetos, ou sobre que é teatro tomaram parte ativa no *knowing* produzido. Além disso, minhas experiências anteriores em gestão e também minhas experiências de vida atravessaram todo o tempo a pesquisa. Um exemplo disso foi a produção de um objeto (planilha excel) para o cálculo dos custos de uma apresentação teatral. Esse objeto materializa um *knowing* produzido em campo e em relação, que se desdobrou espacial e temporalmente e já foi utilizado por outras pessoas (inclusive algumas que não participaram da pesquisa), constituindo-se em mais um elemento por meio do qual se dão as disputas no campo, ou seja, um efeito social dessa produção (GHERARDI; NICOLINI, 2001).

A outra instância é a produzida aqui, na escrita dessa tese. Esse também é um conhecimento situado e produzido coletivamente nas conexões com os autores estudados, a professora orientadora, o programa de pós-graduação do qual participo, as escritas no campo da Aprendizagem Organizacional, a banca que realizará a leitura, os dados produzidos em campo e materializados na forma de transcrição e diário de campo, minhas memórias e vivências, minha postura intelectual. Desse modo, esse texto não pretende ser uma descrição das práticas em campo, mas o produto de um olhar teórico (BOURDIEU, 2004), a partir de minhas condições de possibilidade. As escolhas teóricas realizadas pautaram todo o processo de pesquisa e se fizeram presentes como marcos ou guias para as decisões tomadas. A análise do campo do teatro em Porto Alegre foi possível não porque esse se desvendou a mim durante o processo de pesquisa, mas porque desde o princípio busquei formas de analisá-lo. Entretanto, isso não significa que essa análise foi realizada a partir de um ato teórico fundador. Ao contrário, o aparato teórico utilizado só ganhou sentido a partir do campo e em relação a ele – ou seja, a construção do objeto de estudo se deu nessa relação teoria-campo estudado, o que orientou as escolhas metodológicas. O estilo de escrita adotado faz referência às opções de Strati (2003; 2007): na medida do possível, usa-se a terceira pessoa para os trechos de teorização e a primeira pessoa do singular para os trechos de relatos pessoais. Essa opção visa atender tanto as exigências acadêmicas quanto a coerência metodológica. Além

disso, o que se apresenta aqui é um modelo, que por um lado permite reflexões sobre o campo estudado e, por outro, permite reflexões sobre a teoria empregada – nesse sentido propuseram-se as concepções de prática e aprendizagem apresentadas no capítulo 8. Esse modelo fala a partir de um lugar que representa minha posição no campo e no espaço social como um todo. Nesse sentido, tentei evitar as classificações e caracterizações que me/se impunha/m como evidentes ou espontâneas, dada minha formação como Matemática e em Administração, em um esforço de vigilância epistemológica (WACQUANT, 2006; BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2007), o que me levou, por exemplo, a evitar apresentar quatro perfis de grupos quanto à postura frente às Leis de Incentivo e gerou uma análise menos determinística e totalizante, apresentada na seção 8.9.

Ao concluir a escrita dessa tese, as disputas no campo continuam. Foi aberto um curso superior de Produção Cênica por uma faculdade do centro da cidade, idealizado por uma produtora cultural e atriz formada em Artes Cênicas pelo DAD. É um curso que discute a parte estética e técnica das artes cênicas (teatro, circo e dança) e também contém “disciplinas voltadas à questões administrativas, de planejamento e execução de projetos envolvendo a área de produção cênica preparando o aluno no mercado de trabalho”. Movimentos como esse reforçam a ideia de que produzir está se tornando sinônimo de escrever e realizar projetos. Já a polêmica em torno do Centro Cenotécnico tomou um novo rumo – as secretarias de estado da Saúde e da Cultura assinaram um acordo para a restauração dos pavilhões 5 e 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro (o pavilhão 6 é local do Condomínio Cênico) e nesse acordo foi discutida a possibilidade de transferir o Centro Cenotécnico para o pavilhão 5. É interessante notar como o secretário da Saúde se conecta com esse movimento, expressando seu desejo de que toda a área do hospital venha a ser utilizada por projetos culturais – conectando o campo da cultura com o da saúde em uma das disputas do campo da saúde, a da desinstitucionalização de pacientes. Nos desdobramentos do Sisaípe, foi aprovada a Lei de Incentivo ao Esporte nos mesmos moldes da LIC, ou seja, os projetos culturais passam a disputar os mesmos recursos financeiros com projetos esportivos. Nas lutas do sindicato, uma “conquista” foi alcançada – foi registrada no Ministério do Trabalho uma Convenção Coletiva de Trabalho. O assunto ganhou destaque nas redes sociais após ser registrado no maior jornal local (**Figura 4**).

Figura 4 – Notícia sobre a assinatura da Convenção Coletiva

Conquista

Cerca de 13 mil profissionais registrados no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado passaram a ter garantia de piso salarial, cachês mais justos e carga horária compatível.

O RS é o primeiro Estado do país a ter dissídio nesta categoria.

Fonte: Zero Hora, 01 de novembro de 2012, página 3.

