

# O declarado e o não declarado na manifestação de lógicas institucionais: um estudo da prática do teatro em uma organização cultural

Bruno Eduardo Slongo Garcia e Queila Regina Souza Matitz

## RESUMO

Este estudo buscou compreender como uma organização cultural desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação das lógicas institucionais. Para cumprir com o objetivo proposto, foi realizada uma pesquisa qualitativa com dados coletados por fontes documentais, entrevistas e etnografia. A análise dos dados se deu por meio da análise narrativa. As lógicas institucionais podem ser consideradas como uma trioka entre sujeito, práticas e objetos, mediada por um bem e seus valores, em que foi possível identificar recursividade por meio da enculturação, a qual ocorre no nível declarado (intencional) e não declarado (não intencional). Desta forma, este estudo destaca como a organização cultural Art&Vida enculturou diferentes lógicas institucionais, como o teatro amador e o moderno. Ao acomodar os elementos nos níveis analíticos, o Art&Vida dispôs no nível declarado e não declarado, respectivamente o teatro é conduzido por meio de símbolos e atitudes, bem como se tornou uma representação e compõe as habilidades e esquemas dos atores. A partir da enculturação, a organização cultural modificou o significado dos elementos institucionais e formou a lógica institucional híbrida, a qual denominamos de teatro interiorano. Assim sendo, a recursividade ocorre para atender as necessidades da comunidade local. Este estudo contribui ao destacar que, embora as instituições sejam estáveis, existe abertura para a ação por meio da interpretação. Como pesquisas futuras, sugere-se compreender como a enculturação pode produzir lógicas institucionais híbridas em diferentes contextos.

Palavras-chave: institucionalismo; enculturação; artes cênicas; lógica institucional; teatro.

*The declared and the undeclared in the manifestation of institutional logics: a study of theater practice in a cultural organization*

## ABSTRACT

This study sought to understand how a cultural organization develops the practice of theater based on the enculturation of institutional logics. To fulfill the proposed objective, qualitative research was carried out with data found through documentary sources, interviews and ethnography. Data analysis was carried out through narrative analysis. Institutional logics can be considered as a trioka between subjects, practices and objects, mediated by a good and its values, in which it was possible to identify how recursivity occurs through enculturation, which occurs at the declared (intentional) and undeclared level (not intentional). In this way, this study highlights how the cultural organization Art&Vida encompassed different institutional logics, such as amateur and modern theater. By placing the elements at analytical levels, Art&Vida disposes at the declared and undeclared level, respectively the theater is limited through symbols and attitudes, as well as becoming a representation and composing the skills and schemes of the actors. From enculturation, the cultural organization changed the meaning of institutional elements and founded a hybrid institutional logic, which we call countryside theater. Therefore, recursion occurs to meet the needs of the local community. This study contributes by highlighting that although institutions are beneficial, there is openness to action through interpretation. Future research suggests understanding how enculturation can produce hybrid institutional logics different contexts.


Keywords: institutionalism; enculturation; performing arts; institutional logic; theater.

Recebido em: 30/03/2023

Revisado em: 02/09/2023

Aprovado em: 21/02/2024



**Bruno Eduardo Slongo Garcia** ,

Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Doutor em Administração,  
Universidade Federal do Paraná, Brasil

[professorslongogarcia@gmail.com](mailto:professorslongogarcia@gmail.com)

**Queila Regina Souza Matitz** ,

Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Doutora em Administração,  
Universidade Federal do Paraná, Brasil

[queila.matitz@gmail.com](mailto:queila.matitz@gmail.com)

## Introdução

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

A partir da virada cultural nos anos de 1990, as organizações culturais passaram a ser conhecidas como indústrias criativas. Em alguns países, formam o denominado setor cultural, que representa parte expressiva da economia local (Segers & Huijgh, 2006). No Brasil, o setor cultural movimenta empregos e contribui para a economia. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (Ibge), no ano de 2019, esse setor apresentou um valor adicionado de 256 milhões de reais e empregou 2,8 milhões de pessoas em todo o Brasil. Embora tenha sido afetado pela pandemia da Covid-19, no ano de 2021 o setor contribuiu com 5,7% das vagas de trabalho.

Apesar da relevância que as organizações culturais apresentam social e economicamente (Bendassolli, Wood Jr, Kirschbaum & Cunha, 2009), as artes têm sido pouco exploradas nos estudos organizacionais. Santos e Davel (2021) e Santos e Heal (2018) reforçam nosso argumento ao sugerir que os pesquisadores conduzam seus estudos nas organizações culturais de teatro, pois carecem de explicações que considerem o relacionamento e a ação entre a prática teatral, indivíduos, organizações culturais e o contexto institucional.

Ao estudar a história do teatro brasileiro e a formação das primeiras organizações culturais no Brasil, é possível observar que a prática teatral convive com lógicas institucionais distintas e até mesmo contraditórias, tais como o teatro religioso e colonial, um tema pouco explorado nos estudos da área (Barroso, 2018; Hernandez & Faria, 2013; Faria e Guinsburg, 2012). Assim sendo, as lógicas institucionais contribuem para compreender a prática do teatro e as organizações culturais.

Esta abordagem explica o surgimento e a mudança de padrões históricos socialmente construídos (Thornton & Ocasio, 2012; Zanin & Cunha, 2020). Sendo assim, lógicas institucionais são formadas por um conjunto entre três elementos (*troika*) entre objeto, práticas e sujeitos, duplamente conectados (Friedland, Morh, Roose & Gardinali, 2014). Friedland e Arjaliès (2021, p.1) avançam neste conceito ao descrever que “[...] uma lógica institucional é uma gramática de práticas de valoração, regularidades e regras, ou convenções pelas quais esses momentos de valoração são constituídos e coerentes”. Por sua vez, as dimensões materiais e ideais de uma lógica institucional atuam por meio de práticas que dependem de fatores externos e internos, bem como atuam nas crenças movidas por valores que mantêm a sua existência.

Contudo, a compreensão de como as práticas são desenvolvidas a partir da sua relação com os elementos institucionais ainda pode ser mais bem explorada, especialmente em organizações fluídas como as culturais. Assim, compreender como os atores se relacionam com as lógicas

institucionais enquanto desenvolvem suas práticas cotidianas torna-se uma discussão fundamental para os estudos a respeito das instituições. O estudo seminal de Friedland e Alford (1991) sobre lógicas institucionais, trouxe essa discussão e algumas indagações ao mencionar que os estudos nesta área deveriam considerar a relação, possivelmente recursiva, entre a sociedade e o contexto institucional.

Neste contexto, para compreender como as práticas são desenvolvidas nas organizações, considerando sua relação com as lógicas institucionais, Lizardo (2017) fornece um arcabouço teórico relevante denominado de enculturação. Essa abordagem tem como base o modelo dual de Vaisey (2009), o qual aponta o papel da cultura na formação das práticas, pois são as práticas que no nível individual desempenham um papel relevante na formação de uma cultura coletiva como as instituições.

A enculturação é um processo cognitivo de internalização de elementos culturais que serão codificados, armazenados e, posteriormente, externalizados (Lizardo, 2021). Tal abordagem é plausível para compreender o desenvolvimento da prática do teatro em relação a experimentação de lógicas institucionais. Em outras palavras, ao se deparar com diversas lógicas institucionais, os atores podem internalizar elementos em diferentes níveis analíticos e, posteriormente, podem promulgar elementos institucionais para compor suas práticas (Lizardo, 2017; Lizardo *et al.*, 2016; Reay & Jones 2016).

Neste contexto, no estado do Rio Grande do Sul é possível observar empiricamente a dinâmica histórica das organizações culturais na busca por desenvolver a prática teatral e discutir temas relacionados as instituições. Especificamente, uma organização denominada Art&Vida Teatro demonstrou indícios de como desenvolve a prática teatral a partir de uma lógica institucional regional. Assim sendo, o presente estudo se propôs a investigar *como uma organização cultural desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação das lógicas institucionais*.

Neste estudo, demonstramos como uma organização cultural específica desenvolve a prática teatral a partir de um processo recursivo de enculturação dos elementos institucionais. Este processo é recursivo à medida que os elementos institucionais são enculturados e têm seus significados modificados. Embora a recursividade tenha sido abordada por autores, como Giddens (2003), que explicam a dualidade da estrutura social, ou seja, a relação entre agência e a estrutura são recursivas (Rossoni *et al.*, 2013), contudo, a compreensão deste processo tem sido abordada de forma incompleta e apresenta contradições na abordagem das lógicas institucionais. Como afirmam Zanin e Cunha (2020), se tornou um conflito nos estudos da área. Isso tem incentivado pesquisas a respeito do tema a retomarem o que é, de fato, a recursividade na compreensão das lógicas institucionais e sua relação com a sociedade e suas práticas (York, Hargrave & Pacheco, 2016; Cloutier & Langley, 2013; Picheth, 2016; Zanin & Cunha, 2020).

Este estudo buscou contribuir as discussões a respeito da recursividade a partir da enculturação, demonstrando empiricamente um caminho para a compreensão da disposição dos elementos institucionais na cultura individual

e coletiva como um processo recursivo. Ademais, permite compreender o nível analítico das práticas como elo entre atores e instituições por meio de uma ontologia relacional. Por fim, buscamos contribuir para formação do acervo histórico-cultural da organização em estudo por meio dos registros históricos realizados.

O artigo está estruturado da seguinte maneira, após essa introdução você encontrará o referencial teórico do estudo, disposto em lógicas institucionais e a prática teatral. Na terceira seção você encontrará os procedimentos metodológicos, enquanto na quarta apresentamos os resultados encontrados, subdivididos em tipificação ideal e os achados a respeito da enculturação. Por fim, na quinta seção, são apresentadas as conclusões do estudo, incluindo as sugestões de pesquisas futuras.

## Lógicas institucionais e a enculturação

A perspectiva das lógicas institucionais foi discutida no estudo de Jackall (1988) como a criação de um conjunto de regras e normas complexas para ordenar comportamentos em sociedade. Contudo, foi a partir da obra de Friedland e Alford (1991), intitulada *“Bringing Society Back In: Symbols, Practices, and Institutional Contradictions”*, que as lógicas receberam atenção nos estudos organizacionais. Os autores sugerem visitar a sociedade e sua dinâmica por meio de um “[...]conjunto de práticas materiais e construções simbólicas que constituem os princípios organizativos de uma ordem institucional” (p. 248), ou seja, por meio das lógicas institucionais. Como exemplo destas lógicas citamos a profissão, a educação e o amor (Thornton & Ocasio, 2008; Thornton, Ocasio e Lounsbury, 2012; Friedland *et al.*, 2014). No caso da profissão, por exemplo, a lógica institucional pode ser observada no portfólio de práticas que são adotadas pelos atores em uma área profissional.

Thornton *et al.* (2012) propõem o conceito de lógicas institucionais como padrões históricos socialmente construídos de símbolos culturais e práticas materiais, incluindo suposições, valores e crenças, pelas quais indivíduos e organizações dão sentido à sua atividade diária, organizam tempo e espaço, e reproduzem suas vidas e experiências. A partir deste conceito, os autores (Thornton *et al.*, 2012) desenvolveram quatro premissas, a saber: 1) a ação é concebida em uma estrutura social, 2) as instituições são simultaneamente formadas pela dimensão material e simbólica, 3) as instituições são historicamente contingentes e, 4) as instituições atuam em múltiplos níveis de análise.

Quanto à primeira premissa, os autores consideram que a concepção de agência é um dos debates centrais na abordagem institucional. O institucionalismo sociológico defende que a agência é concebida em uma estrutura social, assim como a proposta de Giddens (2003), em que estrutura e ação são correlacionadas e existe uma relação recursiva. Assim, a agência é a capacidade que os atores possuem para agir. Contudo, não é um individualismo metodológico, pois a agência pertence a uma ordem institucional com uma visão única de racionalidade.

Na segunda premissa, Thornton *et al.* (2012) apresentam duas dimensões relevantes na compreensão das lógicas: as práticas e os símbolos. A dimensão prática refere-se a estruturas e práticas materiais, enquanto a dimensão simbólica envolve os significados que dão sentido às ações cotidianas. A terceira premissa assume que as instituições são historicamente contingentes. Por mais que as lógicas institucionais sejam consistentes por longos períodos, seus significados são associados ao tempo e espaço em que atuam.

A quarta premissa destaca a presença de microfundamentos que influenciam as instituições e são influenciados por elas, o que foi denominado de nível cruzado. Os autores (Thornton *et al.*, 2012) enfatizam que as instituições atuam em níveis denominados de macro (ordens institucionais), meso (organizações) e micro (interpretação das lógicas).

