



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO**

MARIANA MAYUMI PEREIRA DE SOUZA

**“O TEATRO COMO FORMA DE SE COLOCAR NO MUNDO”:
A FORMAÇÃO DE IDENTIDADES NOS *GRUPOS GALPÕES***

**Belo Horizonte
2010**

MARIANA MAYUMI PEREIRA DE SOUZA

**“O TEATRO COMO FORMA DE SE COLOCAR NO MUNDO”:
A FORMAÇÃO DE IDENTIDADES NOS *GRUPOS GALPÕES***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Administração.

Área de concentração: Estudos Organizacionais

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

**Belo Horizonte
2010**

AGRADECIMENTOS

Principalmente, a Deus, pelos momentos de transcendência, nos quais encontro minha identidade autêntica, por ser minha verdade ética e estética, por conferir sentido à minha existência e por ter me possibilitado realizar esta dissertação.

À minha família – pai, mãe, Henrique e Felipe –, pela inspiração, pelo convívio diário, pelos conhecimentos sobre a vida e pelo suporte essencial ao meu trabalho. Aos meus queridos amigos, cujos nomes estão no meu coração, por existirem e simplesmente por estarem ao meu lado. Ao Alexandre, pelo apoio e pelo carinho nesta reta final. A todos vocês, agradeço-lhes por fazerem parte das minhas relações autênticas, nas quais me reconheço como verdadeiramente sou.

Ao Professor Alexandre Carrieri, por ter feito parte da minha trajetória acadêmica desde seu início e por ter sempre acreditado em mim, pelo apoio constante, pelos conselhos, pela amizade e por ser um exemplo de pesquisador, de professor e de pessoa a ser seguido. Sem a sua orientação pelos tortuosos caminhos acadêmicos, este trabalho não seria possível. Meus agradecimentos se estendem a todos os colegas do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade (NEOS), que contribuíram, direta ou indiretamente, para a consecução deste trabalho, pelas discussões, pelas trocas de experiências e pelo apoio nas longas transcrições.

À Professora Ana Paula Paes de Paula, não apenas pelas participações nas bancas de qualificação e de defesa da dissertação, mas também por contribuir indiretamente para a realização deste trabalho, pelas disciplinas, pelas ideias defendidas e pelo modelo de coerência e de ética que representa para mim.

Ao Professor Antônio Augusto Moreira de Faria, pelos ensinamentos sobre a análise do discurso e pelo incentivo para sempre estar prosseguindo nesta área.

Aos colegas das “reuniões de quinta”, especialmente, Jonathan, Thalita (Tita), Daniel, Lívia, Fred, Glauciene, Claudinha e Xambinho, pelas reflexões, pelas discussões e pelas contribuições, que foram cruciais para este trabalho. As reuniões com vocês têm sido momentos importantes, a partir dos quais pude transcender e obter boa parte dos *insights* desta pesquisa. Agradeço especialmente ao Daniel Calbino e ao Alexandre Pinheiro (Xambinho), pelas discussões frutíferas e pelas parcerias nos artigos.

Guardo gratidão especial aos “sujeitos” de pesquisa, que foram coautores deste trabalho: a todos do Grupo Galpão, Arildo, Beto, Chico, Eduardo, Fernanda, Inês, Júlio, Lydia, Paulo André, Rodolfo, Simone, Teuda e Toninho; ao pessoal do Oficinão 2009, Lenine, Ana Flávia, Andréia, Daniela, Elise, Fabiana, Gabriel, Juliana, Leonardo, Lucas, Mariana, Patrícia, Renata, Válber e Valeria; aos atores da Cia. Malarrumada, principalmente aos que participaram das entrevistas, Gérman, Gyuliana e Marcelo; e, finalmente, à Rose e à Joyce, funcionárias do Galpão Cine Horto. Agradeço a todos vocês pela abertura, pela disposição em contribuir para esta pesquisa e pela inspiração ao vê-los na arte da vida cotidiana. Não posso deixar de agradecer ainda à Professora Marília de Castro Silva, por me abrir as portas e por me ajudar nos primeiros passos da pesquisa. De forma geral, agradeço a todos que fazem parte da estrutura do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto, pela simpatia e pelo bom convívio.

Por fim, agradeço a todos do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração (CEPEAD/UFMG), professores, funcionários e alunos, responsáveis por manter uma estrutura em que o ensino e a pesquisa ainda são valores primordiais.

(Chen-Tê diz aos deuses)
Vossa ordem de outrora:
Ser boa e viver apesar disso
Partiu-me em duas metades como um raio.
Sei lá como isso aconteceu: não conseguia
Ser boa para os outros e ao mesmo tempo para mim.
Ajudar os outros e ajudar-me
Era duro demais.
Ah! Que complicado é o vosso mundo!
Bertold Brecht - Alma boa de Setsuan

RESUMO

A motivação inicial deste trabalho foi a compreensão da dinâmica de construção de identidades no interior do Grupo Galpão, entendido, a princípio, como *locus* de pesquisa. O objetivo consiste em abordar o tema da identidade em relação ao contexto da produção de arte. A realidade social recortada foi concebida como fruto da construção diária dos sujeitos enquanto participantes ativos e interpretadores do mundo que os cerca. Com a aproximação ao *locus* de pesquisa, observou-se que o Grupo Galpão, na realidade, se desmembrava numa estrutura organizacional diversificada e complexa. Optou-se, então, por estudar em profundidade três grupos de atores que possuem suas identidades coletivas atreladas ao nome da entidade Galpão, a saber, o próprio grupo de atores do Galpão, o grupo do Projeto Oficina 2009, conduzido pelo Galpão Cine Horto, e o grupo de atores da Cia. Malarrumada. O contato com o campo e a revisão das literaturas sobre identidade fizeram com que se optasse pela abordagem da identidade enquanto prática, enquanto atividade humana no mundo (CIAMPA, 2005). A análise das identidades realizada nesta pesquisa se baseou, dessa forma, na concepção da identidade enquanto um atributo em constante mudança, que se constrói diariamente a partir das atividades cotidianas. A revelação de quem a pessoa é e, em particular, o estudo dessa revelação pelo pesquisador perpassam necessariamente pela interpretação de suas práticas, isto é, pela captação delas como discursos, verbais ou não, o que confere sentido à ação. Dessa forma, há de se conceber as práticas enquanto práticas discursivas, o que pressupõe o estabelecimento de relações de sentido entre enunciador e receptor (FAIRCLOUGH, 2003). Adicionalmente, partindo-se de uma perspectiva filosófica negativa, entende-se que as práticas (discursivas) cotidianas poderiam estar direcionadas à existência material no mundo ou a atividades que a transcendam. Em momentos de existência, o indivíduo se dedica ao simples cumprimento de papéis sociais e pauta sua conduta em função de sua relação objetiva mundana. Em momentos de transcendência, por outro lado, o indivíduo poderia se dedicar à contemplação, à arte, à interação autêntica e ao pensamento crítico. Entende-se que a razão humana opera de forma diferenciada em atividades de existência e de transcendência, sendo as primeiras pautadas, basicamente, pela racionalidade instrumental e as últimas pela racionalidade substancial (ARENDETT, 2004; MANNHEIM, 1986). Nesse sentido, práticas cotidianas pautadas pelas diferentes racionalidades permitem ao indivíduo exercer identidade instrumental ou identidade autêntica. Aplicando-se tal entendimento ao contexto das organizações, salienta-se a importância de se estudar os indivíduos em relação aos níveis coletivos, pois, em diferentes enclaves da vida social, torna-se possível ao indivíduo exercer diferentes tipos de racionalidade (RAMOS, 1981). Em contrapartida, defende-se também a ideia de que o indivíduo é capaz de exercer uma identidade autêntica em contextos pautados pela instrumentalidade, sendo capaz de transformar-se e de transformar as condições que o reprimem (CIAMPA, 2005). Ao final da pesquisa, foram evidenciadas as relações entre as identidades individuais dos artistas e dos grupos. Essas relações ocorrem a partir de práticas discursivas compartilhadas pelos gêneros, principalmente a respeito dos objetivos, da estrutura e da representação das características típicas do membro do grupo. Além disso, foi feita uma análise comparativa das identidades coletivas e algumas considerações sobre a produção de arte no contexto atual. Por fim, demonstra-se esquematicamente o conhecimento gerado a partir da pesquisa, entendendo-o como forma de se expandir zonas de sentido sobre a questão das identidades e racionalidades.

Palavras-chave: Identidade. Identidade coletiva. Racionalidade. Produção de arte. Grupo Galpão

ABSTRACT

The first motivation of this work was the comprehension of the identity construction dynamics inside Grupo Galpão, which was considered initially as the research *locus*. Our objective was to study identity in relation to arts production context. We conceived the social reality in focus as a product of subjects' daily construction. Subjects are seen as active participants and interpreters of their surrounding world. As we got closer to the research *locus*, we observed that Grupo Galpão was actually a very diversified and complex organizational structure. So, we chose three internal groups of actors to study deeply, as they seem to have their collective identity related to Galpão's entity name. The three groups were the Galpão's main group of actors, the group of *Oficinão Project 2009* conducted by Galpão Cine Horto and the group of actors of Malarrumada Company. Getting contact with the field and reviewing literature about identity supported our option to approach identity as practice, as a result of human activity in the world (CIAMPA, 2005). The identity analysis in this research was based on the conception of identity as a constantly changing attribute, which is daily constructed by everyday activities. Revelation of whom the person is, in particular the study of this revelation by the researcher, has necessarily to go through interpretation of his/her practices, i.e., by capturing these practices as discourses that give sense to the action. Discourses, in this sense, can be verbal or not. So, we assume that practices must be conceived as discursive practices, which establish sense relations between enunciator and receptor (FAIRCLOUGH, 2003). In addition, considering a negative philosophical perspective, we understand that (discursive) everyday practices could be directed to material existence in the world or to transcendent activities. In existence moments, individual is dedicated only to playing social roles and directs his/her behavior according to his/her objective relation with the world. On the other hand, in transcendence moments, individual could dedicate his/herself to contemplation activities, to arts, to authentic interaction e to critical thinking. We believe that human Reason operates differently during existence or transcendence activities. The former is oriented by an instrumental rationality and the latter by substantive rationality (ARENDRT, 2004; MANNHEIM, 1986). In this sense, every day practices oriented by different rationalities let individual perform instrumental or authentic identity. Applying this theory to organizations context, we point to the importance of studying individuals in relation with collective levels, because, in different systems of social life, the practice of different types of rationality become desirable to individuals. (RAMOS, 1981). However, we also assume that individuals are capable of expressing authentic identity in instrumental oriented contexts, because they could change themselves and change repressive conditions (CIAMPA, 2005). By the end of this research, we could demonstrate relations between artists' individual identities and their groups. These relations happened by shared discursive practices, as genres. They were mainly about the groups' objectives, structures and typical characteristics of the members. We also made a comparative analysis of the collective identities and some considerations on the art production in current context. Finally, we showed a scheme consolidating the knowledge we could generate by the research. We believe that this knowledge is a way of expanding sense zones about identity and rationality issues.

Key-words: Identity. Collective Identity. Rationality. Arts production. Grupo Galpão.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Articulação para a compreensão da identidade.....	67
FIGURA 2 - Dimensões da identidade segundo as racionalidades.....	68
FIGURA 3 - Articulação entre os níveis identitários e discursivos.....	92
FIGURA 4 - O Paradigma Paraeconômico.....	94
FIGURA 5 - Estrutura do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto.....	104
FIGURA 6 - As identidades coletivas no Galpão.....	219
FIGURA 7 – As identidades coletivas.....	220

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO.....	7
2. POSICIONAMENTO ONTOLÓGICO E EPISTEMOLÓGICO	10
3. A TEORIA CRÍTICA E A RAZÃO HUMANA	17
3.1 RACIONALIDADES.....	24
3.2 RACIONALIDADE NA ARTE	30
4. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE	45
4.1 PARA ALÉM DA DUALIDADE ENTRE IDENTIDADE PESSOAL E SOCIAL: ENTENDENDO A IDENTIDADE COMO PRÁTICA.....	52
4.1.1 <i>Definições de práticas</i>	56
4.1.2 <i>Identidade instrumental</i>	69
4.1.3 <i>Identidade substantiva</i>	72
4.2 IDENTIDADES COLETIVAS EM ESPAÇOS ORGANIZACIONAIS.....	78
4.2.1 <i>A formação da identidade coletiva</i>	84
4.3 OPERACIONALIZANDO A ANÁLISE DAS IDENTIDADES NO GRUPO GALPÃO	91
5. O GRUPO GALPÃO: abrindo as cortinas do palco.....	95
6. O ESPETÁCULO DAS IDENTIDADES	108
6.1 O ARTISTA E SUA ARTE DE VIVER	109
6.1.1 <i>O artista faz a arte e a arte faz o artista: o percurso semântico da arte</i>	128
7. VIDAS E ARTES COLETIVAS.....	139
7.1 O GRUPO GALPÃO: A ARTE DE (SOBRE)VIVER COLETIVAMENTE	140
7.2 O OFICINÃO 2009: ENSAIANDO A IDENTIDADE COLETIVA.....	167
7.3 A COMPANHIA MALARRUMADA: (DES)ARRUMANDO UM COLETIVO	193
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224
ANEXO A - CAMINHOS METODOLÓGICOS	231
• ANÁLISE DO DISCURSO	235

1. INTRODUÇÃO

A motivação inicial deste trabalho foi a compreensão da dinâmica de construção de identidades no interior do Grupo Galpão, entendido a princípio como *locus* de pesquisa. Partiu-se, intencionalmente, do questionamento amplo sobre como as identidades eram formadas no interior desse *locus*, com vistas a lapidar questões específicas a partir da ampliação do conhecimento empírico. A realidade social (e nas organizações) recortada foi concebida como fruto da construção diária dos sujeitos enquanto participantes ativos e interpretadores do mundo que os cerca. Dessa forma, somente após certo tempo de convívio e de coleta de dados preliminares é que se tornou possível especificar parâmetros para o encaminhamento da pesquisa (BERGER; LUCKMAN, 1998; HERACLEOUS; JACOBS, 2006).

O objetivo foi abordar o tema da identidade em relação ao contexto da produção de arte. Optou-se pelo conceito de identidade, pois ele abriria possibilidades de se explorar a individualidade de cada sujeito no decorrer das interações sociais. A articulação das identidades individuais em níveis coletivos permitiria o entendimento dos significados coletivamente partilhados, das restrições que a identidade coletiva impõe à identidade individual e das razões que levam o sujeito a se agrupar. Tais questões são consideradas centrais aos estudos organizacionais e têm sido, ao longo de anos de pesquisas, bastante discutidas no Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade (NEOS), do qual eu faço parte.

Neste trabalho, pretendeu-se articular o tema da identidade nas organizações com a questão da produção artística contemporânea. Entende-se que o trabalho artístico organizado assume formatos diferenciados em relação às organizações econômicas. Isso porque tratar-se-ia de um produto cuja natureza é altamente autoral e cujo valor assume sentidos simbólicos. A compreensão de como se inter-relacionam as identidades de artistas contemporâneos, principalmente quando estes se encontram agrupados de forma organizacional, poderia gerar contribuições relevantes para estudos tanto do campo da identidade quanto do campo das organizações chamadas “culturais” ou “criativas” (BENDASOLLI et al., 2009; GLYNN, 2000).

Segundo Duarte (2002), o processo moderno de globalização tem reintroduzido o debate sobre a *indústria cultural*. No cerne da indústria cultural estaria o fetichismo em relação aos bens culturais. O valor de uso desses bens, tradicionalmente representado pela admiração estética de um devir transcendente, passa a ser absorvido pelo seu valor de troca, advindo de uma valorização social artificial gerada pelo prestígio de se consumir certo tipo de mercadoria cultural (HORKHEIMER; ADORNO, [1947] 2007).

Neste cenário, observa-se no Brasil e no mundo a franca expansão do setor cultural, entendido como espaço de criação, consumo e geração de emprego. É notável o crescimento de investimentos financeiros para essa área, assim como o número cada vez maior de pessoas que possuem a arte como ocupação principal. Nesse processo, chamam a atenção a procura por profissionalização e a formalização de uma “gestão cultural”. O discurso dos profissionais em gestão cultural torna-se forte na medida em que essas figuras são os responsáveis pela formulação de projetos para captar financiamentos no setor privado. Isso porque, numa realização quase total da ideia de indústria cultural, as empresas privadas se tornam as principais gestoras de financiamentos para a produção cultural, entendendo-a como instrumento de *marketing* e, até mesmo, como instrumento “pedagógico” das massas (AVELAR, 2008).

Tendo em vista a complexidade do contexto histórico e macrossocial, o sistema social particular estudado, conforme já exposto, foi o Grupo Galpão, grupo teatral que existe há vinte e oito anos, com sede em Belo Horizonte. O Galpão surgiu a partir da associação de quatro atores – Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson –, que se conheceram em uma oficina de teatro oferecida por dois membros alemães do Teatro Livre de Munique, primeiro em Belo Horizonte, e posteriormente, em Diamantina. Dos alemães, os fundadores do Galpão herdaram as influências do dramaturgo Bertold Brecht, que tem sua obra reconhecida como politizada e contestadora. Além disso, o grupo também herdou de seus mentores a tradição do teatro de rua, o trabalho circense e a sacralidade do teatro como atividade digna de entrega e seriedade (BRANDÃO, 2002).