A convenção coletiva foi assinada pelo SATED/RS e pelo SECRASO/RS (Sindicato Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional do Estado do Rio Grande do Sul). A convenção estabelece salários normativos e prazos para pagamentos, jornadas de trabalho, auxílios etc. A partir da assinatura, abriu-se um novo debate – o da aplicabilidade: os contratos (principalmente de artistas) são informais e não realizados por uma “entidade”, ou seja, a convenção seria aplicável em poucos casos. Esses são alguns exemplos da continuidade das disputas no campo. Eles são apresentados aqui com o objetivo de ilustrar que a pesquisa não se conclui e que novos desdobramentos abrem espaços para alterações no campo e novas disputas, em um sem-fim de novos fins (ANOTONACOPOULOU, 2008).

O meu relato se encerra aqui, consciente de que haveria mais a ser relatado, de que as escolhas poderiam ser outras, de que outras pesquisas podem se desdobrar a partir desta, mas, principalmente, consciente de que as conexões que estabelecemos tem implicações e que são elas que produzem e reproduzem a sociedade.

REFERÊNCIAS

ALABARSE, L. Democracia em Cena. **Revista do 19º Porto Alegre em Cena**. Prefeitura Municipal de Porto Alegre: Porto Alegre, 2012.

ALVESSON, M.; HARDY, C.; HARLEY, B. Reflecting on reflexivity. **Journal of Management Studies**. V.45, n. 4, p. 480-501, Maio, 2008.

ANHEIER, H. K.; GERHARDS, J.; ROMO, F. P. Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields: Examining Bourdieu's Social Topography. **The American Journal of Sociology**, v. 100, n. 4., p. 859-903, Jan., 1995.

ANTONELLO, C. S. A Gestão de Projetos Culturais em Grupos Artísticos do Município de Porto Alegre na Perspectiva da Aprendizagem Baseada em Práticas. Projeto aprovado no Edital CNPq nº 02/2009.

ANTONELLO, C. S.; GODOY, A. S. A Encruzilhada da Aprendizagem Organizacional: uma Visão Multiparadigmática – In: XXXI Encontro da ANPAD 2007. **Anais...** Rio de Janeiro: 2007.

ANTONELLO, C. S.; GODOY, A. S. Aprendizagem Organizacional e as Raízes da Polissemia. In: ANTONELLO, C. S.; GODOY, A. S. (Eds.) **Aprendizagem Organizacional no Brasil**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ANTONACOPOULOU, E. P. Practise-Centred Research: The Study of Inter-connectivity and Fluidity. Paper for the Cardiff/AIM International workshop 'Making Connections' Cardiff University, 2007.

_____. On the practise of practice: in-tensions and ex-tensions in the ongoing reconfiguration of practices. In: BARRY, D.; HANSEN, H. **New approaches in management and organization**. London: SAGE, 2008.

ARGYRIS, C.; SCHÖN, D. **Organizational learning: a theory of action perspective**. New York: McGraw-Hill, 1978.

ARGYRIS, C.; SCHÖN, D. **Organizational learning II: Theory, Method, and Practice**. Massachusetts: Addison-Wesley, 1996.

BLACKLER, F.; REGAN, S. Intentionality, Agency, Change: Practice Theory and Management. **Management Learning**; v. 40, n. 2; p. 161-176, 2009.

BOLTANSKI, L. Usos Fracos e Usos Intensos do Habitus. In: ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R. M. **Trabalhar com Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 155-163, 2005.

BOURDIEU, P. The social space and the genesis of groups. **Theory and Society**, v. 14, n. 6, p. 723-744, novembro 1985. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0304-2421%28198511%2914%3A6%3C723%3ATSSATG%3E2.0.CO%3B2-T> Acesso em 27 de março de 2010.

_____. The forms of capital. In: RICHARDSON, John G. **Handbook of theory and research for the sociology of education**. New York: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

_____. Droit et passe-droit . In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. v. 81, n. 81-82, L'économie de la maison. p. 86-96, março 1990. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_81_1_2928. Acesso em 15 de abril de 2010.

_____. **The field of cultural production: essays on art and literature**. Columbia University Press, 1993.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.183-191.

_____. **Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia cabila**. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2002.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Razões práticas** - Sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 2007a.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

_____. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007c.

_____. **The logic of practice**. Stanford: Stanford University Press, 2008a.

_____. **A distinção – crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2008b.

_____. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____; CHAMBOREDON, J.; PASSERON, J. **Ofício de sociólogo – Metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____; WACQUANT, L. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

BRASIL. Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Série Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic_culturais/2003/indic_culturais2003.pdf Acesso em 22 de agosto de 2011.

BRASIL. Plano Nacional de Cultura. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/plano-nacional-de-cultura/> Acesso em 15 de dezembro de 2011.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. Classificação Brasileira de Ocupações 2012. Disponível em <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaAtividades.jsf> Acesso em 15 agosto de 2012.

BROWN, J.S; DUGUID, P. Organizational learning and communities of practice: Toward a unified view of working, learning, and innovation. **Organization Science**, v. 2, p. 40–57, 1991.

BRUNI, A.; GHERARDI, S. **Studiare le pratiche lavorative**. Bologna: Il Mulino, 2007.
CANGELOSI, V. E.; DILL, W. R. Organizational Learning: Observations Toward a Theory. **Administrative Science Quarterly**, v. 10, n. 2, p. 175-203, 1965.

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do Incentivo à Cultura**. Barueri, SP: Manole, 2007.