O conceito central para compreender o macro nível são as ordens institucionais, as quais permitem distinguir os princípios organizativos das práticas e símbolos incorporados pelos atores no sistema interinstitucional. No macronível, as instituições são organizadas em subsistemas (ordens). As ordens comportam práticas materiais e símbolos culturais, exercem influência sobre os comportamentos e condicionam as escolhas dos atores por meio dos esquemas de interpretação pré-estabelecidos (Thornton *et al.*, 2012).

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

Neste contexto, os símbolos e as práticas que compõem cada ordem parecem contraditórios ou complementares, oferecendo oportunidades de ação que podem ser exploradas ou combinadas por indivíduos e organizações (Ferreira, Rossoni & Oliveira, 2022). Ao realizar a combinação, os indivíduos transpõem os elementos institucionais, tais como símbolos culturais e práticas materiais, de uma ordem para a outra (Thornton *et al.*, 2012, Thornton & Ocasio, 2008). Neste contexto, o indivíduo não é apenas uma construção isolada, mas historicamente moldado pelo campo institucional e social. Os atores negociam e cooperam por meio da cognição. Linguagem e vocabulário são fundamentais na condução das práticas e na transformação das lógicas institucionais (Picheth & Crubellate, 2019).

Assim sendo, as lógicas institucionais se tornam suposições invisíveis para os atores, contudo, também, são reconstruções feitas por eles. Friedland *et al.* (2014) e Friedland e Arjaliès (2021) propõem outra compreensão para as lógicas institucionais que será utilizada neste estudo. Para os autores, as lógicas institucionais são formadas por um conjunto de elementos associados às ordens e que se encontram duplamente conectados por objeto, práticas e sujeitos, bem como são relacionados a valores e crenças.

O termo *troika* é utilizado pelos autores e conduz ao entendimento de que esses elementos se constituem mutuamente. O objeto, por exemplo, é a substância que constitui a lógica institucional, enquanto as práticas são

simbolicamente representadas e existem conectadas a uma substância. Entretanto, é somente por meio dos sujeitos que essa mutualidade se concretiza, demonstrando que as lógicas institucionais dependem do sentido que lhes é atribuído.

Friedland e Arjaliès (2021) acrescentam que essa *troika* é inter-relacionada com a crença e os valores. Para isso, os autores sugerem que as lógicas institucionais implicam uma abordagem relacional, pois a prática une as pessoas e os objetos uns aos outros. Isso requer que os valores que unem objeto e os indivíduos sejam considerados por meio do conceito de bens, pois as lógicas são fundamentadas em bens comuns, ou seja, em propósitos incorporados em objetos e práticas. A partir desta compreensão, as lógicas institucionais priorizam a heterogeneidade em contraponto a homogeneidade para explicar a sociedade (Zanin & Cunha, 2020).

Tendo como pressuposto que os estudos pautados na abordagem das lógicas institucionais buscam compreender questões culturais, outros caminhos podem ser discutidos para ampliar a compreensão a respeito das lógicas institucionais e a sociedade. Reay e Jones (2016) afirmam que as lógicas institucionais são uma teorização relacionada a uma estrutura cultural. Partindo deste entendimento, menciono Lizardo (2017) e sua contribuição à compreensão de que as instituições são formas de exteriorização da cultura, o que denomina de cultura pública. Tomando como base o estudo de DiMaggio (1997), e mais tarde Vaisey (2009) na psicologia social e psicologia cognitiva, Lizardo (2017) reforça como as análises sociológicas abordam a cultura como uma categoria abrangente, ocasionando em alguns problemas de ordem analítica, por exemplo, a cultura pessoal como espelhamento da cultura institucional.

Para demonstrar como os atores podem agir, a explicação parte da enculturação, especificamente nos processos de aquisição, armazenamento, processamento e uso da cultura pelos atores (Lizardo *et al.*, 2016). Esta abordagem é ontologicamente próxima a visão sociológica do institucionalismo. Entretanto, Lizardo (2017, p. 23) adverte “[...]um foco único em hábitos e habituação também não funcionará, pois, como vimos, a ação teórica está precisamente na intersecção da cultura declarativa e não declarativa e o vínculo de ambas com a cultura pública institucionalizada”.

Lizardo (2017) argumenta que as análises culturais, devem considerar um conjunto de relações, público e pessoal (declarativo e não declarativo). Nesta discussão, Lizardo (2017; 2021) e Lizardo *et al.* (2016) avançam na compreensão de agência por meio da cultura em ação e propõe a distinção entre o nível público e pessoal. Lizardo (2017) expõe que as relações no nível pessoal e público atravessam a distinção analítica enquanto permanecem como declarativas ou não declarativas. Assim, decorre a necessidade de superar a concepção de cultura declarativa operada por cognição voluntária e cultura não declarativa por cognição involuntária.

Na dimensão privada que corresponde ao indivíduo, a cultura pode ser apresentada como declarada ou não declarada. Quando declarada, a cultura é intencional, ou seja, é adquirida com poucas exposições. No modo declarativo, a cultura assume o ‘saber isso’, sendo acessada e acionada de forma explícita e simbolicamente mediada pela linguagem (Lizardo, 2017).

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

Lizardo (2017) prossegue e afirma que a cultura em nível público é uma construção coletiva da cultura no nível pessoal, declarado e não declarado. Em outras palavras, as instituições são momentos em que os indivíduos externalizam os elementos institucionais enculturados negociando seu significado coletivamente. Os elementos institucionais são apresentados ao mundo já existente no qual irá interiorizar e depois exteriorizá-los. Isso permite que lógicas regionais sejam formadas e modificadas pela sociedade.

O modelo analítico proposto pelo autor destaca a necessidade de compreender a correspondência, redundância e dissociação. A correspondência entre os modos de exposição e o modo de codificação substituem a codificação única dos elementos culturais. Em outras palavras, a cultura se torna pessoal e corresponde a maneira com que é encontrada no mundo.

A respeito da correspondência, Lizardo (2017) explica que o acesso às culturas declarativa e não declarativa se dá de múltiplas maneiras, distintas e até dissociáveis, em que a cultura pode ser codificada no nível individual: “[...]a *representação declarativa pode ser perdida, substituída, modificada ou elaborada, sem necessariamente interferir na competência não representacional*” (Lizardo, 2017, p. 10).

Para compreender como os diferentes tipos em que a cultura se apresenta – declarativa e não declarativa – e como se relacionam com o nível público, é preciso compreender como os atores realizam o *enactment*, em português **promulgação**, dos elementos internalizados (Pallas, Fredriksson & Wedlin, 2016; Spyridonidis & Currie, 2015). A **promulgação** é útil especialmente para compreender a externalização, Berger e Luckmann (2003) explicam que, ao externalizar, os indivíduos irão expressar seus comportamentos em sociedade.

Os estudos sobre lógicas institucionais (Spyridonidis & Currie, 2015) explicam como os elementos institucionais são interiorizados e acionados para serem utilizados em situações do dia a dia. A promulgação, como é denominado esse processo, pode ser realizada em situações de complexidade institucional, assim, os atores podem modificar práticas e as próprias instituições ao acionar os elementos de diferentes lógicas institucionais. Organizações em um mesmo setor, por exemplo, podem responder de maneiras diferentes a uma pressão institucional (Teixeira, 2021).

Como destacado por Reay e Jones (2016, p.1) “[...]as lógicas são contextuais e traduzidas pelos membros para seu tempo e lugar, e teoricamente elaboram uma teoria estrutural da cultura focando nos padrões e na interação entre símbolos, crenças, normas e práticas”. Na enculturação, a intencionalidade, amplamente discutida por meio do conceito de agência

no institucionalismo, é substituída pela interpretação e pelos valores relacionados às lógicas institucionais (York *et al.*, 2016; Cloutier & Langley, 2013). Em outras palavras, ao interpretar os indivíduos podem modificar o significado dos elementos institucionais, atribuindo outra função ou desempenho diferente do que pode ser observado em outras comunidades e que estão relacionados aos valores que possuem.

## Organizações culturais e a prática do teatro

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

As organizações culturais possuem orientações específicas que se relacionam com o contexto institucional. A orientação mercadológica, por exemplo, identifica o foco no consumo massivo, conhecidas como indústrias criativas. Na orientação para o senso estético constitui uma comunidade de reprodução artística por meio do capital simbólico. Por fim, na orientação identitária, prezam pela continuidade de patrimônios materiais e imateriais que se associam ao conceito de cultura como um modo de vida (Santos & Davel, 2021; Maranhão, 2021).

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

Para tanto, antes de discutir como o teatro pode ser investigado em um contexto institucional, se faz necessário descrever como esta prática é conduzida nas organizações culturais. Para realizar este relato, utilizo os aspectos comuns as companhias de teatro coletivo. Souza (2017) destaca três momentos que compõem a prática teatral, a saber: pré-produção, produção e pós-produção que se aplica a espetáculos, festivais ou demais ações culturais.

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



As etapas de pré-produção e produção iniciam com a ideia do espetáculo teatral ou de um festival, a diretoria de uma companhia, que pode incluir uma ou várias pessoas, determina o momento de iniciar um espetáculo. Tal etapa inclui compreender o público que o espetáculo irá atender e os objetivos de um determinado tema ou peça teatral, a qual é sinônimo de espetáculo, pois é uma representação de um texto em um palco de teatro (Pires, 2016; Souza, 2017).

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

Após confirmado que o espetáculo é viável em relação aos diversos recursos necessários, inicia-se a busca pelo elenco que pode ocorrer por meio de testes seletivos ou da utilização dos atores e atrizes já disponíveis. Já com o elenco planejado, personagens previamente distribuídos e o papel de direção designado, inicia-se a decupagem do texto teatral. A decupagem é a prática de estudar um texto em relação ao que está e não está claramente colocado (Souza, 2017).

As atividades administrativas não são esquecidas durante estas etapas, enquanto no palco<sup>1</sup> os atores se preparam, no administrativo são desenvolvidas diversas ações, por exemplo, a preparação da cenografia e figurino, projetos de maquiagem, som e iluminação. A busca por parcerias para divulgação e patrocínio dos espetáculos é algo comum quando a organização não possui recursos suficientes ou quer ampliar as disponibilidades. Em alguns casos, as companhias participam de editais públicos de financiamento.

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

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

As atividades mencionadas, demonstram como a prática do teatro contém elementos de diversas áreas, por exemplo, administração, contabilidade e as artes cênicas. Além de comportar os elementos institucionais, tais como

1 Espaço destinado a apresentação teatral.

símbolos, crenças e normas. Nossa afirmação é corroborada na fala de Chiari e Braga (2019) ao relatar que o teatro é uma forma de agir no ambiente institucional por meio da participação e mobilização popular em diversas atividades cênicas e de gestão.

A prática teatral é adequada para compreender a enculturação das lógicas institucionais, pois é uma prática institucionalizada, ou seja, excede o fazer e compartilha saberes que são socialmente construídos pelos atores (Camargo, 2017). Assim, permite identificar como organizações culturais se relacionam com o contexto institucional à medida que desenvolvem a prática teatral, conforme delineado nos procedimentos metodológicos.

## Procedimentos metodológicos

Este estudo está pautado no posicionamento onto-epistemológico relacional, sob uma abordagem de pesquisa qualitativa e abductiva. A lógica abductiva na pesquisa permite que explicações sejam tecidas para as questões que são levantadas, à medida que essas mesmas questões são refinadas (Mantere & Ketokivi, 2013; Awuzie & McDermott, 2017). Em outras palavras, as diferenças precisam ser explicadas e as proposições dessas explicações são refinadas durante o processo de investigação.

A lógica abductiva empregada neste artigo compreende idas e vindas entre campo empírico e as teorias que podem explicar o fenômeno em estudo. Seguindo essa lógica de pesquisa e considerando as sugestões de Saetre e Van de Ven (2021), nosso ponto de partida foi a observação empírica do campo do teatro no Rio Grande do Sul a partir de algumas dúvidas a respeito do enquadramento dessas organizações em estudantis, amadoras, profissionais e internacionais.

Quando iniciamos o processo de pesquisa nas redes sociais a respeito das organizações de teatro gaúchas, algumas questões surgiram – questões estas denominadas pelos autores de anomalias não explicadas, em especial um grupo de teatro denominado Art&Vida me trouxe diversos questionamentos, a saber: Por que algumas organizações culturais do interior do estado debatem temas relacionados às assimetrias sociais estando em comunidades tradicionais? Com que intuito as organizações criaram um coletivo que envolve grupos de todo o estado do Rio Grande do Sul? Por que ocorreu a mudança de categoria do grupo do amador para o internacional?

Nossas questões são plausíveis quando observamos o processo de abdução, pois a lógica dedutiva sob a qual o olhar do pesquisador seria amplo e não a um caso específico, não permitiria compreender as especificidades do teatro do interior desenvolvido pelo Art&Vida. Trata-se de uma prática regionalizada, com ações que somente este grupo desenvolve, como a formação do coletivo Interior em Cena.