A aproximação com o *locus* de pesquisa revelou que o Grupo Galpão, na realidade, se desmembrava numa estrutura organizacional diversificada e complexa. Isso porque no ano de 1998 o Galpão criou um centro cultural, denominado Galpão Cine Horto. Apesar da proximidade geográfica entre a sede do grupo de atores e o centro cultural, há uma distância

nas relações cotidianas entre aqueles que trabalham em cada sistema. O Grupo Galpão mantém-se basicamente nas atividades de produção, ensaios e apresentação de espetáculos, além de se relacionar com patrocinadores que viabilizam tais atividades. O Galpão Cine Horto, por sua vez, abriga uma série de projetos que ocorrem paralelamente, como o acervo sobre memória do teatro, as aulas de teatro para crianças e adultos, e o recebimento de grupos de atores de fora da cidade. Os patrocinadores do Cine Horto não são os mesmos do Galpão. A estrutura Grupo Galpão-Galpão Cine Horto, em conjunto, emprega cerca de quarenta funcionários, mantendo um formato, algumas vezes, próximo ao empresarial.

Após os primeiros contatos com o *locus* de pesquisa e tendo selecionado os grupos específicos a serem estudados, a pesquisa partiu para sua segunda etapa, baseada em observações assistemáticas e em entrevistas em profundidade. Durante essa fase, retomou-se uma série de questionamentos teórico-metodológicos a respeito do estudo das identidades. Como identificar os aspectos identitários dos indivíduos? A identidade dos sujeitos envolvidos nos grupos *explica* seus comportamentos cotidianos? Sendo pessoas muito diferentes, o que seria exatamente a identidade coletiva? Como ela se constrói? O contato com o campo e a revisão das literaturas sobre identidade fizeram com que se optasse pela abordagem da identidade enquanto prática, enquanto atividade humana no mundo (CIAMPA, 2005).

A análise das identidades realizada nesta pesquisa se baseou, dessa forma, na concepção da identidade enquanto um atributo em constante mudança, que se constrói diariamente a partir das atividades cotidianas. Rejeita-se, nesse sentido, a ideia de identidade enquanto um conceito formado, um substantivo ou adjetivo, que caracteriza o que o indivíduo é, e, a partir disso, explica tautologicamente seus comportamentos. A identidade é entendida enquanto ação, enquanto o verbo desempenhado pelo sujeito. Dessa forma, não se cristaliza o que o indivíduo chegou a ser um dia. Abrem-se possibilidades contínuas de transformação e de transgressão das imposições externas pelo desempenho de papéis sociais. Estudar a identidade seria, conseqüentemente, concebê-la como a mesmidade de pensar e ser – ou seja, quando o indivíduo busca ser ele mesmo, não como forma de buscar sua essência, mas de ser ele mesmo como um ser que é dotado de identidade (CIAMPA, 2005; ARENDT, 2004).

Partindo-se de uma perspectiva filosófica negativa, entende-se que as práticas (discursivas) cotidianas poderiam estar direcionadas à existência material no mundo ou a atividades que a

transcendam. Em momentos de existência, o indivíduo se dedica ao simples cumprimento de papéis sociais e pauta sua conduta em função de sua relação objetiva mundana. Em momentos de transcendência, por outro lado, o indivíduo poderia se dedicar à contemplação, à arte, à interação autêntica e ao pensamento crítico. A razão humana operaria de forma diferenciada em atividades de existência e de transcendência, sendo as primeiras pautadas, basicamente, pela racionalidade instrumental e as últimas pela racionalidade substantiva. Nesse sentido, práticas cotidianas pautadas pelas diferentes racionalidades permitem ao indivíduo exercer identidade instrumental ou identidade autêntica em seu cotidiano (ARENDDT, 2004; MANNHEIM, 1986; RAMOS, 1981).

Em síntese, esta pesquisa parte dos seguintes pressupostos:

- A realidade social enquanto produto da construção humana é acessada sempre de forma parcial a partir do conhecimento científico construtivo-interpretativo e dos métodos qualitativos (REY, 2005; BERGER; LUCKMAN, 1998).

- Segundo a filosofia negativa, é característico da natureza humana a capacidade de transcender as condições materiais como forma de se viver momentos em que sejam contempladas verdades baseadas em valores éticos ou estéticos (MARCUSE, 1973; MANNHEIN, 1986; ARENDDT, 2004).

- Quando o comportamento humano se pauta por motivos existenciais a partir das condições materiais imediatas, ele seria orientado segundo a racionalidade instrumental. Em contrapartida, quando o homem age segundo suas convicções valorativas em busca de relações interpessoais autênticas, ele seria motivado pela racionalidade substantiva (MANNHEIN, 1986; RAMOS, 1981).

- A identidade é um atributo em constante construção, a partir da atividade dos homens no mundo. Ela pode ser, portanto, instrumental ou substantiva, dependendo do contexto em que o indivíduo se encontra, do grau de liberdade que lhe é permitido e do grau utópico de suas convicções (CIAMPA, 2005; ARENDDT, 2004; MANNHEIN, 1986).

- As práticas identitárias devem ser analisadas como práticas discursivas, pois pressupõem a revelação do ator que as empreende e a recepção do pesquisador que as interpreta. Mesmo as

práticas não verbais se tornam discursivas a partir do processo de semiotização. Inevitavelmente, haverá interferência da subjetividade do pesquisador nesse processo (ARENDDT, 2004; FAIRCLOUGH, 2003).

Partindo-se das articulações teóricoempíricas construídas e reconstruídas ao longo da pesquisa, para se responder à ampla questão “**Como se processa a construção das identidades no(s) Grupo(s) Galpão(ões)?**”, foram traçados alguns objetivos específicos:

- a) Entendendo que as identidades individuais e coletivas se constroem de forma articulada e dinâmica, foi necessário, primeiramente, reconhecer as identidades coletivas que se formam no interior da estrutura do Galpão.
- b) Após o mapeamento dessas identidades coletivas e a seleção daquelas a serem estudadas em profundidade, o segundo objetivo foi conhecer as práticas empreendidas pelos sujeitos em relação aos grupos, preferencialmente, no nível cotidiano.
- c) Tendo sido coletadas, objetivou-se analisar as práticas como práticas discursivas por meio dos conceitos da análise do discurso. Dessa forma, sentidos a respeito das identidades individuais e coletivas foram identificados, assim como as respectivas racionalidades subjacentes aos discursos.
- d) Por fim, buscou-se evidenciar as inter-relações envolvendo as identidades individuais e coletivas, entendendo como as racionalidades envolvidas influenciam a construção identitária. Assim, tornou-se possível traçar uma série de considerações a respeito das identidades dos indivíduos, dos grupos e do Galpão enquanto uma entidade cujo nome influencia todas as identidades em jogo.

Para a concretização empírica desta pesquisa, realizou-se, portanto, um estudo de caso qualitativo. A pesquisa qualitativa permitiu chegar à essência dos fenômenos estudados a partir do trabalho de interpretação dos dados, não de maneira isolada como fatos ou acontecimentos isolados, mas sim em de um contexto em que há uma dinâmica de relações. Os dados foram coletados por meio de observações assistemáticas, seguidas de anotações de campo, entrevistas semiestruturadas e fontes secundárias, como bibliotecas e acervos. Dessa forma, pretendeu-se apreender as práticas cotidianas dos sujeitos pesquisados, seus discursos

e os discursos oficiais disponíveis em publicações institucionais e documentos (CHIZZOTTI, 2008).

Para a análise dos discursos coletados, foram empregados elementos da análise discurso. Entende-se que o discurso deve ser analisado de forma socialmente contextualizada, pois um indivíduo jamais constitui um discurso sozinho, mas em constante interação com outros. Nesse sentido, uma questão cara à análise do discurso é a relação sujeito (enunciador) e estrutura (formação discursiva) (FIORIN, 2003; FARIA, 2001). A partir de aspectos teóricos ligados à formação sociolinguística das identidades individuais e coletivas, foram destacados alguns conceitos-chave que oferecerão suporte para a operacionalização das análises, tais como: gênero discursivo/práticas discursivas, semântica/sintaxe, intradiscurso/interdiscurso, enunciado/enunciação, percursos semânticos e estratégias de persuasão (BAKHTIN, 1992; SPINK; MEDRADO, 1999; FIORIN, 2003; FARIA, 2001; MAINGUENEAU, 2000; FARIA; LINHARES, 1993).

Torna-se relevante resgatar o conceito de identidade nesta pesquisa por várias razões. Primeira, pois, diante do cenário de instabilidade no trabalho, da crescente individualidade e aplicação predominante da lógica instrumental nas relações sociais, abordar a construção das identidades, individuais e coletivas permite trazer à tona o núcleo subjetivo e essencial dos indivíduos. Permite reumanizar o ambiente organizacional, ampliando a compreensão da dinâmica social e esclarecendo laços identificatórios e de pertencimento.

Em segundo lugar, o estudo se torna relevante por abordar uma organização do setor cultural, o que pode contribuir para promover maior entendimento da gestão nesse campo, novo e em expansão. As organizações culturais apresentam peculiaridades e enfrentam contradições inerentes à sobrevivência no sistema capitalista, à função quase instrumental assumida nesse sistema e à manutenção do trabalho criativo. Ao estudar o Grupo Galpão, tornou-se possível adentrar na realidade de uma organização desse tipo, explorando as alternativas táticas e estratégicas de sobrevivência empreendidas pelos integrantes, bem como o jogo entre as racionalidades instrumentais e substantivas por trás dessas práticas.

Por último, mas não menos importante, esta pesquisa torna-se justificável e viável pois está relacionada ao grupo temático de *Estudos Organizacionais, História, Memória e Identidade Cultural* do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade (NEOS) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que se caracteriza pelo desenvolvimento de pesquisas

interdisciplinares, procurando realizar interfaces entre a área da Teoria Organizacional e a do Pensamento Social. Nos últimos anos, foram desenvolvidas outras pesquisas relacionadas à temática da identidade, das práticas estratégicas e táticas, e das práticas organizacionais culturais. Portanto, a participação no Núcleo proporciona um espaço de compartilhamento de saberes e ideias que certamente irão enriquecer a pesquisa e contribuir para sua articulação com outros estudos.

1.1 Organização da dissertação

Esta dissertação está dividida em oito capítulos, incluindo esta introdução, em que se apresentam brevemente as motivações e justificativas da pesquisa, os caminhos teóricos e empíricos trilhados, os pressupostos tomados como base para o encaminhamento das análises e das conclusões, a questão norteadora e os objetivos específicos a ela atrelados.

O segundo capítulo descreve os posicionamentos ontológicos e epistemológicos da pesquisa, com base na perspectiva construtivo-interpretativa e na abordagem qualitativa. Buscou-se evitar a reificação das organizações, entendendo-as como produto da atividade humana associada.

O terceiro capítulo parte da teoria crítica para delinear os conceitos de transcendência e existência. A partir deles, são desenvolvidas ideias sobre as racionalidades humanas. Aborda-se, também, a questão histórica da arte e sua relação com os vários sistemas sociais ao longo do tempo. Dessa forma, são colocadas questões sobre a racionalidade na arte e a produção artística contemporânea.

O quarto capítulo adentra no tema da identidade, primeiramente, destacando o panorama das diversas teorias a respeito do assunto. No subitem seguinte, são apresentadas as razões para se transpor a dualidade entre identidade social e identidade pessoal, propondo-se a visão da identidade enquanto prática humana no mundo. Para isso, são delineadas as definições das práticas empregadas na pesquisa. Ainda neste subitem, apresenta-se o modelo integrativo da visão da identidade como prática, da prática como discurso e das racionalidades subjacentes. De forma mais específica, então, discorre-se sobre os tipos de identidade: a instrumental e a

substantiva. O segundo subitem parte para a articulação das ideias sobre identidade coletiva, notadamente, no contexto organizacional. Encerra-se com a apresentação do esquema de operacionalização das análises.

O quinto capítulo adentra no tema do Grupo Galpão, apresentando informações preliminares sobre o Grupo e sobre os caminhos da pesquisa.

O sexto capítulo foca a construção das identidades individuais, separando por subitem específico o percurso semântico sobre as relações entre o artista e sua arte.

O sétimo capítulo apresenta as análises das identidades coletivas. Primeiramente, a identidade do Grupo Galpão; depois, a identidade do Oficinão 2009; e, por fim, a identidade da Cia. Malarrumada. Ao longo das análises, são colocadas também considerações entre o material empírico e a teoria.

Finalmente, o oitavo capítulo foi reservado para as conclusões finais, nas quais se retoma a questão norteadora e traçam-se considerações sobre a relação entre as identidades dos sujeitos pesquisados, as identidades coletivas e o contexto do setor cultural. É realizada, ainda, a análise comparativa das identidades coletivas, sendo que também é considerada a identidade do Galpão enquanto entidade cujo significado vai além da identidade do grupo de atores. Em seguida, é feito um esforço para demonstrar esquematicamente o conhecimento gerado a partir da pesquisa, entendendo-o como forma de se expandir zonas de sentido sobre a questão das identidades e racionalidades. Para finalizar, apontam-se quais seriam as possíveis contribuições deste estudo para os estudos organizacionais e quais seriam também as críticas colocadas a algumas abordagens dos estudos da identidade. São apresentadas as limitações da pesquisa e as sugestões de estudos futuros.

Esta pesquisa é fruto de mais de dois anos de estudos, de discussões, de coleta de dados e, principalmente, de experiências significativas. Foi, portanto, um período de transformações identitárias para a própria pesquisadora. Tais transformações levaram a reposicionamentos e a *insights*, os quais, acredita-se, levaram ao enriquecimento da perspectiva inicial. Este foi um trabalho baseado em dosagens de racionalidades, como toda atividade humana. Esteve imbuído de instrumentalidade quando o foco foi a obtenção do título. Contudo, predominantemente, foi orientado segundo uma razão substantiva, pois findou em um texto

autêntico, baseado em valores éticos profundamente arraigados. Para além do reconhecimento acadêmico, espera-se que este trabalho gere processos de autorreflexão aos atores interessados na temática e, dessa forma, os conduza a uma revisão sobre as identidades praticadas cotidianamente.

2. POSICIONAMENTO ONTOLÓGICO E EPISTEMOLÓGICO

Um dos pilares fundadores do pensamento científico é representado pelo desenvolvimento da lógica aristotélica, associada à forma do pensamento correto. Qualquer ciência a pressupõe, assim como toda disciplina e todas as artes a contêm. Aristóteles, em seus escritos do *Organon*, é reconhecido como o criador das principais leis da lógica, por exemplo, a doutrina do silogismo, que postula que dois elementos iguais a um terceiro são também iguais entre si. Assim, sua lógica permite a clareza da exposição e do pensamento, considerada até hoje um “manual de etiqueta”, obrigatório para a ciência (DURANT, 1996, p. 79).

Embora o discurso da ciência esteja sob o julgo da lógica, esta pode se dar de diferentes formas e conduzir a diferentes modos de pensar a verdade. A lógica apenas fornece um guia para o raciocínio, mas parte de premissas *a priori*, que irão depender dos posicionamentos do cientista. Marcuse (1973) destaca a existência da lógica simbólica moderna, da lógica transcendente e da lógica dialética. Cada uma levaria a um universo diferente de locução e experiência, apresentando formas diferenciadas de se *dominar* casos particulares em prol de um pensamento universal. Nesse sentido, toda lógica é uma forma de *domínio*, que pode ser repressivo ou libertador. No primeiro caso, segundo Marcuse (1973) e Mannheim (1986), tratar-se-ia dos modos de pensar positivos, que levam ao conformismo, ao reformismo e à ideologia; no segundo, do modo de pensar negativo, que leva ao caráter especulativo, revolucionário e utópico.

A partir do Iluminismo, a filosofia positiva se torna hegemônica no pensamento científico ocidental. A crença na lógica cartesiana, na busca por leis gerais, por verdades estatísticas e por fórmulas matemáticas, influencia o desenvolvimento das ciências naturais e humanas desde então. Com isso, o ideal positivista de que a ciência traz o progresso tecnológico e, conseqüentemente, o progresso humano se torna um forte valor na modernidade. Contudo, o pensamento positivo é incapaz de superar as limitações inerentes ao sistema socioeconômico vigente, na medida em que impede a visão crítica do mundo social e o desenvolvimento de alternativas. Nesse sentido, surgem, paralelamente, diversas correntes de pensamento calcadas na filosofia negativa, buscando romper com o mito do progresso positivo.

De acordo com Mattos (2006), existem várias formas de rompimento com o paradigma positivista nos estudos organizacionais, como a sociologia weberiana, a hermenêutica crítica da Escola de Frankfurt, o discurso da pós-Modernidade, a fenomenologia husserliana e a análise pragmática da linguagem. O autor sustenta que o primeiro e mais influente rompimento foi por meio das proposições interpretativistas de Max Weber.

Weber (1973) questiona a existência de verdades objetivamente válidas no terreno das ciências da vida cultural em geral. Toda atividade científica pressupõe uma escolha prévia de determinados “fins últimos”, que guiam, em última instância, a motivação da pesquisa. Além disso, a própria escolha do objeto a ser investigado faz parte de um recorte baseado em valores norteadores. Portanto, a ciência social jamais está livre da subjetividade e não é papel da comunidade científica buscar uma visão única e objetiva da realidade, livre de valores. É papel dessa comunidade, no entanto, aceitar os diversos pontos de vista possíveis, sob um julgamento crítico intersubjetivo.