CHARTIER, R. O Mundo Econômico ao Contrário. In: ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R. M. **Trabalhar com Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 253-260, 2005.

CLEGG, S. R.; KORNBERGER, M.; RHODES, C. Learning/Becoming/Organizing. **Organization**, v. 12, n.2, p. 147–167, 2005.

COOK, S.; BROWN, J. Bridging epistemologies: The generative dance between Organizational Knowledge and Organizational Learning. **Organization Science**. v. 10, n.4, p. 381-400, 1999.

COOK, S.; YANOW, D. Culture and organizational learning. **Journal of Management Inquiry**, v.2, n. 4, dezembro de 1993.

CORRADI, G; GHERARDI, S; VERZELLONI, L. Ten good reasons for assuming a ‘practice lens’ in organization studies. 3rd OLKC Conference, 2008.

CROSSAN, M., LANE, H. W., WHITE, R. E. An organizational learning framework: From intuition to institution. **Academy of Management. The Academy of Management Review**. v.24, n. 3; p. 522 – 537. Briarcliff Manor: julho de 1999.

CYERT, R. M.; MARCH, J. G. **A behavioral theory of the firm**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963.

DE MARCO, K. **Cadeia de Profissionalização da Cultura**. Blog Acesso – Programa de Democratização Cultural Votorantim. Instituto Votorantim, 2009. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=1956>. Acesso em 10 de maio de 2012.

DEWEY, J.; BENTLEY, A. **Knowing and the known**. Boston: Beacon Press, 1949. Disponível em <http://www.aier.org/aier/otherpublications/KnowingKnown/KnowingKnownFullText.pdf>. Acessado em 25 de julho de 2009.

DIERKES, M; BERTHOIN ANTAL, A; CHILD, J.; NONAKA, I., **Handbook of organizational learning and knowledge**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DIMAGGIO, P. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. *Media, Culture, and Society*, n. 4, p. 33-50, 1982.

DODGSON, M. Organizational Learning: A review of some literatures. **Organization Studies**. n. 14, v. 3, p. 375-394, 1993.

DUNCAN R. B.; WEISS, A. Organizational learning: implications for organizational design. In: STAW, B.(ed.) **Research in organizational behavior**. Greenwich, CT: JAI Press, p. 75 – 123, 1979.

EASTERBY-SMITH, M. Disciplines of Organizational Learning: Contributions and Critiques. **Human Relations**, v. 50, n. 9, p. 1085-1113, 1997.

_____; ARAUJO, L. Aprendizagem Organizacional: oportunidades e debates atuais. In: EASTERBY-SMITH, M.; BURGOYNE, J.; ARAUJO, L. **Aprendizagem organizacional e organização de aprendizagem: desenvolvimento na teoria e na prática**. São Paulo: Atlas, 2001.

_____; LI, S.; BARTUNEK, J. Research Methods for Organizational Learning: The Transatlantic Gap. **Management Learning**. Anniversary Issue v. 40, n. 4, p. 439–447, 2009.

_____; LYLES, M. **The Blackwell handbook of organizational learning and knowledge management**. Oxford: Blackwell, 2003.

EMIRBAYER, M.; JOHNSON, V. Bourdieu and organizational analysis. **Theory and Society**. v.37, n. 1, p. 1–44 , Fev. 2008.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de J.B. De Mello e Souza, Clássicos Jackson, 2005.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar latino-português**. Rio de Janeiro: FAE, 1988.

FELE, G. **Etnometodologia** - Introduzione allo studio delle attività ordinarie. Roma: Carocci, 2002.

FIOL, C. M. e LYLES, M. A. Organizational learning. **Academy of Management. The Academy of Management Review**. v.10, n.4, p. 803-813, outubro de 1985.

FLACH, L.; ANTONELLO, C. S. Improvisação e Aprendizagem nas Organizações: reflexões a partir da metáfora da improvisação no teatro e na música. In: ANTONELLO, C. S.; GODOY, A. S. (Eds.) **Aprendizagem Organizacional no Brasil**. Porto Alegre: Bookman, p. 114 – 138, 2011.

GEIGER, D. Revisiting the Concept of Practice: Toward an Argumentative Understanding of Practicing. **Management Learning**. v. 40, n. 2, p. 129–144, 2009.

GERGEN, K. **Relational Being: Beyond self and community**. New York: Oxford University Press, 2009.

GHERARDI, S. Tradurre è Tradire, Ovvero la Traslazione del Controllo di Gestione in Ambito Pubblico. Presentazione al **Convegno Esercizi di Controllo di Gestione**. Trento: Università Degli Studi di Trento, 1997.

_____. Where learning is: metaphors and situated learning in a planning group. **Human Relations**. v. 53, n.8, p. 1057 – 1080, 2000.

_____. From organizational learning to practice-based knowing. **Human Relations**. n.54, v.1, p. 131 – 139, 2001.

_____. **Organizational Knowledge: the texture of workplace learning**. London: Blackwell, 2006.

_____. Situated knowledge and situated action: what do practice-based studies promise? In: In: BARRY, D.; HANSEN, H. **New approaches in management and organization**. London: SAGE, 2008.

_____. Introduction: the critical power of the ‘practice lens’. **Management learning**, v. 40, n. 2, p. 115-128, 2009a.

_____. Knowing and learning in practice-based studies: an introduction. **The Learning Organization**, v. 16, n. 5, p. 352-359, 2009b.