Dada a devida justificativa da relevância da abdução para este estudo, Saetre e Van de Ven (2021) destacam os seguintes passos na operacionalização da lógica abductiva: observação da anomalia, confirmação da anomalia, gerar palpites a respeito da anomalia e avaliá-los, esses passos se aplicam a essa pesquisa. Após a observação empírica inicial, realizamos

a primeira aproximação com os atores no campo para compreender se as questões, de fato, faziam sentido.

Para que a investigação fosse realizada com intuito de compreender as questões levantadas, optamos por uma etnografia. No processo de escolha do caso, procuramos seguir as sugestões de Angrosino (2009) para evitar um lugar que oferecesse obstáculos. Após a primeira aproximação com a organização cultural, realizamos uma entrevista preliminar. A questão que permeou a entrevista foi: conte-me sua história com o teatro e a organização a qual faz parte. Essa etapa permitiu que as anomalias inexplicadas fossem confirmadas para continuidade da pesquisa e iniciamos a etnografia na organização cultural Art&Vida. Angrosino (2009, p.30) destaca que “[...] a etnografia é a arte e a ciência de descrever um grupo humano – suas instituições, seus comportamentos interpessoais, suas produções materiais e suas crenças”.

Para operacionalizar a etnografia, seguimos os passos de entrada no campo, internalização e saída do campo. O processo de campo foi realizado por um dos pesquisadores deste estudo. Na entrada no campo, o pesquisador foi recebido pelos membros dos grupos com mensagens de boas-vindas e na sequência se apresentou e descreveu o objetivo da sua presença. Na segunda fase, o pesquisador relatou que foi **internalizado** quando foi convidado para reuniões no formato *online* pelo *google meet* e *WhatsApp* e para o momento presencial em outubro de 2021. No período em que participou presencialmente ocorreu o Festival de Teatro Internacional Rosário em Cena, promovido pelo Art&Vida.

Para relatar o que foi observado, foi utilizado o **diário de campo**. Baseado em Angrosino (2009), foram considerados os eventos que deveriam ser registrados. Em cada reunião ou conversa nos grupos os eventos foram classificados e agrupados por semelhança.

A etnografia iniciou em junho de 2021 e finalizou em junho de 2022, após 12 meses, durante este período ocorreram duas abordagens, a saber: *online* (no período de severidade da pandemia da Covid-19) e presencial (durante o evento realizado pela organização). A **saída do campo** ocorreu quando os convites para as reuniões não foram mais realizados.

No processo etnográfico, o pesquisador seguiu a lógica abdução, recorrendo a teorias que pudessem explicar ou responder as perguntas propostas. Durante a etnografia, outros *insights* foram surgindo. Nesse momento, um processo dialógico com outros pesquisadores e com os atores envolvidos nas organizações culturais se tornou fundamental para que algumas possibilidades fossem elaboradas.

Inicialmente, foram elaboradas explicações recorrendo a Teoria Institucional e uma possível recursividade entre o campo e as lógicas institucionais. Durante a elaboração do ensaio teórico que sucedeu este estudo, outras sugestões de literatura foram consideradas. As leituras e o processo empírico levaram ao refinamento do problema de pesquisa, a partir da constatação de que o desempenho da prática teatral no Art&Vida é uma relação com o contexto institucional, a saber: *como uma organização cultural desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação das lógicas institucionais?*

Nesse processo, as primeiras categorias de análise foram apresentadas e identificadas no campo, conforme o processo etnográfico avançou. Contudo, a etnografia e as leituras demonstraram outras categorias de análise que explicavam o fenômeno em estudo, conforme expostas no Quadro 1.

Quadro 1- Categorias analíticas

<b>Categoria Analítica</b>	<b>Definição constitutiva</b>	<b>Percurso empírico</b>	<b>Análise dos dados</b>
Lógicas Institucionais	Uma <i>troika</i> entre objeto, práticas e sujeitos duplamente conectados e mediados por um bem e suas crenças (Friedland, <i>et al.</i> , 2014; Friedland & Arjaliés, 2021).	Procuramos, por meio de entrevistas, observação e documentos, identificar quais as lógicas institucionais presentes no campo das artes, observando a trajetória histórica do grupo Art&Vida e como a prática do teatro foi desempenhada.	Para identificar as lógicas institucionais, utilizamos a ferramenta analítica dos tipos ideais, buscando o padrão de normas, crenças e estrutura. O que autores, tais como Reay e Jones (2016), denominam de correspondência de padrões.
Prática do Teatro	Uma prática social constituída como um rito, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia (Mostaço, 2018).	Os relatos dos entrevistados e as observações permitiram reconstruir o fazer teatral para os atores do Art&Vida.	Com os dados obtidos, busquei incluir as ações dos atores dentro das fases que compõem a prática teatral descrita por Silva (2001).
Enculturação	Parte da abordagem da cultura em ação, se refere às maneiras analiticamente distintas pelas quais as pessoas internalizam a cultura nos processos de ativação e uso cultural (Lizardo, 2017, p. 91).	Verificamos no relato dos entrevistados os vestígios de elementos das lógicas institucionais internalizados. Em um segundo momento, questioneei a respeito das adaptações que fizeram em situações de interiorização de elementos institucionais. Por fim, observamos como os elementos institucionais internalizados e armazenados no nível declarado e não declarado eram utilizados na prática do teatro.	Buscamos compreender os elementos institucionais que estavam sempre acessíveis nos discursos dos atores, correspondendo a cultura no nível pessoal declarado. Também observamos os elementos que não eram claramente relatados, mas eram relatados de forma intrínseca ou observáveis. Por fim, buscamos compreender como esses elementos eram significados e compartilhados coletivamente, caracterizando a cultura pública.
Promulgação ( <i>enactement</i> )	Ativar os elementos institucionais que foram significados e estão interiorizados para situações do dia a dia (Pallas <i>et al.</i> , 2016; Spyridonidis & Currie, 2015).	Destacamos na narrativa dos entrevistados, relatados documentados e durante as observações quando os atores acionaram a tradução dos elementos institucionais para conduzir a prática do teatro	Identificamos quais dos elementos institucionais eram ativados (promulgados) em situações no dia a dia dos atores e identificados por meio da observação, entrevistas u documentos.

Fonte: Elaborado pelos autores (2022)

Ao final da etnografia, foram coletados 2.061 documentos, sendo 561 especificamente do acervo da organização em estudo, ademais, foram realizadas 24 entrevistas de fevereiro de 2020 a agosto de 2022.

Para analisar os dados coletados, optamos por duas análises, a) tipificação ideal das lógicas institucionais e, b) análise narrativa. A tipificação

ideal é uma ferramenta analítica proposta por Thornton *et al.* (2012) com base nos tipos ideais Weberianos, assim como sugerem Reay e Jones (2016). Os tipos ideais permitem identificar aquilo que é essencial em um determinado fenômeno a partir do 'exagero' de alguns dos seus aspectos.

Thornton *et al.* (2012) propõem que a tipificação ideal seja desenvolvida a partir da observação dos aspectos históricos de um fenômeno relacionados aos seus símbolos, normas e estrutura. A ferramenta proposta caracteriza uma abstração que possibilita mensurar a distância relativa das observações da forma pura do tipo ideal, para isso, os autores propõem uma lista de elementos que compõem uma lógica institucional como metáfora raiz, fonte de legitimidade e de identidade. Essa ferramenta é corroborada por Reay e Jones (2016) como uma possibilidade de pesquisa em lógicas institucionais, por meio do padrão de correspondência entre as características empíricas e os tipos ideais na literatura.

O percurso empírico que assumimos neste estudo, incluiu leitura da literatura que conta a história do teatro no Brasil. Nessa leitura, a obra de Faria e Guinsburg (2012) indica o padrão que há em cada momento da história do teatro, sendo um facilitador para organização do ponto de partida da literatura relacionada ao teatro brasileiro. Após, buscamos identificar os padrões relacionados às normas, aos símbolos e à estrutura do teatro no Brasil. Por fim, esses padrões foram associados a cada dimensão que compõem as lógicas institucionais.

Após identificar os tipos ideais, a próxima etapa etnográfica consistiu na identificação de elementos pertencentes a cada lógica institucional e que estavam presentes no desempenho da prática do teatro no Art&Vida por meio dos documentos, entrevistas e observações realizadas. Como forma de identificação dos elementos institucionais na dimensão cultural, Lizardo (2017) indica a observação da cultura no nível pessoal e público, assumindo uma aprendizagem rápida, profunda e coletiva, em outras palavras, declarada, não declarada, pública e privada. Para isso, utilizamos as narrativas e observações para identificar alguns elementos, tais como códigos, vocabulários, valores, ideologias, habilidades e associações, que podem ser atribuídos dentro de cada dimensão da enculturação.

Para contar como ocorreu a enculturação, utilizamos a análise narrativa, adequada em momentos em que o passado, presente e futuro estão conectados na contação da história. A construção de sentidos ocorre durante o processo de relatar a história (Moutinho & Conti, 2016). Ao optar pela análise narrativa, compreendemos que a construção do sentido é realizada na interação entre quem conta e o pesquisador.

## ■ Apresentação e análise dos dados

Esta seção apresenta os resultados obtidos neste estudo, subdivididos em tipos ideais das lógicas institucionais do teatro e a enculturação dos elementos institucionais. A seção de enculturação encontra-se subdividida em aprendizagem da prática teatral, as lógicas institucionais vivenciadas no Art&Vida, o *continuum* da enculturação, a aprendizagem e a disposição da enculturação no nível declarado e não declarado.

## Tipificação ideal das lógicas do teatro

O teatro brasileiro permite identificar diversas lógicas institucionais que conduziram as práticas artísticas durante o seu desenvolvimento histórico, neste estudo, nomeadas a partir do padrão de correspondência nos tipos ideais, conforme exposto no Quadro 02. Por exemplo, a lógica do teatro religioso é explicada a partir do movimento jesuíta. O teatro foi utilizado como um meio para disseminar a ideia de obediência aos princípios da igreja, não havia uma preocupação com os aspectos da montagem teatral, como a preparação dos atores, mas uma consolidação das ideias religiosas por meio de representações artísticas. Como fonte de legitimidade, este teatro pregava a fé cristã e a obediência, sendo o cristianismo a única religião legítima para o indivíduo seguir.

Quadro 02 – Tipificação ideal das lógicas institucionais no campo do teatro

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

Fonte: elaborado pelos autores tendo como base os dados da pesquisa (2022).

Outra lógica institucional é a colonial. Sob esta lógica, a prática teatral afastou-se da doutrinação religiosa, embora não a tenha abandonado completamente, para ser representada pela metáfora de um evento de diversão em festas públicas e, principalmente, atendimento das demandas da burguesia. As mudanças culturais na Europa influenciaram o Brasil, especialmente as artes.

O teatro colonial, por exemplo, passou a preocupar-se com a estética dos espetáculos e com o repertório que representavam. Ademais, a sociedade brasileira considerou a necessidade de espaços específicos para a representação teatral. Sob esta lógica, o teatro possui uma relação com a esfera pública no sentido de reforçar o poder das classes mais altas da sociedade.

Como fonte de legitimidade, o teatro colonial demonstrou que o indivíduo que frequentava os espaços artísticos se tornava membro da sociedade, especialmente os que pertenciam à burguesia. A característica do cidadão da época era de um indivíduo que frequentava espaços artísticos e apreciava a arte europeia. O período do teatro sob a lógica colonial trouxe diversas reflexões a respeito da prática teatral, especialmente em relação à estruturação de um teatro que representasse o Brasil.

Neste contexto, é possível identificar outra lógica: o teatro profissional. Essa lógica modificou o conceito de teatro para os artistas e para o público, sob a qual o teatro passou a ser visto como uma prática que requer profissionais especializados. As primeiras organizações com fins de arrecadação de receitas surgiram na lógica profissional e os artistas, denominados profissionais, iniciaram suas atividades. Os critérios que definem os profissionais ainda não eram bem esclarecidos, entretanto era considerado profissional o artista ou os grupos teatrais que recebiam cachês e dependiam financeiramente da arte para sobreviver.

Como um caminho alternativo, devido às críticas a respeito da representação profissional, identificamos a lógica do teatro amador, a qual trouxe uma prática despreocupada com as receitas geradas pelos espetáculos por meio de um capitalismo cooperativo. Esta lógica foi representada por uma metáfora raiz de atividade não comercial, também incentivou a legitimidade por meio do surgimento de grupos que faziam espetáculos com objetivos de discutir e se posicionar a respeito da realidade do Brasil, inclusive lançando textos brasileiros.

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

Neste momento, o teatro passou a ter características de prática social. Independentemente da formação artística, atores e produções teatrais eram vistos como elementos de construção cultural em que a legitimidade estava na reflexão social, proporcionada por meio de diferentes estilos de representação e montagem teatral. Esta lógica marca a construção da

produção teatral, a qual envolve elaboração e estudo do texto, preparação dos atores, elementos cênicos e a relação entre atores e público.