Snape e Spencer (2003) assinalam que as ideias interpretativistas defendidas por Weber (1973) são originárias da filosofia de Immanuel Kant, para quem o conhecimento do homem sobre o mundo se baseia mais na compreensão que se faz dele a partir das experiências vividas do que da simples observação direta. Isto porque a percepção não está relacionada apenas aos sentidos humanos, mas também à interpretação que se faz a partir desses sentidos. Portanto, para Weber (1973), nas ciências sociais o interesse principal deveria ser compreender o sentido das ações das pessoas, descobrir por que agem de certa maneira. Ao contrário das ciências naturais, cujo fim é a causa originária – que gera descrição, controle e previsão –, nas ciências humanas o fim é a descrição, a compreensão particularizada. Essas ciências são, essencialmente, analíticas e descritivas, e não sintéticas, dedutivas e prescritivas.

Com base nesse raciocínio, o conhecimento das leis gerais não leva ao conhecimento da realidade social. Quanto mais generalizáveis, mais abstratas elas se tornam e menos capazes de contribuir para a compreensão da significação de processos culturais individuais. As leis não podem ser o fim da investigação, mas apenas seu meio. Mattos (2006, p. 7) aponta que “Weber insiste no lugar que têm no seu método a teoria e – coisa que ele distingue – a criação de tipos ideais. A teoria tem função instrumental e auxiliar para o conhecimento, e o conceito, função heurística”. Os conceitos abstratos, que tipificam ideias, padrões comportamentais,

tendências econômicas, etc., servem para orientar e ordenar o trabalho de análise e descrição da realidade (WEBER, 1973).

Weber (1973) observou que, muitas vezes, os conceitos das ciências sociais não são bem determinados e se tornam ambíguos, o que impede seu desenvolvimento e a ampliação da capacidade analítica. Visando suprir tal carência, propôs o uso dos tipos ideais para aprimorar os conceitos, torná-los mais puros e referenciáveis. Os tipos ideais seriam construções teóricas obtidas a partir do realce conceitual de certos elementos da realidade. São conceitos isolados, a-históricos, puramente lógicos e não observáveis na realidade. Não espelham uma realidade *ideal*, no sentido de que deve ser buscada. O tipo ideal deve ser algo por inteiro indiferente a qualquer juízo valorativo e nada tem a ver com uma perfeição. Tipos ideais serviriam de base de comparação da realidade (em que grau um fenômeno real individual se aproxima ao tipo ideal) e auxiliariam na formulação de hipóteses. De acordo com a necessidade compreensiva, novos tipos ideais podem ser propostos, modificando o sistema conceitual vigente. Haveria uma relação dialética entre conceito e conceituado (WEBER, 1973).

Apesar de não defender explicitamente a metodologia weberiana dos tipos ideais, Rey (2005) parece concordar com Weber (1973) ao defender a função interpretativa das ciências humanas. Mais especificamente, para Rey (2005, p. 2), em consonância com a crítica tecida por Ramos (1981) e Mannheim (1986), essas ciências têm se perdido em um *metodologismo*, “no qual os instrumentos e as técnicas se emanciparam das representações teóricas, convertendo-se em princípios absolutos de legitimidade para a informação produzida por eles, as quais não passavam pela reflexão dos pesquisadores”. Diante disso, para que haja a construção do conhecimento humano e social, seria necessário romper com o modelo de ciência positivista e assumir de forma epistemologicamente coerente a metodologia qualitativa de pesquisa.

Rey (2005) defende que a epistemologia qualitativa está relacionada ao caráter construtivo interpretativo do conhecimento, o que implica a concepção do conhecimento como produção, e não como uma apropriação sistematizada e linear de uma realidade a partir de categorias universais. Nesse ponto, o autor critica os estudos de linha qualitativa, que não assumem tal posicionamento epistemológico. Esses estudos acabam buscando legitimação por meio dos instrumentos utilizados na pesquisa, e não pelos processos de produção do conhecimento. Isso os torna incoerentes, pois o método qualitativo deve ter como fim último a reflexão teórica em

detrimento das evidências empíricas, levando em consideração as subjetividades como elementos constitutivos da realidade social.

Concorda-se com Rey (2005) de que existe uma realidade social. Contudo, é impossível acessá-la de forma total e direta. O conhecimento do real é sempre parcial e limitado, devido às próprias práticas de intervenção do pesquisador. Assim, não existiria uma concepção exclusiva da realidade como realidade última. Seria sempre possível aprofundar nos fatos, sendo a realidade algo constantemente a interpretar. A partir disso, Rey (2005) apresenta o conceito de *zonas de sentido*, ou espaços de inteligibilidade gerados pelas pesquisas científicas, capazes de abrir possibilidades de aprofundamento em um campo de construção teórica. Esse conceito pressupõe a função do conhecimento científico como:

[...] gerar campos de inteligibilidade que possibilitem tanto o surgimento de novas zonas de ação sobre a realidade, como de novos caminhos de trânsito dentro dela através de nossas representações teóricas. O conhecimento legitima-se na sua continuidade e na sua capacidade de gerar novas zonas de inteligibilidade acerca do que é estudado e de articular essas zonas em modelos cada vez mais úteis para a produção de novos conhecimentos (REY, 2005, p. 6).

Existem convergências dos pensamentos de Rey (2005) com os de Weber (1973), pois ambos propõem o rompimento com a visão positivista nas ciências humanas, enfatizando a importância do método interpretativo e qualitativo. Entretanto, os autores parecem divergir em relação ao papel dos conceitos teóricos. Enquanto Weber (1973) coloca como um problema das ciências humanas a falta de coerência conceitual e propõe os tipos ideais como formas conceituais mais sofisticadas, Rey (2005) parece se opor a esse posicionamento, criticando a dicotomia entre empírico e teórico, na qual o teórico é reduzido a mera especulação ou simples rótulo para nomear o empírico. Para esse autor, não há separação entre teórico e empírico, pois o teórico é entendido como um sistema aberto, de constante construção de zonas de sentido, a partir da coleta de dados empíricos. O objetivo é dar consistência à construção do conhecimento, articulando em modelos a significação do social na vida humana.

A partir da comparação entre os autores, sustenta-se que Rey (2005) acrescenta à noção de ciência interpretativa de Weber (1973) o caráter construtivo, que parte da concepção de que a realidade é um sistema infinito de campos inter-relacionados. A abordagem construtiva do conhecimento científico ganha relevância e coerência diante de uma realidade social que é produto da construção humana, entendida como uma complexa relação entre realidades

objetivadas e as subjetividades. Na visão de Berger e Luckman (1998), a ordem social existe unicamente como produto de atividade humana. O homem constrói sua natureza, sendo produto de si mesmo. Ao nascer e se socializar, a realidade da vida cotidiana aparece já objetivada ao homem. Contudo, ao interagir com o mundo, o sujeito atribui significados subjetivos à realidade e os expressa pela atividade, contribuindo para reconstruir a ordem institucional e as interpretações compartilhadas.

À vista do exposto, este estudo se insere na epistemologia interpretativista construtivista, entendendo a realidade social como produto de uma construção intersubjetiva. Assim, torna-se importante conceber as organizações como produtos da própria atividade humana, rejeitando sua reificação e o enquadramento positivo como guia da interpretação. Para Berger e Luckman (1998), quando determinados fenômenos humanos passam a ser apreendidos como se fossem coisas independentes da vontade humana, fruto de leis cósmicas ou vontade divina, esses fenômenos passam a ser reificados. A reificação das organizações é um processo recorrente na atualidade e pode ser nociva ao pensamento crítico e negativo, à reivindicação de mudanças por parte dos indivíduos envolvidos. Nesse processo, o homem esquece sua própria autoria do mundo humano, tomando-o como dado e imutável. A dialética entre o homem (o produtor) e seus produtos é perdida de vista pela consciência (PAÇO-CUNHA, 2008).

Procurando estimular a autocrítica nos estudiosos brasileiros das organizações, Paço-cunha (2008) tece uma contundente crítica à área dos estudos organizacionais, que se definiria a partir da falsa concretude de seu objeto: as organizações. Segundo o autor, a organização é uma abstração que é tratada como concreta, sendo coisificada e mistificada. Os estudos organizacionais operariam como um *funil*, que aplica teorias abrangentes das ciências humanas às organizações, reificando-as como espaço circunscrito, determinado e a-histórico de relações de poder ou, mesmo, como espaço homogêneo de uma organização-sujeito. O processo de mistificação das organizações é responsável por abstrair tanto do pensamento acadêmico quanto do cotidiano o processo de reificação, que é “resultado das lutas, das relações de forças historicamente determinadas [...]”. Exige-se, assim, do “pensar e do fazer acadêmicos a mesma qualidade abstrata do seu objeto” (PAÇO-CUNHA, 2008, p. 4).

Ao sustentar a visão interpretativa construtiva da ciência, este estudo busca se contrapor à visão de ciência, predominante nos estudos organizacionais que reificam as organizações e

passam a investigar leis sobre-humanas de funcionamento generalizado e de controle da ordem social. Vergara e Caldas (2005) corroboram a visão aqui sustentada de que diferenças epistemológicas conferem distintas concepções a respeito das organizações. Após realizar um levantamento bibliográfico da produção acadêmica nos estudos organizacionais, os autores concluíram que as pesquisas interpretativistas divergem das funcionalistas ao discordarem que as organizações são objetos tangíveis, concretos e objetivos. Para os interpretacionistas, as organizações são

[...] processos, teias de significados, de representações, de interpretações, de interações, de visões compartilhadas dos aspectos objetivos e subjetivos que compõem a realidade de pessoas, de movimento, de ações de pessoas individual, grupal e socialmente consideradas (VERGARA; CALDAS, 2005, p. 71).

De acordo com Vergara e Caldas (2005), os estudos organizacionais interpretativistas no Brasil estão presentes em trabalhos de diversos pesquisadores que, apesar de irem contra a grande maioria de estudos funcionalistas, conseguiram manter um fluxo razoável de pesquisas a partir da década de 1980. As vertentes teórico-metodológicas são diversas, como fenomenologia, interacionismo simbólico e etnometodologia na perspectiva antropológica. Os autores ressaltam ainda estudos que se alicerçam no interpretativismo, mas não se dedicam a analisar este tema, nem seus métodos *per se*. Esses estudos abordam temas como cultura e simbolismo, identidade, poder, emoção, relações de gênero, estética e espiritualidade.

Este trabalho se posiciona na última corrente de estudos interpretativistas brasileiros, identificada por Vergara e Caldas (2005). O estudo sobre a identidade nas organizações, apesar de ter surgido no âmbito do paradigma positivista-funcionalista com Albert e Whetten (1985), pode ser explorado de diversas formas no contexto organizacional, conforme identificado por Caldas e Wood Jr. (1997). A identidade torna-se uma categoria de análise relevante para a compreensão da dinâmica organizacional, das relações de identificação e do comportamento dos indivíduos no trabalho. Em um período de mudanças aceleradas, no qual instituições sociais são cada vez mais questionadas, o estudo sobre a construção da identidade e da identificação pode auxiliar na compreensão das transformações no mundo moderno do trabalho.

Aliado ao esforço de compreensão e interpretação, esta pesquisa buscou também lançar um olhar crítico sobre a realidade. Julgou-se necessário tal posicionamento, pois, ao se aprofundar o estudo da identidade nas organizações e, especialmente, na produção artística, observou-se

uma série de distorções, as quais não seriam satisfatoriamente compreendidas apenas pelo paradigma interpretativista. A teoria crítica, nesse sentido, fez-se pertinente, notadamente, tendo em vista o contexto das sociedades industriais, em que a subjetividade dos indivíduos estaria prisioneira à razão moderna, que coloca como valor a ampliação do controle sobre a natureza. Seria necessário o desenvolvimento de uma teoria crítica da sociedade, visando subordinar a pesquisa científica ao interesse cognitivo emancipatório, encontrando maneiras de se estimular as potencialidades humanas de autorreflexão, particularmente necessárias à produção autêntica da arte. Corroborando tais ideias, esta pesquisa advoga o pensamento filosófico negativo. Propõe-se, portanto, a abordar o processo de construção do conhecimento de forma construtiva-interpretativa, mas atendo-se ontologicamente à visão crítica. No capítulo a seguir, serão apresentados os pilares de tal posicionamento para a compreensão da identidade.

3. A TEORIA CRÍTICA E A RAZÃO HUMANA

A filosofia negativa pressupõe uma visão crítica da sociedade e a capacidade humana de transcender tal realidade para conceber formas melhores de vida. Para Marcuse (1973, p. 14), uma teoria crítica da sociedade implica a pressuposição de valores, que se resumem em dois pontos tomados *a priori*:

- 1) o julgamento de que a vida humana vale a pena ser vivida, ou, melhor, pode ser ou deve ser tornada digna de se viver. Este julgamento alicerça todo esforço intelectual; é apriorístico para a teoria social, e sua rejeição (que é perfeitamente lógica) rejeita a própria teoria;
- 2) o julgamento de que, em determinada sociedade, existem possibilidades específicas de melhorar a vida humana e modos e meios específicos de realizar essas possibilidades.

A teoria crítica envolve abstração, para negar o universo de fatos dados e para transcender esses fatos, à luz de suas possibilidades, captadas e negadas. As possibilidades de transformação têm de estar ao alcance da respectiva sociedade e devem representar a necessidade real da população básica. Dessa forma, os conceitos teóricos críticos culminariam dialeticamente em transformação social (MARCUSE, 1973).

Segundo Mannheim (1986), a transcendência é uma característica humana sempre presente no decurso da história, pois o homem, frequentemente, se ocupou mais de objetos que transcendem sua existência do que com os imanentes a ela. Portanto, historicamente, sempre coexistiram as formas de existência e de transcendência. Existência pode ser definida como toda ordem operante de vida concreta, que deve ser concebida e caracterizada em relação à estrutura política e econômica particular na qual se baseia.

Mas abarca igualmente todas as formas de “vida em conjunto” humana (formas específicas de amor, sociabilidade, conflito, etc.) que a estrutura torna possível ou requer; e também todos os modos e formas de experiência e pensamento característicos deste sistema social e, conseqüentemente, em congruência com ele (MANNHEIM, 1986, p. 218).

Mannheim (1986) explica que sempre para uma ordem existencial de vida há concepções transcendentais, cujos conteúdos jamais podem ser realizados nas sociedades existentes. Nesse sentido, todas as ideias que não cabem na ordem em curso são transcendentais e irreais, podendo ser *ideologias* ou *utopias*. O mesmo autor ainda propõe a dicotomia entre esses dois termos, baseando-se no potencial transformador das ideias transcendentais.

Quando ideologias, as ideias são situacionalmente transcendentais, mas se mostram incapazes de transformar a realidade social e acabam se integrando harmoniosamente na visão de mundo característica do período. Quando utopias, as imagens desiderativas das formas de transcendência assumem uma função revolucionária, tornam-se orientações que transcendem a realidade e tendem a transformar-se em uma conduta que abale, parcial ou totalmente, a ordem das coisas. As utopias estabelecem uma relação dialética com a ordem existente, pois em cada época surgem ideias e valores para cada grupo social, que condensam as tendências não realizadas representativas das necessidades de tal época. Por sua vez, esses elementos intelectuais se transformam em material explosivo dos limites da ordem existente (MANNHEIM, 1986).

Segundo Mannheim (1986), tendo em vista a possibilidade transformadora da transcendência humana, os grupos dominantes, com vistas à manutenção da ordem, sempre pretenderam controlar os impulsos transcendentais dos indivíduos, tornando-os socialmente impotentes e impossíveis de serem efetivados no mundo concreto. Dessa forma, ideias e interesses situacionalmente transcendentais sempre tenderam ao confinamento em um mundo além da história e da sociedade, onde não pudessem alterar o *status quo*.

Apesar da tentativa de controle social da transcendência, para que esta não se tornasse utópica o pensamento transcendente ocupou lugar de importância maior entre as atividades humanas na Antiguidade. Arendt (2004, p. 23) fala da *vita activa* e da *vita contemplativa* de forma análoga aos conceitos, respectivamente, de existência e transcendência. Para a autora, tradicionalmente, todo tipo de atividade existencial serviria às necessidades e carências da contemplação, pois somente esta levaria à verdade.

É como a diferença entre a guerra e a paz: tal como a guerra ocorre em benefício da paz, também todo tipo de atividade, até mesmo o processo do mero pensamento, deve culminar na absoluta quietude da contemplação. Todo movimento, os movimentos do corpo e da alma, bem como o discurso e o raciocínio, devem cessar diante da verdade.

Nesse sentido, a *vita activa* deriva seu significado da *vita contemplativa*, somente existindo para que a contemplação ocorra e a verdade seja buscada. Enquanto a contemplação se refere à experiência do eterno, a atividade pode, no máximo, levar a atitudes referentes à imortalidade. O ser que contempla exerce o pensamento sem o intuito de obter resultados, ao passo que o ser que age procura resultados o tempo todo e considera inútil o pensar.

Assim, embora o pensamento inspire a mais alta produtividade mundana do *homo faber* (homem que fabrica), não é de modo algum sua prerrogativa; começa a afirmar-se como fonte de inspiração do *homo faber* somente quando este se ultrapassa, por assim dizer, e se põe a produzir coisas inúteis, objetos que não têm qualquer relação com necessidades materiais ou intelectuais, com as necessidades físicas do homem ou com a sua sede de conhecimento (ARENDDT, 2004, p. 184)

Arendt (2004) ressalta a importância das atividades transcendentais na vida humana, pois são elas que lhe dariam medida, não a compulsiva necessidade de vida biológica, nem o instrumentalismo utilitário da fabricação e do uso de objetos. Somente com a transcendência humana é que o mundo se torna “uma morada para os homens durante sua vida na terra” (ARENDDT, 2004, p. 187). A partir de tal asserção, a autora se posiciona criticamente diante da sociedade moderna, que estaria vivenciando a inversão de valores entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. O homem moderno não submeteria mais sua existência à necessidade de transcendência. Tal colocação de Arendt (2004) vai ao encontro de outros teóricos críticos contemporâneos, os quais apontam para o fim da transcendência, do pensamento utópico e das atividades substantivas.