_____. Practice? It’s a Matter of Taste! **Management Learning**, v. 40, n. 5, p. 535-550, 2009c.

_____. Telemedicine: A practice-based approach to technology. **Human Relations**. V. 63, n. 4, p. 501-524, 2010.

_____; NICOLINI, D. The Sociological Foundations of Organizational Learning. In: DIERKES et al., **Handbook of organizational learning and knowledge**. Oxford: Oxford University Press, cap. 2, p. 35-60, 2001.

_____; NICOLINI, D. Learning in a Constellation of Interconnected Practices Canon or Dissonance. **Journal of Management Studies**, v. 39, n. 4, p. 419-436, 2002.

_____; NICOLINI, D.; ODELLA, F. Toward a social understanding of how people learn in organizations. **Management Learning** v. 29, n. 3, p. 273–297, 1998.

_____; NICOLINI, D.; STRATI, A. The Passion for Knowing. **Organization**. n.14, v.3, p. 315 - 329, Maio de 2007.

GODOY, A. S.; ANTONELLO, C. S. Cartografia da Aprendizagem Organizacional no Brasil: uma revisão multiparadigmática. In: ANTONELLO, C. S.; GODOY, A. S. (Eds.) **Aprendizagem Organizacional no Brasil**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado de filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
HERITAGE, J.; WATSON, R. Aspects of the properties of formulations. **Semiotica**, v. 30, p. 245-262, 1980.

HESMONDHALGH, D. Bourdieu, the media and cultural production. **Media, Culture & Society**. v. 28, n. 2, p. 211–231, 2006.

JCR – **Journal Citation Report** – Disponível em http://thomsonreuters.com/products_services/science/science_products/scholarly_research_analysis/research_evaluation/journal_citation_reports. Acesso em 12/09/2009.

JOHNSON, R. Editor's introduction. In: BOURDIEU, P. **The field of cultural production: essays on art and literature**. Columbia University Press, 1993.

LAHTEENMAKI, S.; TOIVONEN, J. e MATTILA, M. Critical aspects of organizational learning research and proposals for its measurement. **British Journal of Management**. v.12, p.113-129, 2001.

LAU, R. W. K. Habitus and the Practical Logic of Practice - An Interpretation. **Sociology**. v. 38, n.2, p. 369–387, 2004.

LAVE, J; WENGER, E. **Situated learning. Legitimate peripheral participation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LEVITT, B.; MARCH, J.G. Organizational Learning. **Annual Review of Sociology**. n. 14, p. 319 – 340, 1988.

LIMEIRA, Empreendedor Cultural: Perfil e Formação Profissional. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, maio de 2008.

MARCH, J. Exploration and exploitation in organizational learning. In: COHEN, Michael e SPROULL, Lee. **Organizational Learning**. Califórnia: Sage, 1995.

MARSHALL, N. Cognitive and Practice-based Theories of Organizational Knowledge and Learning: Incompatible or Complementary? **Management Learning**, v. 39, n.4, p. 413–435, 2008.

MATURANA, H; VARELA, F. **A árvore do conhecimento - as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social**, v.15, n.1, p. 63-79, 2003.

NICOLINI, D. Articulating practice through the Interview to the double. **Management Learning**, v. 40, n.2, p. 195–212, 2009.

_____ ; GHERARDI, S; YANOW, D., (eds.). **Knowing in Organizations: A Practice-Based Approach**. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 2003.

_____ ; MEZNAR, M. B. The social construction of organizational learning: Conceptual and practical issues in the field. **Human Relations**. v. 48, n. 7, p. 727-741. New York, Julho 1995.

NONAKA, I.; TAKEUCHI, H. **Criação de conhecimento na empresa**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

PETIT, S. C.; HUAULT, I. From Practice-based knowledge to the practice of research: revisiting constructivist research works on knowledge. **Management Learning**, v. 39, n. 1, p. 73-91, 2008.

PMPA – Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Fumproarte – SMC. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/> Acesso em 19 de junho de 2010.

POSTILL, J. Introduction: Theorising media and practice. In: BRÄUCHLER, B. and POSTILL, J. (eds), **Theorising Media and Practice**. Oxford and New York: Berghahn. [forthcoming]. Disponível em <http://johnpostill.wordpress.com/2008/10/30/what-is-practice-theory/> Acesso em 21 de julho de 2009.

RAELIN, J. A. Toward an epistemology of practice. **Academy of Management Learning & Education Journal**, v. 6, n. 4, p. 495-519, 2007.

RECKWITZ, A. Toward a theory of social practices: a development in culturalist theorizing. **European Journal of Social Theory**. n.5, v. 2, p. 243-263, London: Sage, 2002.

REVEL, J. Uma história que não existe? In: ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R. M. **Trabalhar com Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 103-112, 2005.

RODRIGUES, L. A. **Mapeamento** - Formação em gestão, produção cultural e entretenimento graduação e pós-graduação. 2012. Disponível em <http://www.gestaocultural.org.br/pdf/Apresentacao-ABGC-Mapeamento-set2012.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

ROUSE, J. Two Concepts of Practice. In: SCHATZKI, T. R.; KNORR CETINA, K.; VON SAVIGNY, E. (eds) **The Practice Turn in Contemporary Theory**, London and New York: Routledge, p. 189-198, 2001.