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

A partir da sintetização das lógicas em tipo ideias, apresento como a organização em estudo enculturo as lógicas institucionais e desenvolveu a prática teatral.

## 4.2 Enculturação e a prática do teatro no Art&Vida

Esta seção apresenta a enculturação no Art&Vida, perpassando a prática teatral a partir da aprendizagem de elementos institucionais antes mesmo da formação da organização cultural, a enculturação das lógicas institucionais com que a organização se relaciona e, por fim, como ela dispõe o que é enculturado no nível declarado e não declarado.

### *Aprendendo a prática teatral*

Meu ponto de partida está no domínio da aprendizagem e se refere ao momento em que o indivíduo reconhece/interpreta os elementos institucionais (Vaisey, 2009; Lizardo, 2017). A trajetória histórica do Art&Vida como uma organização cultural demonstra que a organização foi apresentada a práticas que compõem as lógicas institucionais do teatro amador, profissional e moderno.

No início de sua formação, a organização foi constituída a partir do seu Diretor, o qual teve contato com o teatro moderno, desenvolvido na década de 1990, no Centro Especializado em Artes Integradas (CEAI). O CEAI demonstrou elementos da lógica do teatro moderno, por exemplo, na escolha do repertório de textos, na preparação do elenco e no estilo de direção.

A lógica modernista é caracterizada por uma prática teatral reflexiva a respeito dos problemas da sociedade, a qual considera que o teatro é uma prática social, ou seja, institucionalizada. Sob esta lógica, a legitimidade está ancorada em pertencer a um teatro carregado de símbolos e representações da nacionalidade brasileira.

O Diretor conheceu o teatro do oprimido, abordagem teatral criada por Augusto Boal na década de 1970 com o intuito de dar voz aos oprimidos e conduzir à reflexão política e social de sua opressão. O Diretor relata em sua fala como foi o momento de objetivação e aprendizado: “Olha só, eu não sabia o que era o teatro do oprimido, eu não sabia que pérola da cultura brasileira e mundial estava sendo trabalhada. Estavam trabalhando um texto do Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, Arena Conta Zumbi”.



Após a aprendizagem do teatro como uma prática moderna, o Diretor armazenou este conceito de forma simbólica. Como o nosso personagem relata, não houve explicações a respeito do que estava sendo trabalhado e quais os objetivos. Embora a lógica do teatro moderno tenha a reflexão social como uma fonte de legitimidade, no CEAI isso não estava explícito na formação do ator. Esta lógica destaca que os artistas considerados intelectuais e referências para a época buscavam no teatro formas de protesto contra os problemas enfrentados pela sociedade.

A primeira apresentação do grupo foi na boate da cidade em um palco improvisado com materiais que simulavam o espaço cênico, como as madeiras colocadas sobre caixas de cerveja para representar um palco. Cerca de 400 pessoas assistiram ao espetáculo e o ingresso foi gratuito. A experiência trouxe a visão de teatro como 'algo vivo', que continuamente deve ser estudado e apreciado. Na visão do Diretor, o primeiro contato lhe despertou o interesse pelas artes cênicas, mas não lhe trouxe o esclarecimento de como a prática teatral era desenvolvida. Algumas atividades, tais como conhecer o palco, ensaiar uma peça, preparar a luz ou a caracterização de um personagem, foram elementos rapidamente percebidos e adquiridos pelo Diretor.

Neste momento, é possível perceber que elementos da lógica institucional do teatro moderno se misturam com a lógica do teatro amador. Por exemplo, a estreia sem cobrança de valor de entrada e a curta temporada de apresentações são características da lógica amadora. O teatro amador é parte do movimento modernista, contudo, sua lógica está relacionada a um posicionamento político. São exemplos de posicionamento político a escolha por espetáculos contra a censura, a busca por políticas públicas a respeito de igualdade de raça e gênero e os debates a respeito dos investimentos em cultura.

O contato com o teatro incentivou o Diretor a seguir próximo às artes. No relato do entrevistado, ele foi o único que deu continuidade a uma carreira artística. Logo após a apresentação, não houve outros espetáculos do Ceai. O Diretor deu continuidade ao teatro por meio do movimento estudantil, criando duas edições do Festival de Teatro Estudantil.

Ao demonstrar uma representação simbólica do teatro e atitudes que resultaram da aprendizagem e armazenamento dos elementos institucionais da lógica modernista, o repertório do Diretor foi ampliado. Apesar da exposição ao teatro moderno ter possibilitado o discurso do teatro reflexivo e a representação de textos nacionalistas, o Diretor apresentou competências armazenadas no nível não declarado que possuía desde os anos de 1980 ao se envolver com os movimentos estudantis e que caracterizavam a lógica do teatro amador.

Contudo, o processamento do que o Diretor havia vivenciado em sua participação no CEAI e nos movimentos estudantis apresentaram-se no nível não declarado, uma vez que este processamento é lento e sequencial (Lizardo *et al.*, 2016). As competências relacionadas à participação política do Diretor nos movimentos estudantis o levaram a criar uma organização cultural, denominada de Art&Vida, no ano de 1996. O Diretor demonstrou habilidades relacionadas às artes e que podem ser identificadas na sua

trajetória de vida, como, por exemplo, o diálogo com o poder público, o envolvimento com a política da cidade e a representação do teatro como um modo de vida.

#### *Lógicas enculturadas na formação de uma organização cultural:*

O grupo de teatro Art&Vida, como foi denominada a organização cultural, foi formado com integrantes que residiam na cidade. Inicialmente, a população que assistia aos espetáculos se movimentava, falava, fumava e até mesmo realizava ligações enquanto assistia as peças. Contudo, com o passar do tempo a população de Rosário do Sul compreendeu a importância do teatro para a cultura local e esses comportamentos foram substituídos por outra conduta, como o silêncio durante as apresentações.

Durante os primeiros anos, outras habilidades enculturadas no nível não declarado foram demonstradas, especialmente incentivadas pela experiência que o Diretor possuía. A aprendizagem a respeito da pesquisa teatral foi demonstrada logo nos primeiros anos de existência do Art&Vida. Motivado por sua história de vida e sua origem, o Diretor iniciou em 1996 e 1997 pesquisas a respeito da cultura afrobrasileira a partir das habilidades de pesquisa aprendidas no Ceai. A aprendizagem de ritos e da linguagem afro permitiu escrever um roteiro teatral denominado de Aruanda, a Criação de um Mundo. O Diretor escreveu e dirigiu o espetáculo com um elenco de 35 atores, bem como diversos atos e trocas de cena.

A estreia foi feita somente para convidados e, como não havia conhecimento de que se tratava de um ensaio técnico ou uma pré-estreia, a apresentação foi denominada de estreia do grupo Art&Vida. Os elementos de composição cênica fazem parte da formação do ator, geralmente quando apresentados a uma lógica institucional do teatro profissional. Na lógica do teatro moderno, os atores também podem ter formação específica da área, contudo, aceitam-se artistas livres. O fato de querer 'formar' atores é uma atitude a qual o Diretor demonstra no nível declarado, como uma representação simbólica de que o teatro pressupõe a formação do ator.

É uma das características da lógica do teatro amador que os artistas sejam incorporados em grupos de teatro e não tenham um conhecimento, *a priori*, sobre produção cênica, como ocorreu com os primeiros integrantes do Art&Vida. A partir do contato com outros grupos, o Art&Vida começou a demonstrar a aprendizagem a respeito da coletividade como mecanismo de incentivo às artes interioranas.

Em 1998, ao receber convite para um festival, o Diretor acreditou que a apresentação em outro município poderia contribuir para a formação da identidade do grupo. Após o prefeito negar os recursos necessários, o grupo procurou outras maneiras para conseguir fundos para a viagem, pedindo doações nas residências da cidade e em um pedágio solidário para doação de dinheiro. Também houve uma mobilização do Diretor na rádio local, momento em que relatou a falta de recursos e apoio dos políticos locais.

A divulgação das necessidades de uma organização cultural, é característica de uma lógica institucional do teatro amador. Em outras palavras, o envolvimento dos integrantes do Art&Vida em movimentos que reivindicavam condições financeiras e estruturais para sua arte, caracteriza um movimento do teatro político presente na lógica amadora. Mesmo que

os atores não tenham a intenção ou o conhecimento do que faziam, essas ações caracterizam aprendizagem e utilização de práticas que pertencem a uma lógica institucional.

Ao participar do festival promovido pela Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS) na cidade de Itaqui, os integrantes do Grupo Art&Vida se depararam com uma estrutura a qual eles não possuíam em Rosário do Sul. No relato do Diretor todos ficaram surpreendidos ao verem um palco para se apresentar com elementos cênicos como as coxias, cortinas e camarins. O espetáculo apresentado foi *Aruanda, a Criação de um Mundo*, com cerca de 1 hora e 30 minutos de duração. A peça foi produzida de acordo com os conhecimentos obtidos pelo Diretor na sua passagem pelo Ceai, contudo, não havia uma real compreensão por parte do grupo do que aqueles elementos representavam para a prática teatral.

Durante o festival, havia um júri formado por artistas considerados referências culturais no Rio Grande do Sul. Após as apresentações, os jurados faziam debates com os artistas para falar sobre os espetáculos. Os integrantes do Art&Vida não imaginavam como era um debate, os jurados trouxeram várias contribuições, apontando itens como a divisão em atos, intervalo shakespeariano e presença de um processo de cena e criação.

O Diretor relata que ficou feliz, porém não entendia e não tinha a percepção de que os elementos cênicos mencionados se encontravam no espetáculo. Apesar da proximidade com o teatro moderno por parte do Diretor, é possível perceber que a participação no festival elucida a aquisição dos elementos institucionais, demonstrando que pode ocorrer de forma rápida (declarada) em que não há o aprendizado lento e gradual (não declarada). A aprendizagem rápida pode ser facilmente exposta em símbolos e artefatos, contudo pode não se tornar uma competência ou atitude.

Após as exposições aos elementos institucionais, ocorreu o processamento quando o Diretor planejou a primeira edição do festival regional de Teatro de Rosário do Sul. O regulamento do festival foi o mesmo utilizado no festival de Itaqui, como forma de divulgação utilizaram-se os meios de comunicação do jornal local em que o Diretor trabalhava, procurando fomentar a valorização do teatro na cidade.

Os grupos participantes foram recebidos pelos integrantes da Ascena com buzinas e cornetas. A quantidade de companhias, na visão do Art&Vida, fez com que o festival fosse considerado estadual. Como a aprendizagem é um processo constante, o Diretor percebeu que deveria oficializar a organização cultural, para isso o grupo Art&Vida e a Associação Rosário em Cena foram legalizados com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) e com personalidades distintas, pois havia a necessidade de distinguir o que o grupo produzia em relação ao Festival Rosário Em Cena.

Ao processar os elementos institucionais, os integrantes do Art&Vida demonstram uma memória simbólica, em que o teatro foi armazenado como uma prática social, influenciando a visão de mundo dos integrantes do Art&Vida. Como disposto no relato do Diretor, o teatro é uma prática que comporta valores, visão de mundo e a ideologia desses atores. Uma das atrizes mais antigas do grupo, a qual denomino Lisbella, corrobora com meu argumento ao destacar:

Em 2000 o Diretor abriu uma seleção de atores, colocou na rádio Marajá aqui de Rosário e uma prima minha disse que viria e me convidou. Eu falei – vamos lá ver qual é que é – sempre gostei e cheguei aqui em junho de 2000 aqui no teatro. O Diretor trouxe todas as coisas que ele tinha, troféus que tinha ganhado antes, fotos e tudo. Aí eu me encantei, foi um dia assim que eu me encantei e fui continuando.

A atriz permanece no grupo Art&Vida há 22 anos. A determinação em permanecer demonstra como o teatro se tornou uma ideologia e a própria visão de mundo da atriz. No seu relato, Lisbella destaca que: “[...] eu me encantei com o teatro, eu me encantei em viver aquele sonho. O teatro fazia muita falta, até hoje o teatro faz falta pra mim, assim como a água e o ar. Eu adoeço se não faço teatro, sério! [...]”

A atriz destaca que, mesmo que não consiga se dedicar integralmente ao teatro, não consegue deixar de estar naquele ambiente. No nível declarado, identificamos que os elementos institucionais internalizados fazem parte da visão de mundo e das atitudes dos atores, tal como Lisbella. O próprio Diretor menciona como o teatro se tornou parte de sua vida e como a prática teatral é uma forma de reflexão sobre a realidade das pessoas.