Ao buscar as bases de tal processo, Arendt (2004) aponta para o pensamento cartesiano, o qual preconizava o conhecimento a partir da certeza introspectiva da própria existência humana. Nesse sentido, o homem abandona o conhecimento obtido a partir da experiência e do senso comum, para buscá-lo em suas faculdades interiores, sem relação com o mundo. Toda a verdade estaria contida na razão humana, definida tanto por Descartes quanto por Hobbes, como a capacidade de prever as consequências, um processo que o homem poderia desencadear dentro de si mesmo a qualquer momento.

A partir de então, instaura-se a lógica simbólica, que até hoje predomina no pensamento científico moderno e que determina que todo conhecimento obtido por meio dos sentidos deve ser substituído por sistemas de equações matemáticas. O pressuposto é que a linguagem matemática seria universal e inabalável. Contudo, ao menosprezar o mundo tal como dado aos

sentidos, o homem teria perdido o mundo transcendental, “e com ele a possibilidade de transcender-se o mundo material em conceito e pensamento” (ARENDT, 2004, p. 302).

Nesse processo, nota-se uma alteração na concepção do que é racional. O racionalismo moderno, com sua lógica cartesiana, teria instaurado um suposto antagonismo entre a razão e as sensações humanas não mensuráveis e quantificáveis, as paixões e as experiências transcendentais. A noção moderna de racionalidade remontaria ao período do Iluminismo como o momento em que a razão foi separada da sua herança clássica. A partir de então, racional se transformou em sinônimo de cálculo matemático, funcional, conceitos em fórmulas e verdades estatísticas. A razão abandona a ordenação da vida do homem, a compreensão ética, moral e religiosa. Concomitantemente a tal alteração na maneira de se pensar a própria razão humana, ocorreram e têm ocorrido grandes mudanças na sociedade pré-Moderna e Moderna.

Colaborando com o esforço de se buscar as raízes da racionalidade moderna, Marcuse (1969) ressalta que nos primórdios da Revolução Francesa estavam presentes elementos do pensamento utópico, a partir do qual se acreditava que a situação do homem no mundo deveria basear-se em sua própria atividade racional livre, e não mais de qualquer autoridade externa. Tal forma de pensar estaria em contraposição direta à realidade social da época.

Contudo, o império napoleônico deixou de lado as tendências radicais da Revolução, para consolidar suas consequências econômicas. A realização da razão associara-se à expansão da indústria e à ideologia capitalista. A partir de então, a razão se torna o *slogan* crítico da classe média burguesa ascendente, que combatia as instituições do Antigo Regime: a Igreja, o absolutismo e o mercantilismo. Os três elementos essenciais dessa razão seriam:

a) O mundo racional deveria ser compreendido e transformado pela ação intencional do homem.

b) A razão humana era ilimitada, sendo independente da ordem social ou qualquer outra ordem preestabelecida. Ao longo da história, o homem desenvolveria aptidões cada vez melhores para a satisfação de seus desejos.

c) Por fim, a razão implica universalidade. Por meio dela, tendo os conceitos como instrumentos, o homem poderia descobrir as leis universais do mundo.

Tal ideia de razão era identificada com a lógica cartesiana e o exercício da ciência natural, que se expandiu para o entendimento do mundo social, reduzindo e impedindo a exigência de liberdade do homem. Tudo era comandado por leis gerais, matemáticas e racionais (MARCUSE, 1969).

Instaura-se, dessa forma, a hegemonia da filosofia positiva, com sua crença no progresso contínuo da humanidade. No positivismo não há espaço para ilusões transcendentais. Os grandes avanços científicos e tecnológicos da primeira metade do século XX reforçam o ataque às ideias que transcendam as *maravilhas* alcançadas pelo homem no plano existencial (MARCUSE, 1969).

O progresso tecnológico instaurado pela hegemonia da filosofia positiva trouxe grandes satisfações e confortos materiais. Contudo, trouxe também necessidades infundáveis. A espiral de necessidades e satisfações se torna, por sua vez, repressiva, pois garantiria a submissão cega ao sistema. Os indivíduos são levados a crer que todas as suas necessidades estariam supridas pela vida existencial. Dessa forma, são reduzidos os momentos de transcendência, de contemplação, em que os indivíduos estariam *consigo-mesmos* e sendo *por-si-mesmos*. Transformam-se em objetos de sua própria sociedade, incapazes de transcendê-la enquanto sujeitos (MARCUSE, 1969).

Todos os homens haviam sido declarados livres e iguais; todavia, ao agir de acordo com seu conhecimento e em função de seus interesses, os homens haviam criado e experimentado uma ordem de dependência, de injustiça e de crises periódicas. A competição geral entre sujeitos economicamente livres não havia estabelecido uma comunidade racional que pudesse salvaguardar e satisfazer às necessidades e aos interesses de todos os homens (MARCUSE, 1969, p. 27).

Com a hegemonia da razão cartesiana e a redução da transcendência na era moderna, assiste-se ao processo da *instrumentalização* do mundo e da própria vida humana. Nos termos de Arendt (2004), a *vita activa* se sobrepõe pela primeira vez à *vita contemplativa*, invertendo suas posições de importância. A atividade humana no mundo perde seu ponto de referência na contemplação, para se referenciar somente à vida em si.

O homem moderno, perdendo sua certeza em um mundo melhor no futuro, é arremessado para dentro de si mesmo. O que lhe sobrou foram apenas seus apetites e desejos, os quais precisariam ser supridos pelos objetos fabricados por ele mesmo, com a ciência em contínuo progresso. Nesse sentido, a atividade de fabricação passa a ser a capacidade humana mais

valorizada na Modernidade. Todavia, fabricar significa perceber os processos apenas como meios para um fim. O ser humano se torna tão confiante na validade global do princípio de meios e fins que qualquer assunto passa a ser resolvido e qualquer motivação passa a ser reduzida pelo critério da utilidade. O resultado extremo de tal processo seria a redução da vida humana a uma sociedade de detentores de empregos, indivíduos em funcionamento puramente automático, que aceitaram abandonar sua individualidade e se submeter a uma conduta funcional e entorpecida, em prol dos benefícios materiais que aufeririam em razão de tal submissão (ARENDDT, 2004; RAMOS, 1981; MANNHEIM, 1986).

Marcuse (1969) explica que desde a sua instauração a concepção e a realização da razão moderna continham elementos incompatíveis com a existência livre e plena do ser humano. O homem contemporâneo estaria escravizado pela sua própria capacidade de produzir, pela satisfação adiada com as coisas que não de ser inventadas e produzidas e pelo domínio repressivo da natureza, no homem e fora dele. As potencialidades humanas, ao se desenvolverem em uma estrutura de dominação repressiva, tornam o próprio homem refém de sua realidade totalitária.

Com a inversão entre atividade e contemplação, os momentos de experiências transcendentais, em que o homem se liberta de sua introspecção e vive a mundanidade, escapam cada vez mais da experiência humana comum. São momentos cada vez mais limitados aos talentos de artistas, a espaços da vida humana onde se transpõe a instrumentalidade e a aparência, para se viver autenticamente. Apesar de escassos, tratar-se-ia de momentos imprescindíveis para a vida em seu caráter mais completo. São momentos que ainda persistem, como faíscas que negam o fato de que o homem moderno tenha perdido suas capacidades humanas (ARENDDT, 2004; RAMOS, 1981).

Marcuse (1969) sustenta que para que haja razão onde não há liberdade plena é necessário haver contradição, oposição e negação. Se não há uma razão que negue a realidade, esta se transforma em força repressiva por sua lei positiva. Perdem-se a transcendência e o espírito humano. Portanto, há de se cultivar momentos de liberdade, pois a libertação “só pode ser estabelecida e empreendida por indivíduos livres – livres das necessidades e dos interesses que pertencem à dominação e à repressão” (MARCUSE, 1969, p. 401).

É possível estender-se a crítica ampla da razão moderna à forma como a ciência tem se desenvolvido nesse contexto. Mannheim (1986) destaca que a anomalia do pensamento na sociedade burguesa se estende a sua teoria social. Observa-se a tentativa de racionalização

generalizada do mundo, mas não sua solução. A teoria burguesa buscaria uma intelectualização formal e aparente de elementos inerentemente irracionais, tais como o conflito político e a livre concorrência, sem contudo, apresentar soluções. Tratar-se-ia de “tautologia disfarçada”, ou de um pensamento que aceita critérios inerentes ao sistema social, sendo ele próprio subproduto do sistema (RAMOS, 1981, p. 50).

A partir da crítica da teoria social tradicional e, mais especificamente, da teoria organizacional vigente, Ramos (1981) postula que uma teoria organizacional verdadeiramente científica não buscaria estabelecer um sistema cognitivo único para qualquer organização existente, mas faria, antes, uma avaliação das organizações em termos da compreensão dos seus padrões de conduta, levando em consideração o fato de que estes podem estar pautados em requisitos funcionais ou substantivos. O cientista das organizações deveria saber identificar em qual enclave da vida social a organização em questão estaria inserida. E, portanto, deveria identificar os elementos guiadores da conduta naquele contexto.

Ramos (1981) advoga a delimitação dos sistemas sociais a partir do sentido que a interação humana adquire em cada situação. Dessa forma, pretende-se evitar a unidimensionalização da vida individual e coletiva. Tal processo foi apontado como um tipo de socialização no qual o indivíduo internaliza de tal forma a razão moderna, os critérios de utilidade e a busca pela satisfação de seus desejos em objetos – em outras palavras, o modo de vida baseado no mercado – que age como se tal caráter fosse o supremo padrão normativo em todas suas relações interpessoais. O indivíduo perderia a dimensão transcendental de sua vida. Segundo a abordagem unidimensional das organizações, há o discurso equivocado da harmonia entre o interesse pelas pessoas e o interesse pela produção de mercadorias. Tal ideia abre caminho para o processo de superorganização, o qual transforma toda a sociedade em um universo operacionalizado, um mundo administrado (MARCUSE, 1973; RAMOS, 1981).

Nesse contexto, considerou-se relevante a retomada da discussão sobre a razão humana. Negar a unidimensionalidade da vida significa conceber a possibilidade de existirem outras formas de racionalidade além da razão utilitária vigente no mercado. Significa entender o ser humano como um ser livre, capaz de pensar e agir autonomamente. A prática e a interação de um indivíduo podem ser inspiradas por diferentes racionalidades em diferentes contextos, assim como a construção cotidiana de sua identidade. Para clarear tais relações, inicialmente, serão expostas as noções principais sobre racionalidades.

3.1 Racionalidades

A discussão sobre a racionalidade humana remete diretamente às premissas tomadas como verdadeiras e que desencadeiam o pensamento lógico. Sob o prisma do pensamento filosófico negativo, a razão humana poderia operar segundo diferentes critérios; basicamente, aqueles relacionados à existência e aqueles relacionados à transcendência.

Ao se tratar do tema da racionalidade, Max Weber é apontado como figura relevante (RAMOS, 1981; MANNHEIM, 1986), especialmente por ter sido pioneiro ao diferenciar quatro tipos de racionalidade:

A ação social, como toda ação, pode ser determinada: 1) de modo racional referente a fins: por expectativas quanto ao comportamento de objetos do mundo exterior e de outras pessoas, utilizando essas expectativas como ‘condições’ ou ‘meios’ para alcançar fins próprios, ponderados e perseguidos racionalmente, como sucesso; 2) de modo racional referente a valores: pela crença consciente no valor – ético, estético, religioso ou qualquer que seja sua interpretação – absoluto e inerente a determinado comportamento como tal, independentemente do resultado; 3) de modo afetivo, especialmente emocional: por afetos ou estados emocionais atuais; 4) de modo tradicional: por costume arraigado (WEBER, 2004, p. 15).

Weber (2004) caracteriza como ação social aquele comportamento que se orienta pelo comportamento de outros, seja este passado, presente ou esperado como futuro. A ação social pressupõe que o indivíduo tenha consciência do sentido de seu comportamento. Portanto, ações estritamente reativas, de imitação ou condicionadas pela “massa” não se caracterizam como ação social. Weber (2004) reconhece, contudo, que em vários casos é difícil estabelecer distinções entre um comportamento alheio e o sentido da ação própria. Muitas vezes, o sentido da ação não é totalmente consciente. Ademais, raramente uma ação social será pautada exclusivamente por um tipo de racionalidade. Haveria quase sempre uma mistura de racionalidades envolvidas.

A ação tradicional e a ação afetiva encontram-se no limite daquilo que se chama de “ação conscientemente orientada pelo sentido”. O comportamento pautado pela tradição, muitas vezes, aproxima-se da simples reação a estímulos habituais, ao passo que o comportamento afetivo pode ser uma reação impensada a um estímulo não cotidiano. Contudo, caso haja vinculação consciente na ação em relação tanto ao habitual quanto ao estado emocional, esta pode se aproximar da racionalidade referente a valores ou a fins (WEBER, 2004).

A ação referente a valores e a ação afetiva têm em comum o fato de possuírem sentido em si próprias, em suas peculiaridades, e não no resultado que as transcende. Age afetivamente, contudo, quem busca satisfazer uma necessidade emocional, sem pensar nas consequências ou nos alvos últimos da ação e sem planejá-la. Age orientado por valores quem age a serviço de sua convicção sobre o que é certo, bom, belo, religioso, piedoso, etc. Nesse caso, a ação é pautada por mandamentos ou exigências que o indivíduo crê dirigidos a ele (WEBER, 2004).

A ação racional referente a fins ocorre quando o indivíduo pondera racionalmente os meios em relação às consequências e os diferentes fins possíveis. A decisão entre fins concorrentes pode ser orientada por valores ou, simplesmente, pela urgência conscientemente ponderada do indivíduo. A racionalidade quanto aos valores e a quanto aos fins se relacionam de diferentes formas. Contudo, do ponto de vista da última, a ação orientada por valores será sempre irracional, pois quanto mais se valorize a própria ação, menos se reflete sobre suas consequências (WEBER, 2004).

Mannheim (1986) se baseia claramente nas ideias de Weber ao discorrer sobre a racionalidade substancial e a funcional.

A racionalidade substancial estaria baseada em julgamentos independentes de acontecimentos em determinada situação, que permitiriam uma conduta ética e responsável. Desencadearia um “ato de pensamento que revele percepção inteligente das inter-relações dos acontecimentos de uma determinada situação” (MANNHEIM, 1986, p. 63). Por meio do exercício da razão substancial, o homem transcenderia a condição de um ser puramente natural, relacional e socialmente determinado, pautando sua vida segundo imperativos éticos ou estéticos dessa razão e transformando-se em um ator político (RAMOS, 1981).

A racionalidade funcional diria respeito ao reconhecimento de qualquer conduta, acontecimento ou objeto como sendo apenas meio para se atingir uma meta. Estaria relacionada a uma série de atos que, para atingir o objetivo, coordena os meios mais eficientemente. Cada ato tem um papel funcional na consecução do objetivo final. A série de atos é funcional quando está organizada funcionalmente em relação ao objetivo e suas consequências são calculadas. A ação racional funcional seria observada tanto em limites de uma organização que opera planos estratégicos de certas autoridades quanto em sociedades

solidificadas pela tradição cujas ações individuais têm sentido pela sua função no todo (MANNHEIM, 1986).

Mannheim (1986) expande os conceitos de funcional e de substancial para a esfera da moralidade. Uma disciplina moral seria funcional quando postula padrões de conduta que garantem o funcionamento suave da sociedade. Em contrapartida, a moralidade substancial estaria baseada em valores concretos, arraigados na fé, na ética, na estética ou em outros tipos de sentimento que podem parecer irracionais sob o ponto de vista funcional. Nesse sentido, para Mannheim (1986, p. 77) existiriam duas formas de proibições e tabus, observáveis durante toda a história humana: “[...] as que garantem o funcionamento da sociedade em questão e as que expressam atitudes emocionais particulares, tradições, ou mesmo idiosincrasias de um grupo”.

Na sociedade Moderna, observa-se a tendência a se neutralizar a moralidade substancial, principalmente no espaço público. As decisões na esfera pública pautam-se cada vez mais em padrões universais de tolerância, que possuem significação meramente funcional. Nesse sentido, é entendido como bom e correto o que facilita o funcionamento das relações sociais. A influência exacerbada da moralidade funcional impediria as qualificações éticas da vida humana. O ordenamento da vida passa a ser concedido como algo extrínseco. Cada indivíduo aceita regular e limitar suas próprias paixões de modo a não ameaçar seus interesses práticos e garantir os seus ganhos. Os valores humanos tornam-se valores econômicos, acordos tácitos ou explícitos baseados em um cálculo utilitário de consequências (MANNHEIM, 1986; RAMOS, 1981).

Diante disso, Mannheim (1986) sustenta que seria necessário proteger a vida humana contra a expansão crescente da racionalidade funcional, acarretada pela industrialização. Um alto grau de desenvolvimento técnico e econômico não significaria necessariamente alto grau de desenvolvimento ético

[...] quanto mais industrializada uma sociedade, mais avançada sua divisão do trabalho e sua organização, maior será o número de esferas de atividade humana funcionalmente racionais e portanto também previsíveis antecipadamente. Enquanto o indivíduo nas sociedades antigas apenas ocasionalmente e em esferas limitadas, agia de uma maneira funcionalmente racional, na sociedade contemporânea ele é obrigado a agir dessa forma em um número de esferas de vida cada vez maior (MANNHEIM, 1986, p. 65).