RUBIM, L. **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Edufba, 2005.

SAMRA-FREDERICKS, D. Understanding the production of 'strategy' and 'organization' through talk amongst managerial elites. **Culture and Organization**. v.10, n. 2, p.125-141, 2004.

SCHATZKI, T. R. Introduction – Practice Theory. In: SCHATZKI, T. R.; KNORR CETINA, K.; VON SAVIGNY, E. (eds) **The Practice Turn in Contemporary Theory**, London and New York: Routledge, p. 1-14, 2001.

SCHATZKI, T. R., KNORR CETINA, K., VON SAVIGNY, E. (eds) **The Practice Turn in Contemporary Theory**, London and New York: Routledge, 2001.

SCHNEIDER, U. Coping with the Concept of Knowledge. **Management Learning** v. 38, n. 5, p. 613–633, 2007.

SCHREYÖGG, G.; GEIGER, D. The Significance of Distinctiveness: A Proposal for Rethinking Organizational Knowledge. **Organization**. v. 14, n. 1, p. 77–100, 2007.

SENGE, P. M. **The fifth discipline, the art and practice of learning organization**. New York: Doubleday Dell, 1990.

SETTON, M. G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. n. 20, Maio/Jun/Jul/Ago, p. 61-70, 2002.

SHRIVASTAVA, P. A typology of organizational learning systems. **Journal of Management Studies**. v. 20, n. 1, 1983.

SOUZA, Y. S., Organizações de aprendizagem ou aprendizagem organizacional. **RAE-eletrônica**, v. 3, n. 1, Art. 5, jan./jun. 2004.

STATA, R. Organizational learning – the key to management innovation. **Sloan Management Review**, n. 30, p. 63–74, 1989.

STRATI, A. Knowing in Practice: Aesthetic Understanding and Tacit Knowledge. In: GHERARDI, Silvia; NICOLINI, Davide; YANOW, Dvora (ed.) **Knowing in organizations: a practice-based approach**. Sharpe: Armonk, NY, pp. 53-75, 2003.

_____. Sensible Knowledge and Practice-based Learning. **Management Learning**. Sage Publications: v. 38, n.1, p. 61–77, 2007.

SWARTZ, D. L. Bringing Bourdieu's master concepts into organizational analysis. **Theory and Society**, v. 37, n. 1, p. 45–52, Fev. 2008.

VANDENBERGHE, F. "The Real is Relational": An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu's Generative Structuralism. **Sociological Theory**, v. 17, n. 1, p. 32-67, Março, 1999.

VIEIRA, M. M. F.; VIEIRA, T. B. B.; BONZANINI, P. R. F.; LOPES, F. D. O Setor Cultural de Porto Alegre: Formação e Característica a partir da Teoria Institucional. **REAd – Edição 21**, v. 7, n. 3, p. 1-22, mai-jun 2001.

WACQUANT, L. Seguindo Bourdieu no campo. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 26, p. 13-29, junho 2006.

_____. Hacia una praxeología social: La estructura y la lógica de la sociología de Bourdieu. In: BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

WARDE, A. Consumption and Theories of Practice. **Journal of Consumer Culture**. v. 5, n. 2, p. 131–153, 2005.

WEICK, K. E., WESTLEY, F. Aprendizagem organizacional: confirmando um oximoro. In: CLEGG, S.; HARDY, C.; NORD, W. R. (org.) **Handbook de estudos organizacionais**. v.3, p. 361 – 388. São Paulo: Atlas, 2004.

WHITTINGTON, R. Completing the practice turn in strategy research. **Organization Studies**. v. 5, p. 613-634, 2006.

YANOW, D. Seeing Organizational Learning: A 'Cultural' View. **Organization**, v.7, n.2, p. 247-268, 2000.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Anexo A – Atividades do setor cultural segundo o Sistema de Informações e Indicadores Culturais

**Quadro 2 - Estrutura detalhada das atividades do setor cultural:
códigos e denominações**

(continua)