#### 4.2.3 Um continuum de enculturação

Durante a trajetória do Art&Vida, especialmente após 2005, ocorreram novas aprendizagens que permitiram a aquisição e armazenamento dos elementos institucionais, bem como o que foi internalizado anteriormente e processado e utilizado. O Art&Vida iniciou intercâmbios com grupos de outras nacionalidades, como na edição do festival em 2006. Isso gerou a aprendizagem de práticas associadas a lógicas institucionais do teatro profissional e moderno.

O processamento dos elementos institucionais aprendidos e armazenados na experiência do Festival de Itaqui e dos demais festivais que participaram, demonstrou competências a respeito da necessidade de criar relações com grupos de outras nacionalidades e em outras partes do Brasil para aperfeiçoar a prática teatral. A partir do processamento e uso desses elementos institucionais, o contato com os demais grupos permitiu que parcerias fossem firmadas. Ademais, companhias de outros estados do Brasil, tais como São Paulo, Rio de Janeiro e Santa Catarina, passaram a participar do Festival.

Por meio desse intercâmbio, foi possível identificar a aprendizagem, armazenamento, processamento e uso dos elementos institucionais. Por exemplo, a enculturação dos elementos da lógica do teatro profissional, a qual possibilitou extinguir o adjetivo de amador. O Art&Vida adotou a noção de um teatro que não é classificado como amador ou profissional. O discurso modificado possibilitou desvincular a ideia de grupo que faz arte esporadicamente para uma organização cultural de teatro.

Os intercâmbios formados com outros grupos e artistas do Rio Grande do Sul a partir de 2006, revelaram algumas práticas da lógica profissional. A busca por formar atores com algum grau de conhecimento, remuneração e a associação ao sindicato dos artistas, como ocorrido em 2018 por meio do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná (SATED), caracterizam elementos que pertencem a uma lógica profissional.

Ao processarem e utilizarem os elementos institucionais é possível visualizar mudanças, tal como a elaboração do currículo dos atores para participar de editais públicos e as oficinas de formação ministradas pelos integrantes do Art&Vida. Além disso, a partir de 2016 o grupo se envolveu com o sindicato, ampliando o aprendizado, como na solicitação do documento da Delegacia Regional do Trabalho (DRT) para os atores.

Ademais, é possível destacar a presença do Art&Vida em questões relacionadas às políticas públicas para as artes. O envolvimento ocorreu por meio de discursos públicos do grupo que relatavam a necessidade de um fundo municipal da cultura e a continuidade do IEACen para fortalecer as políticas públicas do Estado, como observado no ano de 2011.

Nesse ponto é possível perceber a utilização de elementos institucionais da lógica do teatro amador, como o posicionamento político e social. Ao enculturar esses elementos, têm-se um teatro do real que se envolve em diversas questões da sociedade. O armazenamento ocorre ao tornar essa prática discursiva recorrente, como nos anos de 2009, 2010 e 2011.

A proximidade com o Sated e o leacen motivou o Diretor a inscrever projetos para financiar as atividades do Art&Vida. Um personagem, o qual denomino nesta tese de Capitão, contribuiu com a formação de uma parceria que surgiu no intercâmbio com artistas de outras localidades, além de seu conhecimento a respeito dos projetos de financiamento para os artistas. Desta forma, além de contribuir para que projetos fossem inscritos, sua parceria incentivou a regulamentação dos artistas que compõem o Art&Vida. A partir da participação do Capitão, em 2019, o Art&Vida foi aprovado em um edital de financiamento público que possibilitou a aquisição de um micro-ônibus e a execução da edição do Festival Rosário em Cena.

Contudo, a pandemia da Covid-19 fez com que a edição do festival de 2020, na qual o valor seria aplicado, fosse adiado. Neste ano, outros elementos institucionais foram enculturados por meio da experiência no formato online, devido às restrições para os eventos presenciais. Em 2021, com a flexibilização, o Art&Vida organizou a edição com os fundos recebidos.

## Um festival para o Art&Vida: uma nova aprendizagem?

De acordo com Aguiar e Aguiar (2021, p. 25) a pandemia da Covid-19 impactou o setor cultural:

[...]de maneira colossal economias, relações interpessoais, hábitos, sistemas educacionais ao redor do mundo. No que se refere ao setor cultural, este impacto adquire proporções ainda maiores com a interrupção de atividades artísticas e culturais e a avalanche de cancelamentos de festivais e eventos ligados à economia criativa. O isolamento social devido à pandemia não só modificou as formas de produção e consumo dos diversos elementos culturais e artísticos, mas impactou de maneira profunda a economia do setor.

Neste contexto, o Art&Vida adaptou suas práticas por meio da enculturação de outros elementos institucionais. Por exemplo, algumas práticas, tais como reuniões de planejamento no formato online, grupos de trabalho em aplicativos de mensagens, distribuição de cargos específicos para o festival e remuneração dos componentes do grupo, foram enculturadas nesta edição.

Após um período de restrição sanitária, o Art&Vida compreendeu como poderia se aproximar do público de forma online, bem como poderia planejar e executar um evento durante a pandemia. Neste momento, o pesquisador em campo esteve presencialmente nas reuniões e na execução do evento. Todo o planejamento do grupo foi feito com base em lives no youtube como o espetáculo *O Médico Camponês*, documentários a respeito do patrimônio histórico de Rosário do Sul e as oficinas de maquiagem e penteados. Esse momento de pandemia em que as adaptações foram forçadas a acontecer, pode ser mais bem compreendido com o evento de maior expressividade na abrangência geográfica e no engajamento da população promovido pelo grupo – o Festival Internacional de Teatro Rosário em Cena 20º edição.

Durante o processo de planejamento do Rosário em Cena, foi possível identificar elementos e relacioná-los às lógicas institucionais, para isso um dos pesquisadores participou das reuniões e acompanhou conversas nos grupos de troca de mensagens, enquanto as restrições da pandemia permaneciam, e presencialmente quando houve diminuição das restrições.

Destacamos uma das reuniões que ocorreu no mês de setembro de 2021 com diversos personagens, dentre esses o Diretor, técnico, Cassandra, Maestro e Nil, nessa ocasião foram percebidos elementos da lógica institucional do teatro profissional.

A pauta da reunião foi a respeito da estrutura adequada para realizar um festival online. Os espetáculos haviam sido gravados anteriormente por cada grupo e seriam transmitidos via Youtube, os debates ocorreriam de forma síncrona com os jurados no teatro em Rosário do Sul e os integrantes dos grupos em suas respectivas cidades. Questões a respeito da luz, os elementos de cena, a filmagem e a forma de transmissão foram discutidas. Em uma das falas o Diretor menciona a respeito da transmissão dos espetáculos:

Os espetáculos vão ser transmitidos. Eu, durante este mês agora, peguei todos os espetáculos pelo *Google Drive* e tá tudo guardado aqui comigo [...] se os espetáculos fossem transmitidos pelo youtube a qualidade cai e fica tudo uma porcaria. Então, peguei os originais pra ti transmitir as gravações.

Nessa reunião, a busca pela profissionalização da edição do festival fica evidente ao mencionar a necessidade da transmissão e a qualidade das imagens. Esses elementos são característicos das companhias profissionais que dispõem de orçamento e recursos para seus projetos. Ademais, o Diretor enfatizou a presença de um assessor de imprensa no festival, o qual faria a mediação do evento com o público. Foram mencionados recursos recebidos para aplicar no Rosário em Cena. O Diretor informou que algumas pessoas são contratadas e remuneradas. Para cada momento do festival havia um protocolo com o roteiro do que iria acontecer.

Outra pauta é a divulgação dos investidores do festival, algo comum nas edições do Rosário em Cena. Essa prática foi internalizada a partir dos primeiros anos do Art&Vida como forma de obter recursos. Contudo, a nomenclatura de investidor foi atribuída a partir da década de 2010, para se referir aos que contribuem com as atividades do festival por meio de recursos financeiros ou disponibilização de itens físicos, tais como poltronas e monitores para transmissão.

Na edição online, alguns investidores, além da divulgação nos vídeos e *banners*, tiveram sua marca incluída em desfiles de moda. Um empresário local que teve o desfile de itens de sua loja durante o festival relatou que apoiava as artes, pois via no Art&Vida algo bom para a cidade. Os desfiles foram discutidos em um grupo de troca de mensagens e na reunião ocorrida no mês de outubro de 2021. O Diretor afirmou a necessidade de filmagem dos ensaios para utilizar como divulgação, inclusive salientando como os produtos de cada investidor poderiam ser expostos. Essa responsabilidade ficou a cargo de um dos integrantes do grupo que denomino nesta tese de Brilhante.

Outra prática desta edição foi o planejamento das redes sociais, incluindo os conteúdos que seriam disponibilizados para os seguidores das redes sociais e as estratégias de engajamento, como a transmissão dos bastidores. Durante o festival, as postagens seguiam as ordens dadas no momento. Brilhante, responsável pelas postagens, fazia inserção de conteúdos, sempre sob a supervisão do Diretor que centralizava as decisões estratégicas. Ao olhar as postagens identifiquei que não havia uma estratégia claramente definida, bem como o engajamento era pequeno. Fiz um relato em meu diário de campo a respeito:

Brilhante segue fazendo postagens a partir de cobranças a todo momento do Diretor. Mas se eu olhar as postagens parece que não há uma estratégia de engajamento, tanto no que vai para as redes sociais, como no que é enviado no aplicativo de troca de mensagens. É necessário um profissional da área.

Na reunião de planejamento, o Diretor mencionou o ensaio da homenagem ao parceiro do festival. Cassandra, apresentadora do festival, cobrou alguns pontos como teste de som e luz. Segundo a atriz, era necessário haver um teste de todos os equipamentos. O maestro, outro personagem desta reunião, destacou que os ensaios poderiam ser realizados em sua residência.

Durante as conversas, as práticas da lógica institucional profissional e amadora se sobrepõem. O uso dos ensaios de um dos momentos do festival caracteriza uma lógica profissional ao ser realizado por especialistas de cada área envolvida. Contudo, ensaios que ocorrem na casa do maestro quebram com o ambiente propício para a prática e se assemelham ao observado na lógica do teatro amador com poucos ou nenhum recurso para locação de um espaço.

A presença de cada integrante do grupo nos eventos que compõem o festival também foi mencionada. Ao mesmo tempo em que os atores se assemelham a profissionais prestadores de serviço, a ausência de contrato de prestação de serviço e de definição clara das tarefas fazem com que a prática seja voluntariamente conduzida por cada integrante do grupo. Durante a execução, outros elementos são colocados na prática teatral de forma simbólica. Por exemplo, os ensaios, embora necessários, não seguiam uma agenda previamente definida e eram discutidos e agendados informalmente. Ao observar tal ação relatei em meu diário de campo:

Havia uma dúvida quanto a apresentação surpresa na programação do festival, contudo, ninguém sabia ao certo o que era. Era para ser algo surpresa! Na noite em que fomos jantar, o ônibus parou no caminho e deixou Cassandra e Lorde em um edifício, mencionando que iriam ensaiar. A hora já era passada das 21, ou seja, não poderia haver muito barulho. Se tem o teatro disponível, não entendo o porquê de utilizar um espaço particular para o ensaio.

Em outra reunião, em outubro de 2021, foi discutido o planejamento da maquiagem e cabelo dos apresentadores, se assemelhando à lógica do teatro profissional como customização e estética. Contudo, ao mencionar que o próprio grupo realizaria essa maquiagem de forma voluntária, esta prática se aproxima da lógica amadora. Os grupos profissionais, geralmente, dispõem de caixa para contratar maquiadores profissionais e dispor de estrutura adequada, enquanto os grupos amadores contam com os talentos de seus próprios integrantes.

Outro ponto discutido foi a presença de uma crítica especializada no festival. Durante a reunião, alguns integrantes se mostraram preocupados com esta prática. Os artistas mencionaram ao Diretor como a crítica poderia ser problemática em relação a receptividade do grupo e que deveria ser condizente com a cultura do festival. Os críticos atuam como mecanismos de controle na lógica do teatro moderno. Essa prática internalizada corresponde a um elemento aprendido pelo Diretor durante a sua passagem pelo Ceai e o intercâmbio com outras organizações culturais.

A presença da Crítica no Rosário em Cena é semelhante a uma prática simbólica e distante de uma representação do que realmente o festival buscava. O fato de as críticas só virem ao final do festival e não serem amplamente divulgadas, faz com que as avaliações fiquem sob sigilo ou acessível para poucos. Na minha observação, a prática de avaliar é necessária, desde que haja abertura para divulgação e reflexão de todos os apreciadores do Festival.

Observei outro elemento institucional que se assemelha à Crítica, a seleção dos espetáculos. A seleção dos espetáculos que irão compor o festival é uma prática utilizada em eventos que remuneram e atraem grupos profissionais. No Rosário em Cena, essa prática ocorreu na edição em que acompanhei e foi conduzida pelo Diretor, Cassandra e Lorde.