A partir das distinções de Weber (2004) e das definições de Mannheim (1986), Ramos (1983) defende que somente os atos substancialmente racionais é que atestam a capacidade de transcendência do ser humano e sua qualidade de criatura racional. A racionalidade substancial se relaciona à preocupação humana em resguardar a liberdade. Somente por meio dela é que o indivíduo se liberta da integração positiva numa série sistemática de outros atos. Essa integração que impede a ação inteligente.

Ramos (1981) propõe que a racionalidade substantiva se constitua como uma categoria essencial para a teorização sobre a vida humana associada. Nesse sentido, ele compara: enquanto na teoria substantiva os conceitos seriam derivados *do* e *no* processo de realidade, em uma teoria formal os conceitos seriam apenas instrumentos convencionais de linguagem, que descrevem procedimentos operacionais. A partir disso, Ramos (1981) critica, por exemplo, a noção de racionalidade proposta por Simon (1965), pois esta estaria totalmente pautada pela instrumentalidade. Sendo a razão o conhecimento absoluto das consequências, Simon (1965) a extrai do próprio homem, colocando as organizações como mais racionais do que a humanidade, já que a habilidade de avaliação das corporações, principalmente com a informática, seria maior do que a de um indivíduo isolado. Simon (1965) concebe os critérios da racionalidade como unicamente econômicos e propõe a separação entre os elementos valorativos e os racionais, como se a única racionalidade existente fosse a instrumental.

Nesse sentido, ao negligenciar a racionalidade substancial e ao silenciar sobre seus pressupostos filosóficos, a ciência moderna se torna a metodologia de uma realidade histórica predeterminada, a qual ela reforça. O caráter instrumentalista interno do método científico revela uma relação estreita entre o pensamento científico e sua aplicação. Essa relação segue a lógica e a racionalidade de dominação. A ciência moderna é uma tecnologia apriorística que funciona como controle social (MARCUSE, 1973).

A conjugação da racionalidade instrumental com a ciência moderna dá origem à racionalidade tecnológica. O aparato técnico de produção e distribuição funcionaria como um sistema que determina *a priori* seu produto e as operações de sua manutenção e ampliação. O aparato produtivo se torna totalitário, pois determina não só as oscilações, habilidades e atitudes socialmente necessárias, como também as necessidades e aspirações individuais. “No ambiente tecnológico, a cultura, a política e a economia se fundem num sistema onipresente que engolfa ou rejeita todas as alternativas. O potencial de produtividade e crescimento desse

sistema estabiliza a dominação. A racionalidade tecnológica ter-se-á tornado racionalidade política” (MARCUSE, 1973, p. 19).

A racionalidade tecnológica opera na escravização progressiva do homem pelo aparato produtor, reduzindo sua vida à luta pela existência. Contudo, tal racionalidade se torna ainda mais suspeita tendo em vista que a existência pela qual se luta em tais condições deixa de ser uma existência humana, pois prescinde de liberdade, vida política e necessidade de transcendência. Guiado pela razão instrumental tecnológica, o homem aceita sua submissão ao aparato técnico para ampliar as comodidades de sua existência e aumentar sua produtividade no trabalho. Cria-se, portanto, uma sociedade racionalmente totalitária. “A força libertadora da tecnologia – a instrumentalização das coisas – se torna o grilhão da libertação; a instrumentalização do homem” (MARCUSE, 1973, p. 155).

Marcuse (1973, p. 217) explica o totalitarismo da racionalidade tecnológica a partir dos processos de *materialização da liberdade* e de *sublimação não repressiva*:

[...] a consumação da racionalidade tecnológica, conquanto traduzindo ideologia em realidade, também transcenderia a antítese materialista dessa cultura. Pois a tradução de valores em necessidade é o processo dúplice: 1) da satisfação material (materialização da liberdade) e 2) do livre desenvolvimento das necessidades com base na satisfação (sublimação não repressiva). Nesse processo, a relação entre as faculdades e necessidades materiais e intelectuais passam por modificação fundamental. A livre ação do pensamento e da imaginação assume uma função racional e diretiva na realização de uma existência pacificada do homem e da natureza. E as ideias de justiça, liberdade e humanidade adquirem então sua verdade e boa consciência sobre a única base em que poderiam ter verdade e boa consciência – a satisfação das necessidades materiais do homem, a organização racional do reino da necessidade.

Diante da constatação do totalitarismo racional vigente na sociedade moderna, Marcuse (1973) propõe a restauração da racionalidade transcendente, para que as realizações produtivas da civilização fossem apropriadas em prol da pacificação da existência, conferindo maior possibilidade de livre desenvolvimento das necessidades e faculdades humanas. O autor sustenta que tal racionalidade envolve inevitavelmente julgamentos de valor e premissas tomadas como verdades *a priori*.

Citando Whitehead, Marcuse (1973) afirma que a função da razão é promover a arte da vida; ou seja, é buscar viver cada vez melhor. Nesse sentido, a arte, como atividade transcendental, significa a negação das condições reais, em busca de uma verdade superior. Contudo, na sociedade moderna a razão tem sido colocada como o oposto da arte, concedendo à arte o

privilégio de ser irracional, não sujeita à razão científica, tecnológica e instrumental. Sendo a arte irracional, a razão da ciência assumiu para si o compromisso de buscar uma vida melhor. Contudo, a racionalidade científica fracassou em tal empreitada, pois conservou o compromisso com a não liberdade no qual ela nasceu, com a negação de uma verdade superior.

Uma racionalidade pós-tecnológica submeteria a técnica à arte da vida, à libertação da brutalidade e à insuficiência da natureza e à redução da miséria, da violência e da crueldade. Nesse sentido, a função da razão converge com a função da arte. A racionalidade específica da arte está fundada nas ideias do artista, como causa final. A partir disso, ele parte para a construção de certas coisas. A arte, necessariamente, cria outro universo de pensamento e prática contra o existente e dentro dele (MARCUSE, 1973).

A capacidade inerente à arte de projetar a existência e de definir possibilidades, ao invés de ser capturada pelo sistema como simples forma de embelezamento da realidade, deveria se tornar uma técnica para destruir a lógica de mercado e a miséria. A arte transforma o objeto natural, pois interfere em seus significados instrumentais e contingenciais por meio de um aparato que é livre e racional. Transformando a natureza, que é opressiva, a arte se torna uma forma de libertação. Nesse sentido, torna-se uma manifestação da racionalidade substantiva, do autenticamente racional ou do irracional segundo a perspectiva instrumental.

A sociedade unidimensional em desenvolvimento altera a relação entre o racional e o irracional. Contrastado com os aspectos fantásticos e insanos de sua irracionalidade, o reino do irracional se torna o lar do realmente racional – das ideias que podem ‘promover a arte da vida’. Se a sociedade estabelecida controla toda comunicação normal, validando-a ou invalidando-a de conformidade com as exigências sociais, então os valores estranhos a essas exigências podem talvez não ter qualquer outro meio de comunicação a não ser o meio anormal da ficção (MARCUSE, 1973, p. 227).

Apropriando-se das perspectivas dos autores citados neste tópico, sustenta-se aqui a visão de que é próprio da natureza humana a interação cotidiana baseada em diferentes tipos de racionalidade, a saber, a instrumental e a substantiva. Seriam racionalidades que se mesclam, se sobrepõem, mas jamais conseguiriam anular por completo uma à outra. O homem unicamente instrumental perderia sua condição de humanidade. O homem unicamente substancial perderia sua capacidade de sobrevivência mudana. Enquanto o instrumental trata de assuntos relativos à existência, o substancial trata de valores transcendentais, arraigados a um sentido ético ou estético, à crença no bom, no belo e no verdadeiro. Esses valores

constituem a capacidade do homem de possuir pensamento crítico, de crer em um *vir-a-ser*, de negar as condições dadas, de transformar o mundo e a si mesmo, enfim de produzir a arte da vida.

Na sociedade moderna, contudo, restam poucas esferas da vida humana em que a racionalidade substantiva opera nas ações e relações dos indivíduos. Dessa forma, a arte no contexto capitalista tardio merece um exame mais minucioso. Enquanto é apontada por alguns como o reduto da racionalidade substantiva e da transcendência humana na contemporaneidade, por outros é declarada como morta, na medida em que se submete à lógica do mercado. Tendo em vista tais divergências entre a negatividade e a positividade da arte e considerando sua importância para esta pesquisa, no tópico a seguir apresenta-se uma retrospectiva histórica das relações entre a arte e os sistemas sociais, apontando os significados e as racionalidades assumidos pela arte ao longo do tempo.

3.2 Racionalidade na arte

A história da arte acompanha a história da humanidade, desde seus primórdios. Pode-se dizer que a necessidade humana de produzir arte está atrelada à necessidade de transcendência, ao próprio processo de “humanização”, ao processo civilizatório, no qual o homem apreende regras que viabilizam e justificam o convívio social. Tais regras se sofisticam até se tornarem complexos sistemas culturais. As primeiras obras de arte surgem na Pré-História, por meio de imagens a serviço da magia. Talvez, nem se possa dizer que eram obras de arte, pois sua função essencialmente teológica fazia da arte um instrumento mágico. Sua razão de ser era seu valor de culto, seus poderes místicos. O desenvolvimento da técnica estava totalmente atrelado ao ritual (BENJAMIN, [1936], 1994).

Em sociedades cada vez mais complexas, é possível observar a presença da produção artística e sua transformação de acordo com os modos de organização social. Os autores da Escola de Frankfurt tomam a sociedade grega como ponto de referência para reflexões sobre o relacionamento entre arte e sociedade. A partir dos gregos, os frankfurtianos partem para a análise das configurações das sociedades europeias ocidentais ao longo do tempo até a contemporaneidade.

Para Marcuse ([1937], 2001), na sociedade grega, de acordo com a filosofia aristotélica, os conhecimentos se organizavam de forma hierárquica. As posições inferiores eram ocupadas pelos saberes orientados a fins imediatos, relativos às necessidades cotidianas e instrumentais. Já o outro extremo era ocupado pelo conhecimento filosófico, cujo fim era somente o saber em si mesmo, a contemplação, que deveria proporcionar aos homens um tipo de felicidade sublime, transcendental, extracotidiana.

A partir de tal distinção entre os saberes ocorre uma divisão fundamental na sociedade grega: entre o reino do necessário e útil, de um lado, e o reino do belo e filosófico, de outro. O primeiro é dominado pela inconstância da existência, pelo acaso, pelo material. Os homens que buscassem a felicidade nesse reino estariam convertidos em escravos de homens e das coisas. Estariam renunciando à própria liberdade, pois subordinariam sua existência a um fim em seu exterior. O segundo reino estaria em oposição ao primeiro. Ao rejeitar o prazer sensível, como prazer inferior, o mundo do verdadeiro, do bom e do belo é um mundo *ideal*, que transcende a vida material e a divisão de classes. Nesse sentido, tudo que é verdadeiramente bom e que traz felicidade suprema seria um *luxo* para os poucos homens que não precisavam se ocupar da produção do necessário. Aristóteles estaria reconhecendo essa situação ao defender que a construção de uma teoria pura deveria ser como uma profissão de uma elite, como obra do ócio de alguns poucos. Assim, o que é bom, belo e verdadeiro não era destinado a constituir-se em valores universais e acessíveis a todos, mas sim, necessariamente, separado para determinadas camadas sociais (MARCUSE, 2001).

A partir da lógica social grega, o material e o ideal eram dois mundos que se complementavam, pois o ideal conferia sentido ao material e o material permitia a existência da ideia. A partir disso, justificava-se toda uma divisão de classes, na qual o trabalho escravo se contrastava ao trabalho intelectual – nos conceitos de Arendt (2004), a *vita activa* e a *vita contemplativa*. Os valores ideais se mantinham isolados da *práxis* material. Por isso, no reino da matéria as ações estariam isentas de qualquer responsabilidade pelo verdadeiro, bom e belo. Todavia, o idealismo de Aristóteles, mais resignado diante as contradições sociais, de acordo com Marcuse (2001), pode ser complementado pela teoria de Platão, que adiciona certa crítica social. Para este último, a razão da existência da separação idealista é a transformação e o aperfeiçoamento do mundo material, ou seja, das condições materiais da vida humana. O idealismo deveria servir ao fomento de utopias.

Na configuração social grega, para Marcuse (2001) o conceito de cultura ainda não se encontra totalmente formado, visto que a separação entre valores pragmáticos e valores ideais era assumida abertamente pela divisão de classes. Assim, a cultura ainda não se integrava de forma totalitária à sociedade, não era generalizável e acessível a todos e nem ditava normas de *humanização*. O escravo não tinha acesso ao conhecimento filosófico. Sua razão de existir era a produção das condições necessárias para o sustento dos altos escalões sociais, responsáveis pelo desenvolvimento do saber verdadeiro e ideal. A dominação social se justificava pela preocupação com as verdades supremas, que deveria ser uma ocupação integral para poucos. Enquanto isso, na vida cotidiana *bem* e *mal* eram valores desconhecidos pela conduta pragmática.

Nesse tipo de sociedade, a arte assume função bem definida. Conforme já exposto, o mundo material seria incapaz de prover satisfação e felicidade plenas, especialmente em uma época em que as forças produtivas eram bastante limitadas. Assim, o mundo da arte, do belo, era essencialmente o mundo da felicidade, do prazer. Era um mundo privado, constituído para que a felicidade pudesse se manter, transcendendo a realidade mundana. A arte oferecia “a permanência na mudança, a pureza no impuro, a liberdade no plano da ausência de liberdade” (MARCUSE, 2001, p. 19). O belo não era universal. Pelo contrário, sua fruição era privilégio dos poucos que poderiam alcançar capacidade espiritual e consciência intelectual. O prazer estético era sublime e superior ao prazer sensorial.

Segundo Benjamin (1994), a obra de arte para os gregos tinha a função de produzir valores para a eternidade. Com exceção das moedas e terracotas, que eram produzidas em massa, as obras de arte eram feitas para serem únicas e tecnicamente irreprodutíveis. Pelo estágio de sua técnica, os gregos se viam obrigados a produzir obras únicas e incorrigíveis, pois não havia a possibilidade de corrigir erros. Daí a necessidade de produzir valores eternos. A arte maior para os gregos, a escultura, se faz a partir de um só bloco, sendo uma obra inigualável a outra e irrecuperável. Benjamin (1994) observa ainda que para os gregos o menos essencial na obra de arte era a perfectibilidade, mesmo porque as limitações técnicas não permitiam exigir a perfeição.

Ainda na Idade Média, a arte e o belo permaneciam como privilégios para as camadas mais nobres da sociedade. A produção artística estava ainda muito ligada ao culto religioso, sendo que mesmo as obras que não eram diretamente relacionadas ao divino possuíam uma *aura* que

as distanciavam do cotidiano e do expectador. A obra de arte medieval, apesar de recompensada financeiramente aos seus produtores, não possuía valor de troca, pois, uma vez acabada, era confinada a catedrais ou aos acervos pessoais da nobreza. Como na Pré-História, a arte ainda mantinha, em grande parte, seu valor de culto, o que obrigava a se mantê-la quase secreta, acessível somente a uma minoria. Não havia interesse em se expor a arte e o belo (BENJAMIN, 1994).

Horkheimer e Adorno (2007) ressaltam que a obra de arte sempre teve caráter de mercadoria. A diferença é que até o século XVIII as puras obras de arte podiam seguir sua própria lei. Os artistas eram protegidos das forças do mercado pelos seus patronos, que os remuneravam, em contrapartida, para produzir obras de acordo com seus propósitos. Nesse sentido, o que possuía valor de troca na relação artística medieval eram os serviços do artista, e não a obra de arte em si.

Portanto, a configuração da sociedade medieval, essencialmente mística, estática e dividida entre rígidos estamentos – clero, nobreza e plebe –, proporcionava as condições para a manutenção de uma produção artística e do culto ao belo semelhante aos gregos. O acesso à obra de arte era restrito a poucos privilegiados. A arte mantinha seu caráter único e sagrado. Ela mantinha sua *aura*, que remete a algo distante e inatingível (BENJAMIN, 1994). Dessa forma, a produção da arte manifestava o poder social vigente e seguiria o estilo determinado da época. Para Horkheimer e Adorno (2007), da Idade Média ao Renascimento o estilo das obras de arte era autêntico, não por apresentar coerência estética, mas sim por trazer a tradição, a ideologia e as formas artísticas dominantes.

O estilo, condicionado pela organização social de seu tempo, determinava as formas socialmente transmissíveis do esteticamente belo e universal. A existência do estilo em determinada época é necessária à obra de arte autêntica, pois esta só existe em negação àquele. O estilo é indispensável à produção da arte, pois somente nele se expressa o sofrimento da transcendência da realidade, do que está imposto. O estilo funcionou como verdade negativa para os grandes artistas (HORKHEIMER; ADORNO, 2007). Observa-se, nesse sentido, que o estilo artístico está em diálogo constante com sua realidade social. Contudo, o estilo existe somente enquanto a arte assumidamente manifesta o poder social dos dominantes e renega a experiência obscura dos dominados. Pode ser por isso que na sociedade

medieval, assim como na grega, o estilo podia servir abertamente à elite, pois a dominação social estava além da arte; baseava-se em instrumentos místicos e determinísticos.