Se-ção	Divi-são	Grupo	Classe	Denominação
D				INDÚSTRIAS DE TRANSFORMAÇÃO
	20			FABRICAÇÃO DE PRODUTOS DE MADEIRA
		20.2		FABRICAÇÃO DE ARTEFATOS DIVERSOS DE MADEIRA, PALHA, CORTIÇA E MATERIAL TRANÇADO - EXCETO MÓVEIS
			2029-0	Fabricação de artefatos diversos de madeira, palha, cortiça e material trançado - exceto móveis
	22			EDIÇÃO, IMPRESSÃO E REPRODUÇÃO DE GRAVAÇÕES
		22.1		EDIÇÃO E IMPRESSÃO
			22.14-4	Edição de discos, fitas e outros materiais gravados
			22.15-2	Edição de livros, revistas e jornais
			22.16-0	Edição e impressão de livros
			22.17-9	Edição e impressão de jornais
			22.18-7	Edição e impressão de revistas
			22.19-5	Edição; edição e impressão de outros produtos gráficos
		22.2		IMPRESSÃO DE JORNAIS, REVISTAS E LIVROS E OUTROS SERVIÇOS GRÁFICOS
			22.21-7	Impressão de jornais, revistas e livros
			22.29-2	Execução de outros serviços gráficos
		22.3		REPRODUÇÃO DE MATERIAIS GRAVADOS
			22.31-4	Reprodução de discos e fitas
			22.32-2	Reprodução de fitas de vídeos
			22.34-9	Reprodução de <i>softwares</i> em disquetes e fitas
	30			FABRICAÇÃO DE MÁQUINAS PARA ESCRITÓRIO E EQUIPAMENTOS DE INFORMÁTICA
		30.2		FABRICAÇÃO DE COMPUTADORES
			30.21-0	Fabricação de computadores
		32.2		FABRICAÇÃO DE APARELHOS TELEFÔNICOS, SISTEMAS DE INTERCOMUNICAÇÃO E SEMELHANTES
			32.22-0	Fabricação de aparelhos telefônicos, sistemas de intercomunicação e semelhantes
		32.3		FABRICAÇÃO DE APARELHOS RECEPTORES DE RÁDIO E TELEVISÃO E DE REPRODUÇÃO, GRAVAÇÃO OU AMPLIFICAÇÃO DE SOM E VÍDEO
			32.30-1	Fabricação de aparelhos receptores de rádio e televisão e de reprodução, gravação ou amplificação de som e vídeo
	36			FABRICAÇÃO DE MÓVEIS E INDÚSTRIAS DIVERSAS
		36.9		FABRICAÇÃO DE PRODUTOS DIVERSOS
			36.91-9	Lapidação de pedras preciosas e semi-preciosas, fabricação de artefatos de ourivesaria e joalheria
			36.92-7	Fabricação de instrumentos musicais
			36.93-5	Fabricação de artefatos para caça, pesca e esporte
			36.94-3	Fabricação de brinquedos e de jogos recreativos
G				COMÉRCIO; REPARAÇÃO DE VEÍCULOS AUTOMOTORES, OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS
	51			COMÉRCIO POR ATACADO, REPRESENTANTES COMERCIAIS E AGENTES DO COMÉRCIO
		51.4		COMÉRCIO ATACADISTA DE ARTIGOS DE USO PESSOAL E DOMÉSTICO
			51.47-0	Comércio atacadista de artigos de escritório e de papelaria; papel, papelão e seus artefatos; livros, jornais e outras publicações
		51.6		COMÉRCIO ATACADISTA DE COMPUTADORES, EQUIPAMENTOS DE TELEFONIA E COMUNICAÇÃO, PARTES E PEÇAS
			51.65-9	Comércio atacadista de computadores, equipamentos de telefonia e comunicação, partes e peças
	52			COMÉRCIO VAREJISTA E REPARAÇÃO DE OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS
		52.4		COMÉRCIO VAREJISTAS DE OUTROS PRODUTOS
			52.46-9	Comércio varejista de livros, jornais, revistas e papelaria
		52.5		COMÉRCIO VAREJISTA DE ARTIGOS USADOS
			52.50-7	Comércio varejista de artigos usados

**Quadro 2 - Estrutura detalhada das atividades do setor cultural:
códigos e denominações**

(conclusão)

Seção	Divisão	Grupo	Classe	Denominação	
I	64	64.2		TRANSPORTE, ARMAZENAGEM E COMUNICAÇÕES	
				CORREIO E TELECOMUNICAÇÕES	
				TELECOMUNICAÇÕES	
			64.20-3	Telecomunicações	
K				ATIVIDADES IMOBILIÁRIAS, ALUGUÉIS E SERVIÇOS PRESTADOS ÀS EMPRESAS	
	71			ALUGUEL DE VEÍCULOS, MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS SEM CONDUTORES OU OPERADORES E DE OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS	
		71.4		ALUGUEL DE OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS	
			71.40-4	Aluguel de objetos pessoais e domésticos	
	72			ATIVIDADES DE INFORMÁTICA E SERVIÇOS RELACIONADOS	
		72.2		CONSULTORIA EM <i>SOFTWARE</i>	
			72.21-4	Desenvolvimento e edição de <i>softwares</i> prontos para uso	
			72.29-0	Desenvolvimento de softwares sob encomenda e outras consultorias em <i>software</i>	
		72.3		PROCESSAMENTO DE DADOS	
			72.30-3	Processamento de dados	
		72.4		ATIVIDADES DE BANCO DE DADOS E DISTRIBUIÇÃO <i>ON-LINE</i> DE CONTEÚDO ELETRÔNICO	
			72.40-0	Atividades de banco de dados e distribuição <i>on-line</i> de conteúdo eletrônico	
	73			PESQUISA E DESENVOLVIMENTO	
		73.1		PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DAS CIÊNCIAS FÍSICAS E NATURAIS	
			73.10-5	Pesquisa e desenvolvimento das ciências físicas e naturais	
		73.2		PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS	
			73.20-2	Pesquisa e desenvolvimento das ciências sociais e humanas	
	74			PUBLICIDADE E ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS	
		74.4		PUBLICIDADE	
			74.40-3	Publicidade	
	74.9		ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS		
		74.91-8	Atividades fotográficas		
M	80	80.9		EDUCAÇÃO	
				EDUCAÇÃO	
				EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E OUTRAS ATIVIDADES DE ENSINO	
			80.96-9	Educação profissional de nível técnico	
		80.97-7	Educação profissional de nível tecnológico		
		80.99-3	Outras atividades de ensino		
O	92			OUTROS SERVIÇOS COLETIVOS, SOCIAIS E PESSOAIS	
				ATIVIDADES RECREATIVAS, CULTURAIS E DESPORTIVAS	
				ATIVIDADES CINEMATOGRAFICAS E DE VÍDEO	
				92.11-8	Produção de filmes cinematográficos e fitas de vídeo
				92.12-6	Distribuição de filmes e de vídeos
				92.13-4	Projeção de filmes e de vídeos
				ATIVIDADES DE RÁDIO E DE TELEVISÃO	
				92.21-5	Atividades de rádio
				92.22-3	Atividades de televisão
				OUTRAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS E DE ESPETÁCULOS	
				92.31-2	Atividades de teatro, música e outras atividades artísticas e literárias
				92.32-0	Gestão de salas de espetáculos
				92.39-8	Outras atividades de espetáculos, não especificadas anteriormente
				ATIVIDADES DE AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS	
				92.40-1	Atividades de agências de notícias
	ATIVIDADES DE BIBLIOTECAS, ARQUIVOS, MUSEUS E OUTRAS ATIVIDADES CULTURAIS				
	92.51-7	Atividades de bibliotecas e arquivos			
	92.52-5	Atividades de museus e de conservação do patrimônio histórico			
	92.53-3	Atividades de jardins botânicos, zoológicos, parques nacionais e reservas ecológicas			