Algumas práticas enculturadas durante o planejamento do festival conflitaram, pois podem vivenciar lógicas institucionais distintas e, conseqüentemente, a complexidade institucional. Enquanto a prática de seleção é comum em eventos que priorizam grupos profissionais, a mesma tem sido adaptada para festivais que não se enquadram neste formato, pois nesta edição em específico os grupos selecionados foram remunerados. Em alguns momentos o Diretor cobra que as notas fiscais sejam enviadas, destacando os valores e as informações que devem ser descritas para os grupos que foram selecionados para se apresentar no festival.

Uma ação que reforça meu argumento está nos pedidos de compartilhamento do material de divulgação do festival, Brilhante, Diretor e uma outra personagem denominada aqui como Fada, incentivam que todos compartilhem as artes de divulgação para gerar engajamento. Essa prática colaborativa não oferece contrapartida financeira, mas possibilita que o festival tenha uma maior audiência. Como reforça o Diretor nos grupos de trabalho:

Gente, vou pedir um favor, precisamos muito aumentar o número de likes da página do Facebook e do Youtube, pois o técnico das transmissões do Festival me deixou bem claro que precisamos ter mais engajamento. Por tudo isto, peço que me ajudem a convidar os amigos e redes sociais de vocês para participarem destes espaços.



O grupo de trabalho que contém os participantes do festival se tornou um espaço de divulgação das parcerias que eram realizadas para o festival e era usado para lembrar das responsabilidades de todos os envolvidos.

Contudo, durante o processo de campo me questionei – o que motiva esses grupos a participarem do festival? Há dois motivos que podem justificar, a saber, (1) a troca de conhecimentos e os (2) troféus. Os grupos utilizam os festivais como momento de aprendizagem, assim como ocorre no Rosário em Cena. O intuito é incentivar que novas formas de fazer teatro sejam disseminadas. Outra prática comum nos festivais amadores da década de 1990 promovidos pela Fetargs e que se assemelha aos eventos profissionais é a entrega de troféus para os grupos que se destacam. Por vezes, os grupos são motivados por esses prêmios que se tornam, simbolicamente, maneiras de conseguir recursos para continuar as atividades.

Após as apresentações, os jurados conduziam os debates com os grupos via *stream*. O júri foi remunerado pelo festival. Participaram desse momento os jurados avaliadores Lorde (presidente do júri), Encantado e o Estrangeiro. O Estrangeiro não conseguiu acesso ao Brasil devido às restrições da Covid-19. A formalização dos debates com jurados contratados era uma prática nos festivais promovidos pela Fetargs, porém, no Rosário em Cena, os papéis se misturam entre quem é jurado, apresentador e produtor do festival. Os debates pressupõem diferenças de ideias e podem gerar tensões antes, durante e após os momentos de discussão entre os participantes, conforme relato no meu diário de campo:

Essa maneira de debate parece incomodar alguns participantes. Lorde, por exemplo, perguntou se os atores estavam ouvindo-o, Nil disse que não, Lorde retrucou: adoro debate assim! De repente, o cenário começa a dar problemas. Uma discussão sobre o atraso é retomada e dizem muito a respeito de como o cenário deveria ter sido visto e arrumado antes. Neste momento, tem microfonia, sombra no rosto dos jurados. Percebi que luz e som levaram ao atraso do debate. Irritado, Nil grita: Preciso entrar ou vai cair! Encantado: NÃO É CULPA NOSSA!

Durante os debates, a representação simbólica sobre o teatro era muito clara, nos espetáculos que fazem temporadas e contém atores já conhecidos no Estado, os jurados, ao debaterem, tinham elogios e reflexões. Nos demais espetáculos eram enfatizados os problemas de composição de cena e interpretação. Em outro momento o debate também demonstrava o posicionamento político dos artistas como relatei em meu diário de campo:

A peça e, conseqüentemente, o debate trouxeram uma questão de muita relevância. Durante o espetáculo, o bordão VA-GA-BUN-DO demonstrou como o teatro é um posicionamento político e social, portanto, é uma prática social (assim como relata Rosseto). Durante o debate, os jurados (diferente do debate anterior) trazem elementos institucionais ao debater política e violência, como a violência institucionalizada e a política que segrega. Na fala dos jurados, é possível verificar a inconformidade com o governo atual, o próprio ator do espetáculo também menciona bastante a respeito da violência e como traduziu isso para o espetáculo. Aqui a questão do porquê essa peça foi colocada no festival é importante.

Uma prática comum na lógica do teatro amador é o posicionamento político. Os espetáculos apresentados na década de 1980, em que esta lógica esteve presente com destaque no campo, enfatizavam as questões

políticas e como os grupos se posicionavam. Ademais, em outros momentos houve posicionamentos em relação a problemas sociais, como relatou um dos atores que concorria com seu espetáculo: “Estamos aqui discutindo raça e gênero, mas fica uma sugestão ao produtor do festival: como podemos falar disso se aqui não há nenhum jurado negro ou transgênero?”.

Nos grupos de trabalho online em que artistas de diferentes regiões estavam, essas manifestações também eram comuns. Em alguns momentos, os grupos enviam mensagens de apoio à cultura, oposição ao governo da época e a necessidade de dar continuidade às artes no Brasil. Um dos artistas que participou do festival enviou a mensagem: “Aprovado PL 55/2021, difusão cultural no valor de 129.418,43 referente à Lei Aldir Blanc em Rosário do Sul”, enquanto os demais integrantes se manifestaram em comemoração à ação.

A parte de finalização do festival é a escolha e entrega dos prêmios, solicitei para participar da reunião da escolha dos vencedores e fui aceito no debate que ocorreu somente entre os jurados. Essa prática também era comum nos festivais promovidos pela Fetargs. A respeito desse momento registrei as seguintes informações em meu diário de campo:

Pedi para participar e fui aceito. O Estrangeiro havia informado não ter finalizado um dos espetáculos, pois não tinha assistido ainda, os demais jurados ficaram indignados e falaram da falta de compromisso, contudo, ele já havia assistido e se expressou de forma incorreta. O Diretor permaneceu no ambiente e os jurados reclamaram: o curador não pode ficar, ele não saiu. O primeiro prêmio foi de caracterização infantil. O jurado Estrangeiro respondeu: para esse prêmio tenho 3. Os demais jurados elevaram a voz com o Estrangeiro e escolheram o vencedor. O próximo prêmio foi figurino, os jurados não entram em consenso, o debate se estende, mas logo ameniza. O próximo prêmio foi trilha sonora, nesse momento Lorde reclama da ficha e o Diretor justifica. Os jurados enfatizam: a trilha sonora tem que contar uma história, passam para o próximo prêmio - iluminação. O debate foi tranquilo, aqui ficou claro o entendimento técnico que os jurados possuem. No prêmio cenário: aqui um novo conflito surge, mas em relação à organização dos papéis sobre a mesa, as anotações não têm um padrão, são dispersas. Lorde diz: as fichas não estão em ordem, Lisbella rebate: Não, você as tirou de ordem. Ator coadjuvante: Lorde diz que os demais jurados não fizeram o trabalho de casa e olha para o Diretor, que concorda. Contudo, Lorde se contradiz: não vamos discutir muito, logo um consenso é instaurado. Os jurados sugerem um prêmio de conjunto de atores e não um único ator ou atriz. O prêmio de ator e atriz gerou conflitos novamente. Na direção, eles estavam citando a mesma pessoa e não perceberam, os ânimos se elevaram até que alguém esclareceu. Espetáculo: Estrangeiro confundiu categorias adulto e infantil, mas o consenso foi bem breve e todos citaram o mesmo espetáculo.

À noite, após esse momento de discussão dos prêmios, houve a entrega dos troféus. Todos os atores do Art&Vida participaram representando os grupos que estavam a distância. A premiação também foi um momento de agradecer a todos que participaram.

### *E agora, Art&Vida? A continuação da enculturação*

O final do festival também representa o fim de uma das práticas que compõem o teatro no Art&Vida: o evento que reúne diversos artistas. No entanto, nossa indagação foi – o que eles farão agora? nos parece que todas as atividades são voltadas para o Rosário em Cena.

Contudo, após o término do festival, por volta de dezembro de 2021, o Art&Vida mostrou outras competências e deu continuidade a dois trabalhos que estavam sendo produzidos antes do festival, o espetáculo adulto *Dias Iguais* e o infantil *Cristal, a Cinderela Preta*. Logo que retornei à minha cidade, o Diretor me convidou para revisar o projeto que enviaria para obter recursos financeiros para o espetáculo infantil. Gravei um vídeo falando sobre as percepções que tive do tema da peça, outros artistas também fizeram suas gravações. Também, junto com o Diretor, escrevi um projeto para produzir um livro contando a história do Rosário em Cena. O projeto da peça foi aprovado e o grupo recebeu recursos, o livro ficou como suplente no edital.

Durante os meses que sucederam o festival, o Art&Vida se engajou na preparação do espetáculo infantil mencionado no parágrafo anterior. No primeiro semestre de 2022, o elenco foi direcionado à produção da peça. O Diretor fez a trilha sonora da peça com músicas autorais, gravadas em um estúdio da cidade.

Ocorreram diversas situações que impediram a presença dos atores nos ensaios. O Diretor fez cobranças a esse respeito no grupo de trabalho. No dia em que a atriz Branca anuncia sua gestação, o Diretor aproveita para cobrar outro integrante: “Obrigado! MAS E TUA resposta? Se segue na técnica ou não? São duas questões que levantei aqui no grupo, somente marcarei ensaios e cronogramas quanto tiver todas as respostas”.

Em alguns momentos, as cobranças geram conflitos no grupo. Nos meses seguintes, o Diretor lembra o grupo do ensaio e uma discussão a respeito de ser substituível inicia no grupo. Cristal, como denomino nesta tese, relata “[...]como tu falou no último ensaio que as gurias já ocupam os lugares assim que eu sair, mas não saí ainda”. O Diretor argumenta que a discussão se prolonga com a atriz relatando comentários feitos pelo Diretor durante os ensaios presenciais.

Em outro momento, o Diretor envia no grupo “Olá! Por motivos de interesse da Cia e da movimentação cultural do teatro, comunico que nosso ensaio exclusivamente será na quarta-feira, depois voltaremos às terças normais. Gratidão pela compreensão de todos!”. Uma das atrizes informa que essa troca irá prejudicá-la e não poderá comparecer. Uma tensão é gerada no grupo com palavrões e acusações.

No mês seguinte, a situação se repete com a mesma atriz que, ao ser questionada pelo Diretor, responde “Sinto muito, mas não foi só eu que avisei de última hora, então se eu posso ser cobrada todos também podem. Eu tive uma reunião e ia voltar, mas como foi mais do que demorado eu não pude ir”. Outros atores se envolvem na discussão e decidem sair do grupo. Para amenizar a situação Brilhante envia “Bom! Eu não posso falar nada porque né... só desejo que reflitam e pensem. Esse espetáculo tem tudo para dar certo, mas tem que dar certo de TODOS os lados. Por isso não sou atriz”. Essas situações de conflitos são comuns no Art&Vida, Lisbella relatou que, em 2006, o grupo se dividiu e alguns integrantes formaram outra companhia. Como justificativa, os integrantes que saíram destacaram as dificuldades de conciliar os pensamentos com o Diretor, ocorrendo, posteriormente, uma reconciliação que fez com que os artistas retornassem para o Art&Vida em 2007.

*Cristal, A Cinderela Preta* estreou logo após a edição do Rosário em Cena em novembro de 2022, mesmo após trocas no elenco e diversas dificuldades com a permanência e engajamento dos atores com o espetáculo. Nos jornais locais, a peça foi denominada de releitura de um clássico. Apesar do festival representar a maior prática do grupo Art&Vida, ocorrem outras atividades. Por exemplo, a produção de espetáculos com apoio de editais público como o Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul (FAC). Não é possível definir um estilo único de produção cultural no Art&Vida, mas o que se vê é o voluntarismo em preparar espetáculos que permitam alguma reflexão. O pesquisador em campo encerrou a participação em junho de 2022 quando não houve mais abertura para participar das reuniões.

### O que há na prática teatral do Grupo Art&Vida no nível individual declarado?

No nível declarado, tem-se uma visão de mundo a respeito do teatro que é simbólica e alinhada a vivência do Diretor no CEAI, isso significa que, embora seja um conceito compartilhado entre os membros do Art&Vida, as habilidades do grupo não representam este conceito. Os membros compartilham o discurso do que é teatro e demonstram atitudes de que o teatro é uma forma de refletir em relação à realidade em que a sociedade está.

Neste contexto, o teatro demonstrado no nível declarado apresenta-se como uma prática da lógica institucional modernista, considerando o conceito descrito por Faria e Guinsburg (2012) como um teatro preocupado com a contribuição que as artes dão à sociedade. Contudo, com o tempo e as experiências vivenciadas na prática teatral, o Art&Vida enculturou elementos da lógica profissional.