O período do Renascimento até o século XIX recebe grande atenção pelos frankfurtianos, sendo retratado como a época em que a burguesia ascende ao poder e em que ocorrem grandes mudanças nos valores culturais da sociedade europeia. Retomando a separação entre o útil e o necessário, o belo e o verdadeiro na sociedade grega, Marcuse (2001) explica que a partir da época burguesa essa dicotomia sofre modificações decisivas. A ideia de que alguns nascem destinados ao ócio, para pensar e cultivar o belo, e outros nascem para o trabalho é derrubada pela tese da universalidade e validade geral da “cultura”. A burguesia ascende ao poder não por meio de pilares místicos e tradicionalistas; pelo contrário, ela é obrigada a derrubar tais pilares do Antigo Regime e implantar uma nova ética, baseada na racionalidade, na competição e na materialidade.

Assim como a relação de cada indivíduo com o mercado é imediata (sem que suas qualidades e necessidades pessoais adquiram relevância a não ser como mercadorias), também é imediata em relação a Deus, imediata em relação à beleza, bondade e verdade. Como essências abstratas todos os homens devem partilhar por igual desses valores (MARCUSE, 2001, p. 15).

A partir da era burguesa, a verdade filosófica, o moralmente bom e o belo da arte deveriam se referir a todos, ser universalmente acessíveis. Não importaria mais a posição do indivíduo no processo produtivo; todos deveriam se subordinar aos valores culturais. A partir desse processo, de acordo com Marcuse (2001), a cultura passa a exercer uma dominação historicamente nova, do tipo afirmativo. Ao ser elevada a um falso coletivo e a uma falsa universalidade, a cultura eleva o mundo espiritual, como uma esfera de valores autônoma à vida cotidiana, à civilização. A cultura afirmativa assinala para

[...] um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si “a partir do interior”, sem transformar aquela realidade de fato (MARCUSE, 2001, p. 17).

A cultura na era burguesa passa a reafirmar a realidade, colocando a falsa impressão de harmonia e de liberdade e negando as contradições sociais existentes. Trata-se de uma *cultura afirmativa*, segundo Marcuse (2001). Nesse sentido, tanto para esse autor quanto para Horkheimer e Adorno (2007) há uma regressão no significado da cultura, pois esta não expressa mais o entrelaçamento do espírito com o processo histórico da sociedade, não

assume mais o “pecado original” da divisão social do trabalho. A cultura, nesse sentido, descola-se da realidade para habitar o plano das promessas, onde as possibilidades de uma vida mais rica e feliz existem para todos, possibilidades estas inauguradas pelo pensamento moderno.

A cultura se contrasta diretamente com as pobres condições materiais de vida da maioria. Para que tais discrepâncias fossem toleradas pelos indivíduos, agora “livres”, era necessário que eles interiorizassem suas próprias demandas, buscassem ser felizes na alma, quando no corpo não o eram. Nesse cenário, a arte e o belo assumem a função de pacificadores de uma ansiedade que se revolta. A arte, assim como as demais esferas culturais – a filosofia e a ciência –, passa a ter um papel pedagógico: disciplinar os indivíduos libertos. Um tipo de disciplina secular e racional, baseada nos valores culturais (MARCUSE, 2001). Dessa forma, as ideias transcendentais são limitadas a um *vir-a-ser* ideológico, sem potencialidade revolucionária.

Precisamente nesta fase, de acordo com Benjamin (1994), surgem as formas profanas de culto ao belo, como um ritual secularizado. A arte se liberta da religiosidade, manifestando a nova ordem social racionalista que emergia. Isso porque o homem da era burguesa, o homem renascentista e, posteriormente, o homem iluminista era aquele que rejeitava o mito pela primazia da razão. A arte, portanto, deveria primar-se pelo belo e pelo aprimoramento da técnica, e não pelo religioso. A antiga busca pela verdade e pela beleza somente seria possível por meio da razão. Apesar de tamanhas mudanças, a obra de arte neste período ainda poderia manter seu modo de ser aurático, pois ainda era cultuada como única, e por isso mantinha sua função ritual. Apesar de secularizada, a arte ainda era relegada a poucos, sendo inacessível à grande maioria (BENJAMIN, 1994).

O fim da época de ascensão burguesa é marcado pelo liberalismo econômico e pelas revoluções industriais. Neste período, que se estende até o início do século XX, o capitalismo se consolida como modo de produção e os valores culturais burgueses se tornam cada vez mais dominantes e justificam as contradições sociais. Na era liberal, a cultura afirmativa atinge seu ápice e contribui para o isolamento cada vez maior dos indivíduos. Aqueles que sofrem na vida material com sua posição social aprendem a buscar a felicidade solitária, realizada de forma atomizada. O individualismo é incentivado, pois o homem comum viveria na constante esperança de se tornar sujeito econômico, empreendedor e proprietário. Todavia,

tal movimento de isolamento não levou à individuação, pois a autoconservação das classes mantinha todos na condição de “seres genéricos”. Mesmo a mobilidade social da época era apenas uma forma de reificação das classes (HORKHEIMER; ADORNO, 2007; MARCUSE, 2001).

Benjamin (2007) ensina que no final do século XIX e início do século XX surge a preocupação em se distrair as massas de proletariados, mas a indústria do entretenimento ainda não se constituía como hoje. A distração dos trabalhadores ocorria pela transformação da mercadoria em fetiche, sendo que esta não era acessível à grande maioria. Um exemplo utilizado por esse autor são as exposições universais, que atraíam multidões de pessoas para ver as últimas mercadorias lançadas. Mas grande parte dessas pessoas não podia comprar nada. Tais exposições eram eventos de idealização do valor de troca das mercadorias. O valor de uso era relegado a segundo plano, pois o que importava não era mais a função do objeto, mas o seu distanciamento e inacessibilidade daqueles que o observavam. A mercadoria enquanto fetiche se torna *fantasmagórica* e fonte de distração e submissão para o homem.

A transição do capitalismo liberal para o monopolista está fundamentada, basicamente, no desenvolvimento da técnica. Os modos de produção atingem tão alto grau de desenvolvimento que a produção e, conseqüentemente, o consumo assumem patamares jamais experimentados. O capitalismo, para sobreviver, necessita que a produção seja escoada e alcance as massas, que passam a assumir o papel duplo de proletário e de consumidor. Além disso, modelos de estados autoritários e do bem-estar social fortalecem o capitalismo. Tais modificações exigem a “mobilização total” do indivíduo à disciplina. “A mobilização total da época do capitalismo monopolista é incompatível com aqueles momentos progressistas da cultura, centrados na ideia da personalidade. Começa a autoabolição da cultura afirmativa” (MARCUSE, 2001, p. 57). Todavia, os reflexos na vida cultural das transformações nos modos de produção do capitalismo monopolista a floraram paulatinamente. Conforme ressalta Benjamin (1994), como a superestrutura (a cultura) se modifica mais lentamente que a infraestrutura (a economia), as mudanças decorrentes do progresso técnico no campo da produção precisaram mais de meio século para refletir nos setores culturais.

A relação entre arte e sociedade se torna diferenciada na sociedade capitalista monopolista, pois a cultura não mais assume função afirmativa. Os elementos culturais, como a arte, deixam de ser o reino do *vir-a-ser*, da felicidade imaterial e transcendental, da luta contra o

que é efêmero. A cultura se integra ao reino da necessidade e da transitoriedade, tornando concreto demais os ideais abstratos da harmonia e da bondade. A partir de então, a cultura passa a fazer parte do plano econômico e a ser reproduzida em escalas industriais. Nesse movimento, tornam-se acessíveis às massas o divertimento, o lazer e a ideia de que o mundo melhor já pode ser alcançado (HORKHEIMER; ADORNO, 2007). A indústria cultural se baseia na noção similar dos contos de fada, do paraíso da satisfação sem esforço. Qualquer sensação e qualquer sentimento estão ao alcance do consumidor. A felicidade plena, atrelada aos ideais transcendentais do belo e do verdadeiro, é esquecida, para ser substituída pelo riso e sua totalidade insignificante, como “uma dança no topo do vulcão, uma gargalhada no luto, um jogo com a morte” (MARCUSE, 2001, p. 68).

Horkheimer e Adorno (2007) ressaltam que o barateamento da arte e dos bens da cultura e a consequente abolição dos privilégios culturais não introduziram as massas em domínios que anteriormente lhe eram fechados, mas contribuíram para a ruína, a desvalorização e a banalização da cultura. Na indústria cultural, a cultura toma consciência de si mesma, caminha em sua própria direção e, dessa forma, deixa-se reificar, como totalidade e como fim em si mesma. A arte e a cultura, de forma geral, perderiam sua relação dialética com a civilização, pois se encontrariam entrelaçadas com a vida cotidiana e banal (ADORNO, [1949], 2007; MARCUSE, 2001).

Na era da indústria cultural, a arte se relaciona com a sociedade de forma totalmente diferenciada. Os frankfurtianos, de forma geral, mostram-se bastante céticos quanto à possibilidade de se produzir obras de arte autênticas no capitalismo tardio. Isso porque a obra de arte para ser considerada autêntica deveria romper com o reino estabelecido dos fins, mas mantendo uma relação com a vida e com a ordem social. Ao insistir em sua independência e autonomia, a obra de arte nega a realidade para referenciar uma situação na qual a liberdade seria realizável. Nesse sentido, a obra de arte autêntica estabelece uma relação dialética com o real, negando-o e, ao mesmo tempo, apropriando-se dele para existir (HORKHEIMER; ADORNO, 2007).

A arte há de ser contextualizada para transcender. Ela possui seu lugar, e somente nele ela mantém sua aura. A obra de arte deve ser única, deve manter sua autenticidade ao longo do tempo. Somente assim ela remete à sua tradição e se mantém sempre igual, idêntica a si mesma. Esta é a essência da obra de arte: sua aura, “a aparição única de uma coisa distante,

por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Entretanto, na cultura industrializada a aura da obra de arte se vê cada vez mais reduzida e desconsiderada. Isso devido ao avanço das técnicas de reprodutibilidade, que permitiram reproduzir a arte em larga escala, levá-la às massas por meio das cópias. A arte perde sua unicidade (BENJAMIN, 1994).

Benjamin (1994) afirma que neste estágio a obra de arte, sem aura, perde seu valor de culto. O fundamento teológico da arte se perde por completo – processo este iniciado no período do Renascimento. Para resistir a uma possível e eminente crise, surge a doutrina da *arte pela arte*, que, para Benjamin (1994), é, no fundo, a teologia da arte. Pela primeira vez na história a arte busca uma forma “pura”, que rejeita qualquer determinação objetiva. A arte se emancipa “de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Horkheimer e Adorno (2007) lembram, contudo, que a pretensa autonomia da arte na indústria cultural é, na verdade, regida pelas demandas anônimas do mercado. A liberdade de criação do artista é tolerada pela burguesia, pois a arte aparentemente inútil é previamente subjugada ao reino da utilidade. A arte, guiada pela necessidade, assume função contrária à libertação da obra autêntica: ela impede que os homens se libertem do reino da utilidade, da racionalidade instrumental. O valor de uso da arte é substituído pelo valor de troca; o prazer estético perde espaço para a ideia de “estar em dia”. A arte, como mercadoria, se torna fetiche (HORKHEIMER; ADORNO, 2007). A produção artística, portanto, se esvaziaria de racionalidade substantiva para se submeter à instrumentalidade.

Neste sentido, ao ser reproduzida em larga escala e disseminada facilmente a arte assumiria uma nova função social, pois a questão de sua aura e de sua autenticidade não faria mais sentido. No lugar da função teológica, a arte assumiria uma função política, que poderia ter um caráter positivo ou negativo na realidade; ou seja, afirmar ou negar o *status quo*. No primeiro caso, entender-se-ia que os bens culturais estão totalmente integrados à ideologia dominante. Assim, aqueles artistas que tentam resistir ou serão recuperados pelo sistema, assumindo algum tipo de utilidade, ou não conseguirão sobreviver. A função política da arte sob essa ótica é unilateral; somente poderia servir à manutenção do sistema ou tornar-se-ia insignificante.

De outro lado, é possível adotar uma visão mais relativa da arte, buscando não taxar *a priori* seu papel como positivo ou negativo na sociedade. Ao analisar o papel do cinema, por

exemplo, Benjamin (1994) tece críticas à forma como a técnica cinematográfica tem sido apropriada. Isso porque, segundo ele, o controle do cinema pelo capital dá a ele caráter contrarrevolucionário. O cinema, dessa forma, estimula o culto ao estrelato, o consumo da arte e das personalidades como mercadorias e a consciência corrupta das massas, que se esquecem enquanto classe. As produções cinematográficas, assim como os artifícios em geral da indústria cultural, são apenas formas de distração das massas. Esses bens culturais são apresentados de forma pronta e processada, para que os espectadores não necessitem transformar a informação sensível em conceitos fundamentais. A cultura industrializada “poupa” o consumidor do esforço de pensar.

Apesar das críticas, Benjamin (1994) vê no avanço técnico proporcionado pelo capitalismo, por meio das novas técnicas de reprodução em massa, novas formas de saída do próprio do sistema. O aparato técnico moderno permite pela primeira vez que o homem obtenha um aspecto da realidade livre da interferência da manipulação por aparelhos. A reprodução técnica é fiel à natureza, à realidade. Nesse sentido, o interesse das massas pelo cinema, por exemplo, é totalmente legítimo, pois é o interesse no próprio ser e, portanto, na tomada de consciência. As técnicas modernas midiáticas são essencialmente coletivas, são produzidas para causar uma reação coletiva, para serem vivenciadas em conjunto. Portanto, abre-se um espaço de liberdade jamais visto, capaz de transmitir em larga escala e por meios naturalistas a dimensão do fantástico e do miraculoso. Caso o aparato técnico servisse aos interesses do proletariado haveria novos e poderosos instrumentos de conscientização de classe e de experimentação estética. “Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

O conceito de indústria cultural foi cunhado há mais de meio século, em circunstâncias bastante diferentes das dos dias atuais. Contudo, não se pode negar a pertinência desse conceito ainda hoje, talvez mais do que nunca. Na era da globalização da cultura e do capital transnacional, a cultura industrializada está mais forte do que nunca. Essa cultura não visa à padronização mundial das condutas e não nega as especificidades locais. Ela existe, em verdade, em simbiose entre o local e o global. O local é valorizado, mas em padrões globais, tornando-se mercadoria para o consumo exótico ou formas de identificação cultural. Entretanto, a manipulação ideológica, a pura e simples unificação das formas simbólicas e a

liquidação final da linguagem em mera comunicação instrumental são consequências da chamada “globalização cultural” (DUARTE, 2002).

Nesse sentido, os filósofos da Escola de Frankfurt observaram o crescente emprego das artes, ou dos chamados “bens culturais”, como mercadorias oferecidas de forma massificada ao público. Tal fenômeno é mais ainda verificável nos dias de hoje. A cultura de massa, ou do entretenimento, tornou-se um negócio lucrativo para grandes corporações, que ditam, reforçam e, ao mesmo tempo, acompanham padrões estéticos, ideológicos e de consumo, em escalas cada vez mais globais. A indústria cultural permite que a grande massa de trabalhadores tenha acesso a uma efêmera felicidade nas horas de lazer, o que tende a aliená-los e a torná-los consumidores passivos. Sob essas condições, a arte estaria cada vez mais esvaziada de sentido, reduzida aos imperativos da racionalidade instrumental, sem sua autonomia em relação ao mundo material e sem sua função política emancipadora (HORKHEIMER; ADORNO, 2007).

Além das barreiras enfrentadas pelas artes de forma geral para manter sua autonomia e seu sentido social, a atividade teatral é particularmente impactada pela indústria cultural. Isso porque a partir do final do século XIX o desenvolvimento de técnicas modernas de reprodutibilidade, como a fotografia e o cinema (posteriormente, a televisão e os computadores), tem tornado dispensável o *aqui e agora* da produção artística. Um filme ou uma foto são confeccionados para serem reproduzidos em qualquer lugar do mundo, a qualquer tempo. Nesse sentido, o teatro, por exigir presença simultânea do público e dos artistas no momento da produção, tornar-se-ia, de certa forma, substituível e obsoleto diante das novas técnicas. A arte dramática já não pertence mais unicamente ao teatro. Em verdade, passa a ser mais visualizada em outros meios (BENJAMIN, 1994).

Portanto, do lado de quem produz arte, como no caso do Grupo Galpão, objeto deste estudo, não restariam grandes saídas. A indústria cultural oferece alternativas para promover a integração ao sistema ou relega os resistentes à margem e à impossibilidade de sobrevivência. A partir de então, surge todo um novo setor econômico, voltado para a produção cultural, no qual atuam produtores, gestores e patrocinadores culturais. Emergiria nesse contexto o discurso do *marketing cultural*, segundo o qual os artistas devem se *vender* para empresas patrocinadoras em busca de financiamento para seus projetos. No caso brasileiro, em que os recursos são mais escassos e majoritariamente controlados por agentes privados, estabelece-se

uma concorrência entre os próprios artistas para que seus projetos sejam patrocinados em detrimento de outros. O discurso dominante é o do marketing cultural. Além disso, situa-se na tensão entre oferecer o que os financiadores querem e manter o espaço criativo, inovador e autônomo do artista (AVELAR, 2008).

Ao se analisar a trajetória do Grupo Galpão, é necessário observar o desenvolvimento e a estruturação não apenas do grupo, mas de todo o setor cultural, especialmente no Brasil. O crescimento e a montagem do chamado “setor cultural” foram possibilitados pela abertura do leque de oportunidades de financiamento, geradas notadamente pelas leis de incentivo fiscal. Avelar (2008) assinala que o setor de produção cultural vive franca expansão em todo o mundo. É notável o crescimento de investimentos financeiros para essa área e bem como o número cada vez maior de pessoas que possuem a arte como ocupação principal.