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação das Estatísticas Econômicas e Classificações.

(1) As atividades tarjadas em cinza correspondem às atividades indiretamente relacionadas à cultura.

**Quadro 2 - Estrutura detalhada das atividades do setor cultural:
códigos e denominações**

(conclusão)

Se-ção	Divi-são	Grupo	Classe	Denominação
I	64	64.2		TRANSPORTE, ARMAZENAGEM E COMUNICAÇÕES
				CORREIO E TELECOMUNICAÇÕES
				TELECOMUNICAÇÕES
			64.20-3	Telecomunicações
K				ATIVIDADES IMOBILIÁRIAS, ALUGUÉIS E SERVIÇOS PRESTADOS ÀS EMPRESAS
	71			ALUGUEL DE VEÍCULOS, MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS SEM CONDUTORES OU OPERADORES E DE OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS
		71.4		ALUGUEL DE OBJETOS PESSOAIS E DOMÉSTICOS
			71.40-4	Aluguel de objetos pessoais e domésticos
	72			ATIVIDADES DE INFORMÁTICA E SERVIÇOS RELACIONADOS
		72.2		CONSULTORIA EM SOFTWARE
			72.21-4	Desenvolvimento e edição de <i>softwares</i> prontos para uso
			72.29-0	Desenvolvimento de softwares sob encomenda e outras consultorias em <i>software</i>
		72.3		PROCESSAMENTO DE DADOS
			72.30-3	Processamento de dados
		72.4		ATIVIDADES DE BANCO DE DADOS E DISTRIBUIÇÃO ON-LINE DE CONTEÚDO ELETRÔNICO
			72.40-0	Atividades de banco de dados e distribuição <i>on-line</i> de conteúdo eletrônico
	73			PESQUISA E DESENVOLVIMENTO
		73.1		PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DAS CIÊNCIAS FÍSICAS E NATURAIS
			73.10-5	Pesquisa e desenvolvimento das ciências físicas e naturais
		73.2		PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
			73.20-2	Pesquisa e desenvolvimento das ciências sociais e humanas
	74			PUBLICIDADE E ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS
		74.4		PUBLICIDADE
			74.40-3	Publicidade
	74.9		ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS	
		74.91-8	Atividades fotográficas	
M	80			EDUCAÇÃO
		80.9		EDUCAÇÃO
			80.96-9	Educação profissional de nível técnico
			80.97-7	Educação profissional de nível tecnológico
		80.99-3	Outras atividades de ensino	
O	92			OUTROS SERVIÇOS COLETIVOS, SOCIAIS E PESSOAIS
		92.1		ATIVIDADES RECREATIVAS, CULTURAIS E DESPORTIVAS
			92.11-8	Produção de filmes cinematográficos e fitas de vídeo
			92.12-6	Distribuição de filmes e de vídeos
			92.13-4	Projeção de filmes e de vídeos
		92.2		ATIVIDADES DE RÁDIO E DE TELEVISÃO
			92.21-5	Atividades de rádio
			92.22-3	Atividades de televisão
		92.3		OUTRAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS E DE ESPETÁCULOS
			92.31-2	Atividades de teatro, música e outras atividades artísticas e literárias
			92.32-0	Gestão de salas de espetáculos
			92.39-8	Outras atividades de espetáculos, não especificadas anteriormente
		92.4		ATIVIDADES DE AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS
			92.40-1	Atividades de agências de notícias
	92.5		ATIVIDADES DE BIBLIOTECAS, ARQUIVOS, MUSEUS E OUTRAS ATIVIDADES CULTURAIS	
		92.51-7	Atividades de bibliotecas e arquivos	
		92.52-5	Atividades de museus e de conservação do patrimônio histórico	
		92.53-3	Atividades de jardins botânicos, zoológicos, parques nacionais e reservas ecológicas	

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação das Estatísticas Econômicas e Classificações.