Há um discurso comum entre os integrantes do Art&Vida a respeito das características do teatro gaúcho. Foram abandonados os grandes elencos que geralmente permeavam as montagens teatrais, por conta do custo de compor e viajar com um número elevado de atores, priorizando produções enxutas. Essa atitude no nível declarado caracteriza a prática de produção teatral da lógica institucional profissional, voltada para produções que sejam economicamente viáveis.

Outra atitude enculturada no nível declarado e demonstrada no discurso do grupo é a presença de especialistas em cada montagem teatral. A lógica do teatro profissional possui especialistas nas produções que possibilitam o sucesso de uma peça teatral. No Art&Vida, no momento da pesquisa, são distribuídas responsabilidades entre seus componentes, enquanto ocorre a contratação de 'especialistas' para assessorar as atividades.

No nível declarado, outra prática enculturada da lógica institucional do teatro profissional está no planejamento de temporadas, as quais o grupo se apresenta com frequência para o público de Rosário do Sul e de outras localidades. Por fim, outra prática enculturada no nível declarado diz respeito à formação de plateia. No teatro amador, como não há remuneração do elenco e investimentos de empresas para manter as atividades artísticas dos grupos, a formação de plateia é fundamental. Após 25 anos de existência, o grupo Art&Vida tem esse papel articulado com escolas, jornais e rádios da cidade.

Em suma, no nível declarado a prática teatral do Art&Vida é conceitualmente associada a um teatro como uma prática reflexiva e preocupada com os problemas vivenciados pela sociedade local. Todavia, tem contrapartida financeira esporádica e requer um comprometimento como ocorre em outras organizações. O teatro do grupo segue em um *continuum*, mudando a todo momento para se tornar uma prática especializada.

### O que há na prática teatral do Grupo Art&Vida no nível pessoal não declarado?

No nível não declarado, o Art&Vida busca representar um teatro reflexivo que se manifesta como prática social, um elemento da lógica modernista. Um exemplo está no esquema de interpretação dos atores, pois durante a etnografia percebi que a mistura entre vida pessoal e a participação no grupo se inter-relacionam com a visão de mundo que possuem, caracterizando uma prática social. O envolvimento da população de Rosário do Sul nas atividades do grupo e o trabalho coletivo que modifica o cotidiano da cidade reforçam nosso argumento a respeito da prática social.

Para concretizar as atividades anuais, o grupo, em particular o Diretor, demonstra uma habilidade de articulação entre as necessidades do Art&Vida e o investimento da iniciativa pública e privada. Essa prática que envolve distintos setores da sociedade para apoiar as artes faz parte da produção cultural, pois busca recursos e envolve a sociedade para apoiar o teatro, assim como ocorre na lógica do teatro amador. A divulgação em mídia privada, um elemento da lógica profissional, também é enculturada ao ser combinada com a produção cultural, operacionalizada a partir do *networking* do grupo com os meios de comunicação da cidade.

Para que o teatro seja viável economicamente e, ao mesmo tempo, desempenhe seu papel político ao discutir as necessidades da cultura, o grupo demonstra um esquema de interpretação voltado à formalização das organizações culturais por meio de CNPJ e também com diretoria instituída por votação, assim como orienta a lógica do teatro profissional. Essa ação permite que o grupo participe de editais públicos, contrate profissionais e proponha parcerias com a prefeitura local.

Por fim, o Art&Vida demonstra a associação com outros artistas. Um exemplo é a criação de coletivos como o Interior em Cena. Os coletivos permitem compartilhar conhecimentos e estratégias para manter as atividades dos grupos. Essa prática é comum desde o início do grupo Art&Vida. Por exemplo, ao participar de festivais independentes ou promovidos pela Fetargs, ao convidar diretores e artistas para parcerias em espetáculos, bem como o intercâmbio com artistas de outros países.

## Conclusões e recomendações: o declarado, o não declarado e as lógicas institucionais

Este estudo buscou responder a seguinte questão de pesquisa: *como uma organização cultural desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação das lógicas institucionais?* A partir do relato da experiência etnográfica no Art&Vida é possível sintetizar os principais achados deste estudo.

### *Como a prática teatral do Art&Vida é disposta no nível público?*

Como contribuição desta pesquisa aos estudos organizacionais, podemos mencionar a respeito da compreensão de como os elementos institucionais enculturados no nível pessoal e sob diferentes maneiras são enculturados no nível público. Para isso, tomo a noção de promulgação (*enactment*), a qual pressupõe que os indivíduos internalizam os elementos institucionais para utilizarem em situações do dia a dia (Spyridonidis & Currie, 2015).

No Art&Vida, a promulgação dos elementos institucionais enculturados é perceptível quando os atores desenvolvem a prática do teatro, apresentando práticas combinadas. Uma contribuição desse estudo para as discussões a respeito da cultura pública está na compreensão da comunidade, a qual desenvolve entendimentos, normas e regras locais que são confrontadas com as instituições. Quando os indivíduos percebem que as necessidades locais não são atendidas, podem transpor os elementos institucionais de uma lógica para outra enquanto negociam significados coletivamente.

As implicações desta contribuição estão no entendimento de que os estudos em lógicas institucionais precisam desenvolver mecanismos empíricos para compreender as particularidades da comunidade, uma vez que as lógicas institucionais são contextuais. Na comunidade, os atores combinam elementos enquanto desenvolvem lógicas – princípios organizativos e valores que integram sujeito, prática e objeto – que correspondam as necessidades locais e os conectem com contextos mais amplos.

Neste caso, ao combinar elementos de lógicas distintas, os atores podem formar lógicas híbridas. Para sustentar nossa afirmação, podemos observar a prática como uma unidade de análise. No caso do Art&Vida, essas práticas são combinadas com os elementos institucionais de lógicas distintas – moderno, profissional e amador - e formam um novo esquema de interpretação que é compartilhado coletivamente.

A complexidade em administrar tantas demandas institucionais fomentadas pela presença de múltiplas lógicas pode inviabilizar as ações do grupo e não lhes garantir legitimidade. Ao promulgar os elementos institucionais enculturados, o Art&Vida apresenta uma combinação de práticas que atuam sob uma lógica específica do teatro desenvolvido em Rosário do Sul, um achado deste estudo que denomino de lógica interiorana (Quadro 03).

Quadro 03 – Lógica institucional do teatro interiorano no Art&Vida

<p style="text-align: center;"><b>Teatro no Art&amp;Vida</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Lógica Institucional do Teatro Interiorano</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– A carreira artística é conciliável com outras profissões (lógica profissional e amadora).</li> <li>– A remuneração ocorre por prestação de serviço (lógica profissional e amadora).</li> <li>– Discurso das necessidades culturais do município (lógica modernista e amadora).</li> <li>– Participação no Sindicato dos artistas (lógica profissional e modernista).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– O teatro é uma prática social e política (lógica amadora e modernista).</li> <li>– A preparação do espetáculo é artesanal (lógica amadora e modernista).</li> <li>– Priorizam-se os trabalhos a partir dos coletivos (lógica amadora e modernista).</li> <li>– A produção cultural é compartilhada entre poder público e privado (lógica profissional e amadora).</li> <li>– O teatro modifica-se a cada temporada (lógica modernista e amadora).</li> </ul>
---	--	---

Fonte: Elaborado pelos autores tendo como base os dados da pesquisa (2022)

Conforme exposto no Quadro 03, a lógica híbrida do teatro interiorano no Art&Vida foi compartilhada com toda a região de Rosário do Sul a partir do ano de 2008, especialmente na região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul. Esta lógica é compartilhada com os grupos que se relacionam com o Art&Vida, por meio de festivais e em coletivos como o Interior em Cena que articula os grupos com o governo estadual. É possível destacar que a busca por legitimidade entre as organizações culturais levou a uma negociação de significados a respeito do que é o teatro, demonstrando como contribuição teórica que uma comunidade, por meio da linguagem, pode difundir e negociar significados, tornando uma lógica institucional que atua sob uma comunidade, atuar em um contexto mais amplo. Isso é perceptível ao formar um coletivo de teatro que atualmente conduz a prática teatral em diversas regiões do estado do rio Grande do Sul.

A lógica do teatro interiorano permite que a prática teatral apresente características específicas. Por exemplo, quando os integrantes do Art&Vida falam a respeito do teatro é comum a menção a uma carreira artística em que a prática teatral busca propor reflexões acerca da sociedade, contudo, o grupo elabora um teatro que é representado como uma prática social, ou seja, uma prática que é reflexiva e institucionalizada, pois incorpora um modo de vida pautado nas artes.

Um elemento das lógicas institucionais promulgado e combinado com a prática social é o posicionamento político que há no fazer teatral. O Art&Vida acredita e demonstra isso em suas habilidades, destacando a necessidade de produzir discursos públicos a respeito dos problemas da sociedade, bem como ações para minimizar os impactos desses problemas sobre a comunidade local. Um exemplo é o espetáculo *Aruanda a Criação de um Mundo*, o qual demonstra os valores considerados pelos integrantes a respeito de raça, assim, discute as raízes afro e contribui por meio de discursos públicos do grupo para que a sociedade local compreenda as assimetrias de raça.

Neste contexto, percebemos que ao promulgar o que é no teatro não há uma distinção entre lógica modernista e amadora, mas uma combinação que forma o conceito de teatro interiorano. O amador se torna o início de uma carreira, enquanto o teatro moderno uma orientação, combinando

os elementos, o Art&Vida elabora um fazer teatral específico do interior, sugerindo e compartilhando com os demais grupos da região uma lógica local do teatro interiorano.

Na preparação do festival Rosário em Cena, a formação de plateia também se apresenta como uma prática combinada e pertencente a uma lógica híbrida. Tem-se a educação do público para que apreciem o teatro ao mesmo tempo em que buscam desenvolver o senso crítico para julgamento dos espetáculos.

Em relação ao papel dos atores na produção teatral, percebe-se novamente uma combinação entre práticas. Os atores são remunerados durante situações específicas e incentivados a colaborar voluntariamente para que contribuam com as artes cênicas. Contudo, por vezes, o discurso é distante da colaboração por contrapartida financeira e assume o 'fazer para o bem do grupo'. Essa alternância entre remunerar e não remunerar financeiramente é promulgada em cada edição do festival e produção de espetáculo, caracterizando o teatro produzido no Art&Vida.

Por fim, a divulgação midiática também possui características específicas. Ao promulgar os elementos institucionais enculturados, o Art&Vida adapta essa prática para uma divulgação orgânica, ou seja, sem contrapartida financeira e em benefício da organização cultural. Seguindo a estratégia do Diretor, o grupo divulga seus trabalhos e como contrapartida gera engajamento nas notícias do jornal, revista ou rede social e, ao mesmo tempo, compartilha em grupos de artistas e nas redes sociais o que foi divulgado na mídia local paga.

Assim, o Art&Vida não considerou em sua interpretação priorizar apenas uma lógica, mas possibilitou que uma lógica híbrida fosse formada coletivamente, um achado que reforça o comportamento dos atores em situações de complexidade institucional. Esta lógica é movida por um bem e seus valores relacionados a um teatro como uma missão de vida que transforma a sociedade, a qual permite que a prática social do teatral seja compartilhada entre os grupos da fronteira oeste do Rio Grande do Sul. Ao mesmo tempo em que o Art&Vida considera o teatro como uma prática social, também busca responder às demandas profissionais e do teatro amador, o que lhe permitiu constituir coletivamente um teatro interiorano. Por fim, é possível perceber que os símbolos e atitudes servem como capital simbólico para negociar a legitimidade do grupo como uma organização.

### *Que contribuições podem ser tecidas?*

A partir dos trabalhos desenvolvidos por York *et al.* (2016), Cloutier e Langley (2013) e Picheth (2016) buscamos contribuir, por meio da enculturação, a respeito da relação entre lógicas institucionais, campo organizacional, organizações e indivíduos, a qual tem sido discutida nos estudos mencionados como recursividade. No Art&Vida, foi possível compreender que as lógicas institucionais que permeavam o campo do teatro não atendiam às especificidades locais, algo que não foi abordado nos estudos mencionados neste parágrafo. Por meio da interpretação, as práticas existentes nas lógicas institucionais foram enculturadas, ou seja,



internalizadas em diversos domínios, como aprendizagem, lembrança, pensamento e uso.

Esse processo de enculturação mencionado no parágrafo anterior permitiu que as lógicas institucionais fossem promulgadas (*enactment*). Ao promulgar um elemento institucional, o Art&Vida combinou práticas, por exemplo, a produção dos seus espetáculos, o festival anual e a remuneração dos atores. Desta forma, a recursividade possibilitou que significados fossem refeitos e adequados à prática do teatro desempenhada em Rosário do Sul.