Nesse processo, o autor chama a atenção para a procura por profissionalização e formalização da gestão cultural. Segundo Matta e Souza (2009, p. 30), o atual quadro da produção artística envolve a formação de sistemas particulares de carreiras, que seriam mais parecidas com redes de trabalhadores “criativos”, que oferecem o suporte às “culturas de produção”. Os sistemas de carreira seriam articulados por agenciadores de talentos. Com o aumento da complexidade dessas indústrias, surgem novos papéis e atores, além do agenciador de talentos, como as redes de provedores de recursos financeiros, o diretor, que também é produtor, e os produtores independentes. Para Bendasolli et al. (2009), esses profissionais trabalham normalmente em equipes polivalentes, devido à natureza das atividades, cujo processo produtivo exige a coordenação de diferentes competências, especialidades e recursos. Na produção de arte, a polivalência é intrínseca à própria organização. Além disso, o consumo dos bens culturais seria instável e pouco previsível. Nem sempre experiências anteriores auxiliam em sucessos futuros.

A partir desse contexto, Bendasolli et al. (2009) apontam para a necessidade de pesquisas no âmbito das chamadas “indústrias culturais e criativas” na área de Estudos Organizacionais, focando os processos organizativos internos, a formulação e realização da estratégia, os modelos de gestão e o trabalho de indivíduos e grupos de artistas. Além disso, poderia ser focado o relacionamento entre as dimensões comerciais e artísticas. Os autores, ao realizarem o levantamento das publicações sobre a questão da produção de arte e cultura desde as últimas quatro décadas, encontraram diferenças significativas entre os termos *indústrias culturais* e

indústrias criativas. O primeiro se relaciona a estudos que investigam questões de consumo cultural, mídias, identidade cultural, políticas públicas e carreira, e trabalho no setor cultural. A ênfase é essencialmente crítica, voltada para os conflitos entre orientação de mercado *versus* orientação artística; e as relações entre indústria cultural e estilo de vida e ideologias. Um pressuposto comum dos estudos sobre indústrias culturais é que elas possuem valor intrínseco e dependem de apoio e regulação pública. Já o termo de *indústrias criativas* se relaciona a indústrias específicas ou a produtos e serviços nos quais é enfatizada a dimensão estética, ou simbólica. Há uma tentativa em reconciliar a visão crítica com abordagens descritivas, soluções e artigos de posicionamento (BENDASOLLI et al., 2009).

De acordo com a concepção dos estudos de indústrias culturais, na qual se insere este estudo, observa-se que as organizações culturais não estão pautadas unicamente na racionalidade instrumental, pois as concepções estéticas e artísticas têm forte influência sobre as escolhas e os direcionamentos de recursos. Entretanto, a necessidade de sobrevivência econômica leva essas organizações a situações conflitantes e ambíguas, nas quais a instrumentalidade, funcionalidade e a racionalização típicas do mercado se chocam com instâncias artísticas (BENDASOLLI et al., 2009; GLYNN, 2000).

Segundo Glynn (2000), o conflito identitário dos sujeitos em organizações é mais comum naquelas culturais, devido à tendência à polarização entre grupos profissionais (notadamente, os artistas, em contraposição aos administradores). Em outras palavras, a tensão em relação a conflitos de identidade é mais comum entre empresas de indústrias culturais. Isso porque a identidade nessas organizações incorpora largamente traços de identificação dos grupos profissionais ou ocupacionais com esferas supra-organizacionais, como as classes de artistas e as ideologias estéticas. Por meio desse processo de identificação, os indivíduos podem perceber uma lacuna entre os atributos de sua profissão e aqueles da organização, havendo, assim, a probabilidade de um conflito entre a filiação de grupos e as racionalidades inerentes aos mesmos.

O exposto, o contexto mais amplo ligado ao significado das artes e do trabalho dos artistas na atualidade é bastante complexo e envolve um debate ideológico e político. De um lado, observa-se o discurso da tendência à massificação da cultura, à globalização de conceitos estéticos e do entretenimento e à instrumentalização da arte, no sentido de torná-la agente disseminador de valores considerados convenientes e, mais concretamente, agente de

publicidade para corporações financiadoras. De outro lado, observa-se o discurso que defende a emancipação e a resistência pela arte, a possibilidade de conscientização e de politização e a valorização de elementos culturais regionais diante da massificação, o que pode ser interpretado como traços remanescentes da *cultura afirmativa* e de uma racionalidade substantiva calcada em valores transcendentais. Nesse sentido, o debate em torno da função da cultura e da arte na sociedade capitalista tardia é longo e encontra-se longe de conclusões definitivas. Este trabalho se posiciona mais próximo das ideias de Benjamin (1994), pois acredita-se que a arte poderia assumir funções negativas ou positivas perante o sistema. Ou seja, a arte pode levar à negação das estruturas sociais ou a sua afirmação. Ela pode se pautar por diferentes racionalidades. Isso irá depender do posicionamento político de quem é detentor dos meios de produção artísticos, da forma como a arte é levada ao público, e da capacidade do público de compreendê-la.

Sobre a capacidade de compreensão do público, ressalta-se o risco de se negligenciar demasiadamente o senso crítico dos indivíduos, generalizando-os como uma massa de trabalhadores ingênua e acrítica. Acredita-se que haveria possibilidades de brechas na tendência ao totalitarismo cultural descrita pelos frankfurtianos. Nesse sentido, corrobora-se a observação esboçada pelo próprio Adorno (2007, p.116):

[...] se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. [...] Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência.

Nessa mesma linha, considerando a capacidade de resistência subjetiva, recorre-se às ideias de Certeau (1994), segundo as quais os indivíduos se apropriam dos elementos simbólicos constituintes da estrutura social de forma ativa, por meio de bricolagens simbólicas. Dessa forma, aqueles que se encontram em condição de dominação são capazes de manter certas práticas de resistência, as táticas, conforme já descrito. A subjetividade dos indivíduos, portanto, jamais seria apreendida em sua totalidade. Sempre haveria espaço para a contestação e a reconstrução de significados simbólicos, mesmo que isso não represente uma mudança social estrutural e imediata. As bricolagens simbólicas seriam como formas de se salvaguardar a subjetividade autônoma, inserida em um espaço onde outros determinam as regras e

estratégias. Os indivíduos, em meio à influência da indústria cultural, ainda poderiam ter seu espaço de criação, de crítica e de exercício da racionalidade substantiva.

Portanto, em meio ao contexto atual, fruto de uma história de dominação e resistência, brevemente exposta neste tópico, entende-se que as práticas relacionadas à criação e à recepção da arte podem ser pautadas tanto pela racionalidade instrumental quanto pela racionalidade substantiva. A arte, apesar de subjugada ao sistema capitalista, ainda resguardaria espaços para a transcendência humana. Essa transcendência seria resguardada pela busca ética ou estética, – ou seja, pela busca do bom com base em valores extrassociais ou pela busca do essencialmente belo. Acredita-se, nesse sentido, que a arte é inerente aos espaços transcendentais. Mesmo que escassos, eles são importantes para a construção da identidade dos indivíduos envolvidos no processo do fazer artístico. Especialmente ao se tratar da identidade na produção de arte, considerou-se imprescindível a discussão sobre as possíveis racionalidades que estariam por detrás das práticas cotidianas dos indivíduos. Entender quais racionalidades operam contribuiria para compreender mais precisamente que tipo de identidade o indivíduo constrói em determinado contexto; ou seja, quem ele se permite ser. As identidades em jogo interfeririam no tipo de arte resultante. O capítulo a seguir é dedicado à construção do que se entende por identidade nesta pesquisa.

4. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Identidade é uma palavra originária da lógica, da álgebra e da filosofia clássica, que se estendeu por diferentes campos científicos e escolas de pensamento, ganhando novos significados. Deriva-se dos vocábulos latinos *idem* e *identitas*, que significam “o mesmo”, e *entitas*, que significa “entidade” (CALDAS; WOOD JR., 1997). Embora a utilização popular do termo denote sentido de permanência, uniformidade e continuidade, em sua origem filosófica o conceito de identidade se refere à propriedade de algo ser idêntico a si mesmo, diferenciando-se automaticamente dos demais. Essa definição não presume que o indivíduo portador de identidade mantenha coerência comportamental ao longo do tempo e se distinga dos demais por características especiais. A pessoa seria considerada como idêntica a si mesma, detendo sempre, portanto, uma identidade (BAUER; MESQUITA, 2007; CIAMPA, 2005).

No pensamento tradicional ocidental, o simples fato de ser humano significa que se possui um *self* (si-mesmo), ou seja, uma identidade com conotação de singularidade e distinção que persiste no tempo. Considera-se, além disso, que a identidade pessoal seria imutável e interior ao indivíduo (BAUER; MESQUITA, 2007). Para Ciampa (2005), a maioria das pessoas tende a entender a identidade como algo dado, como se, uma vez identificado o indivíduo, a produção de sua identidade tivesse se esgotado como produto. Tal concepção da identidade finda por torná-la um conceito essencialmente idealista, algo a ser perseguido pelos indivíduos, como se eles não fossem dotados de uma identidade no seu fazer cotidiano. Dessa forma, muito se tem discutido sobre o que seria a identidade, como ela se constrói e como se autodefinir.

A importância conferida à noção de identidade, tanto na vida prática quanto no discurso científico, fez com que, ao longo do tempo, o conceito fosse abordado e apropriado pelas várias ciências sociais e humanas: psicanálise, psicologia, sociologia, antropologia e, mais recentemente, estudos organizacionais, resultando em uma ampla utilização, aplicação e falta de consenso (CALDAS; WOOD JR., 1997).

A variedade de definições e formas de construção da identidade reflete as mudanças de concepção do ser humano enquanto sujeito ao longo da história e, conseqüentemente, as mudanças na ordem social. A perspectiva da identidade tem se modificado, de núcleo autônomo, permanente e constante, para uma perspectiva dinâmica, de processo em construção (HALL, 2003; BERGER; LUCKMANN, 1998; CIAMPA, 2005). Hall (2003) distingue três visões históricas do conceito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo era baseado em um centro essencial do “eu”, que acompanhava o indivíduo desde seu nascimento. A identidade de uma pessoa era tida como unificada e consistente. Tal percepção da identidade individual advém do pensamento racionalista cartesiano da época: o ser humano deveria ser um centro dotado de razão e de consciência. Pode-se afirmar que o sujeito do Iluminismo tem sua identidade concebida de forma individualista, na medida em que ela seria formada sem a necessidade do “outro” ou de qualquer outro elemento exterior.

A noção de sujeito sociológico, por sua vez, surgiu em decorrência da crescente complexidade do mundo moderno e do desenvolvimento das ciências sociais. Partindo da negação do ser humano como ser autônomo e da existência de um núcleo interior autossuficiente, a teoria sociológica sustenta a visão de que a identidade é formada na relação com outros. As outras pessoas seriam as responsáveis pela intermediação entre o sujeito e os valores, sentidos e símbolos dos “mundos” que elas habitam. O “núcleo” do sujeito, nesse sentido, “é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2003, p. 11). A identidade na concepção sociológica seria a “ponte” que interliga o sujeito e a estrutura, na medida em que ele buscará em lugares sociais objetivos os significados que alinharão seus sentimentos subjetivos.

Já a concepção atual de sujeito, de acordo com o discurso da pós-modernidade¹, vem apontar que exatamente as estruturas nas quais as identidades individuais se apoiavam estariam em um momento de mudanças. Assim, o próprio processo de identificação está se tornando mais provisório, variável e problemático. Conseqüentemente, o sujeito pós-moderno seria concebido como aquele que não possui uma identidade essencial e fixa, mas sim várias identidades cambiantes, circunstanciais e, muitas vezes, contraditórias. A noção de identidade

¹ Nesta pesquisa, rejeita-se a noção de “pós-Modernidade”, que está ligada ao discurso do enfraquecimento de instituições modernas como os Estados-Nação, a ciência e a divisão de sexos. Entende-se que as instituições da modernidade, apesar de terem passado por processos de ressignificação, ainda são centrais na vida do mundo ocidental, sendo fontes identificatórias para os indivíduos.

unificada seria vista apenas como uma fantasia ou como uma narrativa confortadora (HALL, 2003).

O tema do estudo sobre identidade baseia-se, então, fundamentalmente, nas visões essencialistas e não essencialistas; ou seja, na concepção da identidade individual como coerente e permanente ou como um processo fragmentado e instável (WOODWARD, 2000). A compreensão da identidade, de acordo com a perspectiva não essencialista, perpassa o entendimento de processos de representação, socialização, identificação e de diferenciação.

Considerando a perspectiva não essencialista da identidade, pressupõe-se que esta é fruto de um processo constante de construção mútua entre indivíduo e sociedade. Na literatura, é possível distinguir a formação da identidade, basicamente, a partir de duas perspectivas: a identidade pessoal (identidade para si); e a identidade social (identidade para os outros). O tema tratado como identidade pessoal se relaciona com a construção individual do conceito de si. Já a identidade como algo essencialmente social estaria baseada na interação e no reconhecimento interpessoais.

O conceito de identidade pessoal se refere a um conjunto de propriedades atribuídas ao sujeito, que buscaria responder à pergunta: “Quem sou eu?” (CALDAS; WOOD JR., 1997). O processo de autoconceituação encontra-se geralmente ligado às práticas discursivas relativas à história de vida do indivíduo. Ao tentar construir sua biografia, o indivíduo escreve sua história por meio de suas relações sociais cotidianas. Desafiado a responder à questão “Quem sou eu?”, ele procuraria os alicerces da sua existência, construindo uma narrativa própria e conferindo significados a sua identidade pessoal (CZARNIAWSKA, 1998).

No campo da psicologia social, Kraus (2000) estuda o desenvolvimento da identidade pessoal como uma colcha de retalhos formada pelos variados mundos da vida (*lifeworlds*) de cada indivíduo. Assim, o autor parte da concepção de que a rede social não mais garante o entendimento total da identidade, tendo em vista o fenômeno crescente de individualização e seu papel importante na construção do *self* nos variados mundos vividos. Kraus (2000) parece corroborar a visão de Hall (2003) de que na pós-Modernidade o indivíduo perderia os pilares identificatórios das instituições, o que provoca o descentramento das identidades. Assim, os agentes construtores da identidade não mais seriam sociais, mas, sim, partiriam do próprio sujeito, ao experimentar situações diferenciadas e ambíguas ao longo da vida. Isso levaria a

um processo de investigação altamente individualizado, com base na construção de biografias, que estariam em constante processo de reconstrução e modificação. O objetivo não seria fixar certo *status* de identidade, mas, traçar as linhas do processo de identidade, acompanhando sua realização e avaliação individual.

Ainda na perspectiva da identidade pessoal, Lucius-Hoene (2000) vê o processo de investigação da identidade baseado não na história de vida, mas na forma como o entrevistado entende o processo de comunicação durante a entrevista e como ele exterioriza suas memórias e experiências. Ao narrar sua autobiografia, o indivíduo constrói e apresenta um conceito especial de si mesmo e de seu mundo, com suas ferramentas narrativas e retóricas, revelando, assim, sua identidade. De modo geral, a noção de identidade para a psicologia é vista como um construto unificador, trabalhada por meio da oposição de extremos (opostos), o que implica uma postura dialética na sua apreensão, pois se revelaria em constante tensão entre extremos de comportamento, como rebelião *versus* conformidade e angústia *versus* indiferença.

A identidade, numa concepção sociológica, é entendida como fruto de um processo de interação em múltiplas realidades, que são apreendidas num contínuo de tipificações e significações compartilhadas. As identidades sociais seriam formadas pela prática e pelo posicionamento mútuo entre os atores. Elas seriam formadas, também, por direitos normativos, obrigações e sanções que acabam por constituir papéis a serem assumidos. Assim, a identidade social é mais do que a concepção individual de si mesmo, pois esta depende do reconhecimento e legitimação dos outros que compõem a realidade social do sujeito (BERGER; LUCKMAN, 1998).

Em relação aos estudos sobre identidade social, é importante destacar os trabalhos de Tajfel e Turner (1985), representados pela teoria social da identidade (SIT), que se desdobrou na teoria da categorização do self (SCT). A concepção básica da SIT é que as pessoas possuem um repertório de categorias sociais, tais como grupo étnico, nacionalidade e filiação política, com as quais estabelecem um senso de pertencimento. Tais categorias forneceriam as bases para a sua autodefinição (TAJFEL; TURNER, 1985). Assim como as pessoas se classificam em várias categorias, diferentes esquemas de categorização seriam utilizados por diferentes pessoas. Pela sensação de pertencimento a determinada categoria, a pessoa buscaria reduzir a incerteza subjetiva sobre a percepção de si mesma mediante a construção de um relativamente

seguro e estável senso de autodefinição. O fato de sentir-se como um exemplar de determinado grupo tornar-se-ia fonte de segurança e satisfação, mesmo na falta de um forte líder e da interdependência, interação ou coesão entre os seus membros (TAJFEL; TURNER, 1985).

Partindo dessa perspectiva, a identidade torna-se, fundamentalmente, um conceito relacional e comparativo. As pessoas tenderiam a se classificar em várias categorias sociais, desempenhando variados papéis, que permitem aos indivíduos se localizarem ou definirem a si mesmos como partes do ambiente social. As diversas identidades passariam a ser constitutivas de um universo de significados, que, ao mesmo tempo, as constitui.