(1) As atividades tarjadas em cinza correspondem às atividades indiretamente relacionadas à cultura.

Anexo B – Atividades dos Produtores Artísticos e Culturais segundo a CBO

A - IMPLEMENTAR PROJETOS DE PRODUÇÃO DE ESPETÁCULOS CÊNICOS, AUDIOVISUAIS E MULTIMÍDIA

- A.1 - Definir equipe técnica
- A.2 - Contratar equipe técnica
- A.3 - Contratar equipamentos
- A.4 - Contratar elenco
- A.5 - Contratar músicos e arranjadores
- A.6 - Contratar locações
- A.7 - Contratar serviços em geral: transporte, alimentação, hospedagem, seguros etc
- A.8 - Distribuir tarefas
- A.9 - Gerenciar cronograma
- A.10 - Acompanhar ensaios
- A.11 - Coordenar atividades para captação de imagens e sons
- A.12 - Monitorar desenvolvimento do projeto
- A.13 - Editar áudio
- A.14 - Mixar áudio
- A.15 - Gerar animações

B - PRÉ-PRODUZIR PROJETOS CÊNICOS, AUDIOVISUAIS E MULTIMÍDIA

- B.1 - Estudar roteiro
- B.2 - Decupar tecnicamente o roteiro
- B.3 - Levantar condições técnicas e materiais para execução do projeto
- B.4 - Construir mapa de produção
- B.5 - Definir cronogramas
- B.6 - Organizar ensaios
- B.7 - Sugerir equipe técnica em conformidade com o projeto
- B.8 - Sugerir equipe artística em conformidade com o projeto
- B.9 - Selecionar repertório
- B.10 - Criar repertório
- B.11 - Definir meios de distribuição/veiculação
- B.12 - Adequar conteúdo

C - FINALIZAR PRODUÇÃO

- C.1 - Contratar equipe e serviços de finalização
- C.2 - Supervisionar atividades de edição e montagem de áudio e vídeo
- C.3 - Editar vídeo
- C.4 - Pós-produzir filme e vídeo (corrigir cor, luz, inserir efeitos e texto)
- C.5 - Masterizar áudio
- C.6 - Atribuir créditos à equipe, elenco, apoiadores, colaboradores e patrocinadores
- C.7 - Registrar produto final nos órgãos competentes
- C.8 - Montar produto final em mídias
- C.9 - Analisar qualidade do produto final
- C.10 - Viabilizar condições de divulgação da obra
- C.11 - Viabilizar distribuição dos produtos
- C.12 - Coordenar atividades para a transmissão ao vivo de programas

D - CRIAR PROPOSTAS DE PROJETOS CÊNICOS, AUDIOVISUAIS E MULTIMÍDIA

- D.1 - Pesquisar temáticas
- D.2 - Pesquisar tendências
- D.3 - Identificar público-alvo
- D.4 - Definir temática
- D.5 - Criar roteiro
- D.6 - Definir identidade visual do projeto
- D.7 - Elaborar estratégias de marketing
- D.8 - Adequar projeto às exigências legais (direitos autorais, lei do incentivo, encargos sociais, etc.)
- D.9 - Registrar projeto nos órgãos competentes

E - GERIR RECURSOS FINANCEIROS DO PROJETO

- E.1 - Orçar projeto
- E.2 - Elaborar projetos para a captação de recursos
- E.3 - Captar recursos, benefícios e apoios para a produção

- E.4 - Adequar propostas aos recursos
- E.5 - Definir fluxograma financeiro
- E.6 - Elaborar cronograma de desembolso de recursos
- E.7 - Controlar execução financeira
- E.8 - Saldar débitos
- E.9 - Prestar contas relativas ao projeto realizado

Y - COMUNICAR-SE

- Y.1 - Dialogar com equipes técnicas
- Y.2 - Dialogar com equipes artísticas
- Y.3 - Socializar as informações referentes à produção
- Y.4 - Contatar apoiadores, colaboradores e patrocinadores
- Y.5 - Manter intercâmbio com profissionais da área
- Y.6 - Participar de cursos, eventos, seminários, congressos, intercâmbios etc.
- Y.7 - Participar das discussões sobre a política voltada para cinema, tv, rádio, teatro, música e internet
- Y.8 - Elaborar relatórios

Z - DEMONSTRAR COMPETÊNCIAS PESSOAIS

- Z.1 - Administrar conflitos
- Z.2 - Demonstrar capacidade de lidar com imprevistos
- Z.3 - Demonstrar capacidade de propor soluções
- Z.4 - Demonstrar capacidade de atenção difusa
- Z.5 - Demonstrar capacidade de trabalhar em equipe
- Z.6 - Demonstrar capacidade de articulação profissional
- Z.7 - Demonstrar capacidade de conciliação
- Z.8 - Demonstrar capacidade de liderança
- Z.9 - Demonstrar criatividade
- Z.10 - Demonstrar pró-atividade
- Z.11 - Demonstrar capacidade de administrar o tempo
- Z.12 - Demonstrar capacidade de trabalhar sob pressão
- Z.13 - Demonstrar flexibilidade
- Z.14 - Demonstrar sensibilidade artística
- Z.15 - Demonstrar capacidade de persuasão
- Z.16 - Demonstrar paciência