Ademais, destacamos a utilização da enculturação como um processo de internalização que permite a recursividade, diferentemente das pesquisas sobre recursividade mencionadas neste estudo que utilizam separadamente intencionalidade, eventos significativos e construção de sentidos para explicar tal fenômeno. As lógicas institucionais são abordadas como uma estrutura cultural, pois difundem práticas, valores e comportamentos. Desta forma, a enculturação, embora ainda pouco explorada nos estudos da área, mostra-se um arcabouço teórico adequado para compreender como os atores interpretam as lógicas institucionais.

Como contribuições metodológicas, destaco a utilização do percurso etnográfico. Para identificar as lógicas institucionais, utilizei os documentos e entrevistas que caracterizam uma pesquisa histórica, usualmente empregada em estudos institucionalistas. Para compreender a recursividade, foi necessária uma aproximação maior em campo empírico, especialmente para entender a enculturação, para isso utilizei a etnografia. A combinação de técnicas de coleta de dados em nosso percurso metodológico possibilitou a triangulação entre os achados.

Como contribuições práticas, destacamos que a compreensão do teatro como prática social compartilhada com o grupo acrescenta ao discurso do Art&Vida a importância desta arte para a sociedade. Já o desvelar de como a prática teatral encultura elementos das lógicas institucionais é especialmente útil para situar a maneira como o grupo tem articulado o teatro em relação ao contexto institucional. A documentação histórica e a organização dos dados que contam a história do Art&Vida, também contribuem para o que Ferreira (2014) denomina de registros históricos dos grupos gaúchos.

Como estudos futuros, sugiro que as pesquisas nesta área busquem compreender como a enculturação pode produzir mais de uma lógica institucional híbrida. Outras pesquisas podem compreender as lógicas institucionais sob uma abordagem relacional processual, combinando epistemologias distintas e conciliando discussões ainda pouco exploradas.

Em suma, o objetivo deste estudo foi compreender como uma organização cultural desenvolve a prática do teatro a partir da enculturação das lógicas institucionais. Para cumprir com o objetivo proposto e sob a lógica abdução que pressupõe idas e vindas entre campo e literatura, foi realizada uma etnografia. Os resultados demonstram que os atores do Art&Vida enculturam os elementos institucionais de lógicas específicas do campo do teatro. Nesse processo, ocorre a formação de uma lógica híbrida – teatro interiorano – em que elementos de outras lógicas são combinados durante a enculturação.

Os achados destacam que esse processo de enculturação pode explicar como organizações em um mesmo campo desenvolvem suas práticas de maneira distintas, pois os significados são negociados na comunidade e recursivamente se relacionam com uma lógica institucional do teatro interiorano. Especificamente neste estudo, foi possível destacar que as características peculiares do caso, como a formação do coletivo Interior em Cena, são resultado do processo de enculturação que considera as particularidades locais dos atores.

Por fim, o conceito de recursividade como um processo de desconstrução de significados tomados como certos (Picheth, 2016; Picheth & Crubellate, 2019), acrescentamos que é um processo de desconstrução e disseminação de entendimentos socialmente compartilhados, uma vez que o Art&Vida demonstrou a importância da negociação desses significados e a disseminação entre comunidades. Como mecanismo dessa recursividade, a prática é fundamental para que esses significados se tornem legítimos. Tal compreensão direciona as pesquisas em lógicas a considerarem a atuação dos atores no nível social e a buscar aprofundamento nessa temática de como os atores agem em relação ao contexto social, neste estudo demonstramos um caminho promissor para os estudos da área por meio do processo de enculturação, sendo pouco explorado na literatura atual.

## Referências

- Angrosino, M. (2009). *Etnografia e observação participante: coleção pesquisa qualitativa*. Bookman Editora.
- Barroso, A. V. (2018). *Os Primórdios do Teatro no Brasil: da Colonização Portuguesa ao Teatro Jesuítico do século XVI*. Recuperado de: <https://theatroalencar.wordpress.com/category/teatro/>
- Awuzie, B., McDermott, P. (2017), "An abductive approach to qualitative built environment research: a viable system methodological exposé". *Qualitative Research Journal*, 17(4), 356-372. <https://doi.org/10.1108/QRJ-08-2016-0048>
- Bendassolli, P. F., Wood Jr, T., Kirschbaum, C., & Cunha, M. P. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*. 49(10), 10-18. <https://doi.org/10.1590/S0034-75902009000100003>
- Berger, PL, Luckmann, T (2003). *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books.
- Burrell, G. (1988). Modernism, postmodernism and organizational analysis: an introduction. *Organization Studies*, 9(1), 91-112. <https://doi.org/10.1177/027017084068800900112>
- Camargo, A. R. (2017). *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Tese de Doutorado em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado em 15 de jun de 2022 de: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/850368.pdf>
- Cavalcanti, M. F. R., & Alcadipani, R. (2013). Organizações como processos e Teoria Ator-Rede: a contribuição de John Law para os estudos organizacionais. *Cadernos Ebape*, 11(3), 556-568. <https://doi.org/10.1590/S1679-39512013000400006>

- Chiari, G. S., & Braga, B. (2019). A performatização da política institucional: Teatro do Oprimido e resistência estética hoje. *Sala Preta*, 19(1), 206-216. [10.11606/issn.2238-3867.v19i1p206-216](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p206-216)
- DiMaggio, P. (1997). Culture and cognition. *Annual review of sociology*, 23(1), 263-287. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.23.1.263>
- Faria, J. R. G. D., & Guinsburg, J. (2012). *História do teatro brasileiro*. Editora Perspectiva SA.
- Ferreira, T. (2014). Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca*, 19(20), 238-260.
- Ferreira, D. V. S., Rossoni, L., Oliveira, C. R. (2022). Lógicas institucionais do policiamento comunitário: esquema analítico e agenda de pesquisa para o contexto brasileiro. *Revista de Administração Pública*, 56, 134-162. <http://dx.doi.org/10.1590/0034-761220210122>
- Friedland, R., & Alford, R. R. (1991). 'Bringing society back in: symbols, practices, and institutional contradictions'. In Powell, W. W. and DiMaggio, P. J. (Eds), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 232-66.
- Friedland, R., & Arjaliès, D. L. (2021). *Putting things in place: Institutional objects and institutional logics*. In: On practice and institution: new empirical directions (Vol. 71, pp. 45-86). Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/S0733-558X20200000071003>
- Friedland, R., Mohr, J. W., Roose, H., & Gardinali, P. (2014). The institutional logics of love: Measuring intimate life. *Theory and society*, 43(3-4), 333-370. <http://dx.doi.org/10.1007/s11186-014-9223-6>
- Giddens, A. (2003). *A constituição da sociedade*. (A. Cabral, 2003 trad.). (2° ed). Martins Fontes.
- Hernandes, P. R., & Faria, M. R. (2013). Teatro jesuíta na América Portuguesa. *Leitura: Teoria e Prática*, 31(60), 61-79.
- Jackall, R. (1988). Moral mazes: The world of corporate managers. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 1(4), 598-614. <https://doi.org/10.1007/BF01390690>
- Law, J. (2007). *Actor Network Theory and Material Semiotics*. Recuperado em 15 março de 2022: <http://www.heterogeneities.net/publications/Law-ANTandMaterialSemiotics.pdf>
- Lawrence, T. B.; Phillips, N. (2009). Compreendendo as indústrias culturais. In: Kirschbaum, Charles et al. *Indústrias Criativas no Brasil*. 03-23. São Paulo, Editora Atlas.
- Lizardo, O. (2017). Improving cultural analysis: Considering personal culture in its declarative and nondeclarative modes. *American Sociological Review*, 82(1), 88-115. <https://doi.org/10.1177/0003122416675175>
- Lizardo, O. (2021). Culture, cognition, and internalization. *In Sociological Forum*. 36, (S1), 1177-1206. <https://doi.org/10.1111/socf.12771>
- Lizardo, O., Mowry, R., Sepulvado, B., Stoltz, D. S., Taylor, M. A., Van Ness, J., & Wood, M. (2016). What are dual process models? Implications for cultural analysis in sociology. *Sociological Theory*, (34)4, 287-310. <https://doi.org/10.1177/0735275116675900>

- Mantere, S., & Ketokivi, M. (2013). Reasoning in organization science. *Academy of management review*, (38)1, 70-89. <https://doi.org/10.5465/amr.2011.0188>
- Maranhão, R. A. (2021). Formação em gestão para as organizações artísticas e culturais: breves reflexões. *Brazilian Journal of Business*, 3(5), 3607-3617. <https://doi.org/10.34140/bjbv3n5-006>
- Moutinho, K., & Conti, L. D. (2016). Análise narrativa, construção de sentidos e identidade. *Psicologia: teoria e pesquisa*, 32(2), 1-8. <https://doi.org/10.1590/0102-3772e322213>
- Pallas, J., Fredriksson, M., & Wedlin, L. (2016). Translating institutional logics: When the media logic meets professions. *Organization studies*, 37(11), 1661-1684. <https://doi.org/10.1177%2F0170840616655485>
- Picheth, S. F. (2016). *Lógicas institucionais e estruturas discursiva: um estudo do maternati-grupo de gestante e mães*. Dissertação (mestrado em Administração) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Recuperado em 02 outubro de 2021: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6069>
- Picheth, S., & Crubellate, J. M. (2019). Mudança, lógicas institucionais e emergência de novos atores: a renaturalização da maternidade no Brasil. *Organizações & Sociedade*, 26(90), 486-512. <https://doi.org/10.1590/1984-9260905>
- Pires, P. C. (2016). *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Teatro, Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Reay, T., & Jones, C. (2016). Qualitatively capturing institutional logics. *Strategic Organization*, 14(4), 441-454.
- Rossoni, L., Guarido Filho, E. R., & Coraiola, D. M. (2013). Recomendações metodológicas para a adoção da perspectiva da estruturação nos estudos organizacionais. *Organizações & Sociedade*, 20(66), 523-542. <https://doi.org/10.1590/S1984-92302013000300009>
- Saetre, A. S., & Van de Ven, A. (2021). Generating theory by abduction. *Academy of Management Review*, 46(4), 684-701. Doi: <https://doi.org/10.5465/amr.2019.0233>
- Santos, E. C. D., & Helal, D. H. (2018). Maracatu, trabalho e organizing. *Revista de Administração Contemporânea*, 22(4), 620-638. <https://doi.org/10.1590/1982-7849rac2018170086>
- Santos, F. P., & Davel, E. (2021). Gestão de organizações culturais: perspectivas, singularidades e paradoxo como horizonte teórico. *Cadernos Ebape*. 1-22.
- Segers, K., & Huijgh, E. (2006). Clarifying the complexity and ambivalence of the cultural industries. *Steunpunt re-creatief Vlaanderen*. Recuperado em 21 abril de 2021: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E100200.pdf>
- Silva, E. M. (2001). *A organização excelente: diretrizes para o grupo teatral*. Tese de Doutorado do Graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina. Recuperado em 4 de outubro de 2022 de: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80146/178028.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Solmer, A. (2003). *Manual de teatro*. (3ª ed.) Lisboa: Temas e Debates, 2003. - 396 p.

Souza, P. P. D. O. (2017). *Elementos cênicos no teatro cristão: reflexões sobre o espaço cênico e a expressão corporal, na preparação do espetáculo "Colisão" (2016) pelo grupo Kerigma*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil. Recuperado em 5 de agosto de 2022 de: <https://bdm.unb.br/handle/10483/19216>

Spyridonidis, D., & Currie, G. (2015). Hybrid middle managers and clinical guidelines implementation: a translation theory perspective. *Academy of Management Proceedings*. 2015(1). <https://doi.org/10.5465/ambpp.2015.12138abstract>

Teixeira, M. G. (2012). *A influência do hibridismo de lógicas institucionais no processo decisório de adoção de prática de governança corporativa: o caso Cooperativa Veiling Holambra*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Administração, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.

Thornton, P. H., & Ocasio, W. (2008). Institutional logics. In: Greenwood, R., Oliver, C., Sahlin, K., Suddaby, R. (Eds) *The Sage handbook of organizational institutionalism*, p. 99-128. Sage.

Thornton, P. H., Ocasio, W., & Lounsbury, M. (2012). *The institutional logics perspective: a new approach to culture, structure, and process*. Oxford University Press on Demand.

Vaisey, S. (2009). Motivation and justification: A dual-process model of culture in action. *American journal of sociology*, 114(6), 1675-1715. <https://doi.org/10.1086/597179>

Zanin, L. M., & Cunha, J. A. C. (2020). Tendências e oportunidades em lógicas institucionais: um estudo baseado em pareamento bibliográfico. *Iberoamerican Journal of Strategic Management*, 19(1), 04-32. <https://doi.org/10.5585/riae.v19i1.13926>