De acordo com Silva (2000), no processo de definição da identidade estaria implícita a definição da diferença. Ou seja, quando se afirma ser algo (“sou brasileiro”), implicitamente se afirma não ser outras coisas (“não sou italiano”, “não sou japonês”, etc.). Os conceitos de identidade e de diferença, então, seriam interdependentes e, por meio de suas relações, seriam responsáveis pela construção comparativa da identidade individual e pela localização do indivíduo em um dado grupo. Explica Ciampa (2005):

São múltiplas as personagens que ora se conservam, ora se sucedem; ora coexistem, ora se alternam. Estas diferentes maneiras de se estruturar as personagens indicam como que modos de produção da identidade. [...] uma identidade nos aparece como a articulação de várias personagens, articulação de igualdades e diferenças, constituindo, e constituída por, uma história pessoal.

De acordo com Silva (2000), a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. Portanto, não é possível compreendê-las fora de um sistema de significação, visto que estes conceitos não são seres da natureza, mas sim produtos da cultura e dos sistemas simbólicos. Todavia, o autor afirma, com base na teoria pós-estruturalista de Derrida, que a linguagem – entendida como sistema de significação – é instável. O processo de significação é, fundamentalmente, indeterminado, incerto e mutante. Assim, a identidade seria um atributo em constante mutação, que se define e se redefine de acordo com as mudanças culturais, institucionais, simbólicas e de significados.

O processo de construção da identidade do indivíduo ocorreria pela identificação deste com o outro e com os outros, inseridos tanto nos grupos aos quais pertence quanto nas organizações e na sociedade, de forma geral. Hall (2003) chega a propor a substituição do termo *identidade* por *identificação*, por considerá-lo mais adequado em função do seu sentido de

temporalidade, de processo em andamento, de constante construção. Identidade e identificação podem ser consideradas duas faces de uma mesma moeda, cuja interdependência reflete a intenção do indivíduo de responder às questões “Quem sou eu?”, “Quem somos nós?”. Ciampa (2005) parece concordar com Hall (2003), pois afirma que, entendendo a identidade como produção, ela passa a ser compreendida como o próprio processo de identificação.

Tratando-se da identificação grupal, Ashforth e Mael (1989) afirmam que a literatura sugere quatro princípios relevantes para o assunto. Primeiro, para ocorrer identificação não é necessário que o indivíduo despenda esforços na direção dos objetivos do grupo; ele necessita apenas se perceber alinhado psicologicamente com a trajetória do grupo. Segundo, o indivíduo identificado experiencia pessoalmente os sucessos e fracassos do grupo. Terceiro, a identificação se refere à identidade em termos das categorias sociais (eu sou), ao passo que a internalização se refere à incorporação de valores e atitudes na identidade, como princípios norteadores (eu acredito). Quanto, a identificação com um grupo é similar à identificação com uma pessoa. Quando ocorre a identificação com uma pessoa, o indivíduo busca se tornar parecido e ter as mesmas qualidades dessa pessoa. A identificação com um grupo, por sua vez, surge da necessidade de autodefinição, a partir das características do grupo. Seriam tipos de identificação complementares (ASHFORTH; MAEL, 1989).

Segundo Bauer e Mesquita (2007), no caso da identificação com uma coletividade, como uma organização, o indivíduo se identifica quando percebe semelhanças entre seus atributos e aqueles projetados pela gestão da organização.

Se se parte da visão psicanalítica, é possível conceber a identificação mais do que reconhecer no outro certa semelhança, mas um desejo de ser, de se moldar de acordo com o modelo de identificação. Nesse sentido, a identificação se estabelece a partir de um laço emocional com o outro. O indivíduo identificado busca assimilar um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro, e se transforma, total ou parcialmente, segundo esse modelo. A identificação para a psicanálise pode ser entendida como um componente afetivo acionado e norteado por aspectos cognitivos. Ocorre também a identificação com o agressor, enquanto mecanismo de defesa inconsciente. Nesse caso, o indivíduo assimila comportamentos e símbolos de poder que designam a figura do agressor. Tratar-se-ia de uma fase preliminar de formação do

superergergo. Posteriormente, a reprodução da agressão se volta contra o indivíduo, sob a forma de autocrítica (BAUER; MESQUITA, 2007; AGUIAR, 1992).

Já de acordo com a vertente dos estudos culturais e a abordagem discursiva, Hall (2003) vê o processo de identificação como em permanente mutação, pois ao se identificar o indivíduo reproduz e constrói discursos, corroborando ou refutando significados. Ainda nessa perspectiva, Woodward (2000, p. 18) define identificação como “o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades”.

No campo do interacionismo simbólico, a identificação pode ser explicada pela forma como a identidade pessoal emerge da rede de interações sociais em uma comunidade humana (MEAD, [1932] 2007). Para Mead (2007), a vida em sociedade seria uma forma de existência mais elevada, que emergiria de um substrato inferior, do indivíduo isolado. Por sua vez, a constituição da sociedade traria uma nova organização e redefinição desse nível inferior, da vida individual. A conjuntura crítica entre os níveis inferior e superior funcionaria reciprocamente, refletindo um movimento duplo, no qual os atributos inferiores do indivíduo seriam moldados pelo nível superior, o todo social emergente. E, simultaneamente, os mesmos atributos do nível inferior seriam as peças constituintes do todo social superior. Mead (2007) não estava simplesmente dizendo que a ação individual era inferior e antecedente, ao passo que os agrupamentos sociais seriam a fase emergencial e consequente. Ele examinou cuidadosamente as relações recíprocas que deveriam existir entre a sociabilidade emergente e os membros individuais dessa sociabilidade.

Nesse sentido, é possível entender a identificação de acordo com o interacionismo simbólico a partir do conceito de intersubjetividade. Para Mead (2007), a intersubjetividade é um elemento importante para se compreender a interação entre os indivíduos. A identificação social emergiria da intersubjetividade. Ela pode ser compreendida como o encontro de mentes, que ocorre em conversações, aprendizados, leituras e pensamentos. A partir desse conceito, Mead (2007) aborda a famosa discussão sobre a diferença entre o *Me* e o *I* como constituintes da identidade.

O *Me* se refere ao aspecto social da identidade, que introjeta representações sociais. É a reflexão do *self* socialmente emergente. É ele que permite ao indivíduo interagir socialmente e

está organizado de acordo com a atitude de toda a comunidade ou o outro generalizado. O *I* refere-se à reação do indivíduo às ideias, valores e demais atributos do outro generalizado. Isto é, ao passo que o *Me* emerge a partir do outro generalizado, o *I* surge da reação a esse outro. O *Me* e o *I* estão intimamente ligados em uma relação criativa, pois inovações pessoais ou sociais podem emergir, já que o *I* age na sociedade e a reconstrói. A identidade individual não deve ser entendida como um mero recipiente passivo da influência do todo social no membro individual, mas sim deve-se compreendê-la como um modificador ativo do que a sociedade emergente é e pode se tornar (MEAD, 2007). Esse processo de síntese entre as influências sociais sofridas pelo *Me* e a reação individual à incorporação de tais influências, representadas pelo *I*, pode ser compreendido como o processo de identificação.

Considerando a revisão das diversas perspectivas de estudo, a identidade pode ser vista como um processo simultaneamente, individual, social, dinâmico, contextual e político. Individual porque reside no indivíduo enquanto portador dessa (auto)consciência que o faz identificar-se e reconhecer-se enquanto uno e, ao mesmo tempo, diferente dos seus semelhantes. Social porque esse reconhecimento só pode ser atingido por meio de uma relação dialética baseada na oposição (comparação) com algum outro indivíduo e nas relações no interior de sistemas sociais. Dinâmico e contextual porque ele está sempre mudando e evoluindo, permitindo uma ampliação constante e incorporação de Outros (indivíduos) que lhe são significativos (para o autorreconhecimento e a construção de sua própria identidade) e, também, porque é um processo que nunca está estabelecido (acabado em definitivo), em virtude de sua alteração segundo a influência do contexto sócio-histórico e cultural no qual ele está localizado. Por fim, político porque afirmar e assumir uma identidade, assim como simplesmente discorrer sobre ela, pressupõe um posicionamento no mundo, um reconhecimento de si enquanto sujeito.

4.1 Para além da dualidade entre identidade pessoal e social: entendendo a identidade como prática

Ao analisar o processo de construção da identidade, deve-se levar em conta tanto a perspectiva pessoal quanto a social. Para obter uma visão coerente e dinâmica, que considere

tanto a importância da subjetividade quanto as determinações externas, é necessário um esforço em congregar uma visão da identidade que integre a perspectiva social e pessoal da identidade em um conceito dialético, conforme proposto por Dubar (2005, p. 136):

[...] identidade nada mais é que o resultado a um só tempo estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, conjuntamente, constroem os indivíduos e definem as instituições.

Reforçando a ideia de que identidade-para-si e para o outro são construtos inseparáveis, que vão além da dualidade entre identidade pessoal e social, Ciampa (2005) propõe que a identidade seja concebida como a mesmidade de pensar e ser – ou seja, quando o indivíduo busca ser ele mesmo, não como forma de buscar sua essência, mas de ser ele mesmo como um ser que é determinado a partir da identidade. O autor, aludindo ao filósofo Heidegger, defende que o ser faz parte da identidade, e não o contrário.

Para Ciampa (2005), é crucial a eliminação da perspectiva essencialista da identidade, pois, nessa visão, a identidade aparece como um objeto misterioso e fantasmagórico, como um fetiche, similar à ideia marxista de mercadoria. A identidade é vista como estática, concebida isoladamente, na condição de *ser-para-si*. Cria-se, dessa forma, o que Ciampa (2005, p. 146) denomina de “identidade-mito, o mundo da mesmice (da não mesmidade) e da má infinidade (a não superação das contradições)”. A ideia de identidade essencialista faz com que as pessoas se deparem frequentemente com a necessidade de protelar transformações, de evitar a evidência de mudanças, para que, de alguma forma, continuem sendo o que chegaram a ser em um dado momento de suas vidas. As pessoas se transformam, sem perceber, em uma “réplica, numa cópia daquilo que já não estão sendo, do que foram” (CIAMPA, 2005, p. 165).

Segundo Arendt (2004), o homem é o único ser capaz de exprimir a diferença que ele possui dos demais, de se distinguir das outras pessoas. Só ele é capaz de comunicar a si próprio. A distinção dos demais vem à tona no momento em que se inicia a atividade humana no mundo. Agindo, os seres humanos se manifestam uns aos outros, e somente assim assumem a condição de seres humanos, tornam-se algo além de meros objetos físicos e vão além da mera existência corpórea. Nesse sentido, a revelação de alguém estaria implícita tanto em suas palavras quanto em seus atos.

Para a autora mencionada, mesmo quando as palavras e os atos possuem conteúdo exclusivamente objetivo, voltado para questões do mundo das coisas, eles ainda conservam a capacidade de revelar o agente por trás. Notadamente, na grande maioria dos casos, palavras e atos se referem à mediação entre os homens e seus interesses específicos relacionados ao mundo. Nesse sentido, revela-se o agente que fala e age no momento em que este estabelece algum tipo de relação com a realidade mundana e objetiva.

A tendência em se buscar características essenciais capazes de identificar o indivíduo, conferindo-lhe uma identidade única, seria refletida e reforçada pela linguagem cotidiana. Entretanto, trata-se de tarefa frustrante a tentativa de expressar verbalmente a identidade revelada de quem fala e age. Ciampa (2005) nota a dificuldade em se referir a alguém somente por meio de verbos, por exemplo, sem usar substantivos e adjetivos. Ao substantivar o indivíduo no discurso, cria-se a ilusão de uma substância de que ele seria dotado e que se expressaria por intermédio dele. No momento em que se tenta definir quem alguém é, constrói-se um personagem com as características que a pessoa partilha com outras que lhe são semelhantes. Não se diz *quem* a pessoa é, mas *o que* ela é (ARENDDT, 2004).

Nesse processo, perde-se de vista o que cada indivíduo possui de singular e específico. Ao se solidificar em palavras a essência viva de alguém, essência esta que é fluida, corre-se o risco de se tratar identidades como coisas cuja natureza se pode dispor e nomear (ARENDDT, 2004). Portanto, o indivíduo, enquanto ser ativo, “coisifica-se sob a forma de uma personagem que subsiste independentemente da atividade que a engendrou e que deveria sustentar” (CIAMPA, 2005, p. 133). Esse processo linguístico acaba reforçando a ideia de uma identidade inata, essencialista e imutável, independente da atividade do indivíduo no mundo.

Para Ciampa (2005), não se pode retirar o caráter de historicidade da identidade, pois, dessa forma, ela se aproxima mais da noção de um mito, que prescreve as condutas corretas e reproduz o mundo social. As identidades pressupostas, tidas como algo dado, contribuem para a manutenção do sistema da forma como ele está, sendo cada um responsável por manter sua identidade, por ser coerente com as expectativas alheias. Nesse sentido, é crucial conceber a identidade como um processo que emerge mais tarde como a história singular de uma vida. A construção da identidade teria seu fim somente com a morte, quando o indivíduo para de se manifestar enquanto sujeito (ARENDDT, 2004).

Cabe lembrar que a construção histórica de cada identidade incide em um teia de relações já existentes e nela imprime suas consequências imediatas. A emergência de uma história de vida singular se dá necessariamente em interação mútua com as histórias de vida de todos aqueles com quem se entra em contato. Graças à interação nesse meio é que se produz história, intencionalmente ou não (ARENDT, 2004). A partir disso, estabelece-se uma rede de reflexões, em que as identidades se refletem e se reforçam, por meio de representações (CIAMPA, 2005).

Esse jogo de reflexões múltiplas que estrutura as relações sociais é mantido pela atividade dos indivíduos, de tal forma que é lícito dizer-se que as identidades, no seu conjunto, refletem a estrutura social, ao mesmo tempo que reagem sobre ela, conservando-a (ou transformando-a) (CIAMPA, 2005, p. 171).

Destaca-se, portanto, a inevitabilidade com que os homens se revelam como sujeitos, como pessoas distintas e singulares, mesmo quando interagem de forma a alcançar objetivos materiais e mundanos, e quando corroboram a estrutura das relações sociais. A atividade no mundo pressupõe posicionamento, revelação e, assim, humanidade. “Eliminar essa revelação – se isto de fato fosse possível – significaria transformar os homens em algo que eles não são; por outro lado, negar que ela é real e tem consequências próprias seria simplesmente irrealista” (ARENDT, 2004, p. 196).

Portanto, concordando com Ciampa (2005) e Arendt (2004), estudar a identidade como representação é entendê-la como produto. Mas não se pode deixar de lado o entendimento da identidade enquanto produção, pois o indivíduo não é exatamente algo, mas sim o que ele faz. Sendo o fazer sempre atividade no mundo, em relação com os outros, o ato de pesquisar sobre identidade se desloca de uma questão meramente descritiva para a questão “de compreensão, de entendimento”, sendo necessário “captar os significados implícitos, considerar o jogo das aparências. A preocupação é com o que se mostra velado” (CIAMPA, 2005, p. 139).

Segundo essa perspectiva, estudar a identidade requer a análise das práticas, ações e interações dos indivíduos com o mundo, pois é a partir da atividade que a identidade se constrói e se redefine. Nesse sentido, é crucial neste ponto apresentar mais detalhadamente os conceitos adotados para se definir o que são práticas.

4.1.1 Definições de práticas

Tendo em vista os possíveis equívocos de se estudar a identidade fora da esfera cotidiana, fora das práticas, como algo descolado daquilo que o indivíduo pratica no seu dia a dia, considera-se de grande importância a análise da ação, da atividade ou da vida prática dos sujeitos. Nesse sentido, recorreu-se a, basicamente, três sistemas de conceituações, para a clarificação dos termos: as definições de Arendt (2004) sobre os aspectos da *vita activa*; as definições de *estratégias* e *táticas* de Certeau (1994); e a definição de prática discursiva cunhada por autores como Foucault (2006, 2007) e Fairclough (2003), entre outros.

Para Arendt (2004), a *vita activa* humana se separa em três tipos de atividade: o labor, o trabalho e a ação. O labor estaria relacionado às necessidades vitais do corpo humano, seu metabolismo, os processos biológicos que ocorrem espontaneamente durante o crescimento e o declínio do ser humano. O labor seria a atividade humana voltada para a própria vida.

O trabalho se relacionaria às atividades de produção de um mundo artificial de coisas. Os produtos do trabalho humano seriam nitidamente diferentes de qualquer ambiente natural e destinados a sobreviver e transcender vidas individuais. O mundo artificial, portanto, seria construído pelo homem, mas perduraria além da existência de uma pessoa. Ou seja, seria um produto independente da existência humana. O trabalho seria a atividade humana voltada para a mundanidade, a produção de um mundo artificial no qual os indivíduos vivem.

A ação seria a atividade humana ligada à interação entre homens, sem a mediação das coisas ou da matéria. É por meio da ação que os indivíduos se revelam distintos uns dos outros e, ao mesmo tempo, igualam-se enquanto seres humanos. A ação seria a atividade humana destinada à pluralidade. O ser que age nunca age exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir. Somente por causa de sua capacidade de ação é que o homem pode ter vida política.

Labor, trabalho e ação são três componentes da *vita activa*, imprescindíveis à manutenção da condição humana. Os três tipos de atividade encontram-se interligados e interdependentes.

O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história (ARENDR, 2004, p. 16-17).

Os três tipos de atividade humana são apontados por Arendt (2004) como condicionados pelo fato de os homens viverem juntos. Contudo, a ação é a única categoria que não poderia sequer ser imaginada fora da vida em sociedade. O homem poderia laborar e trabalhar de forma isolada na natureza. Ele perderia sua condição humana e assumiria uma nova forma de existência, mas seria uma situação hipotética verossímil. Contudo, seria impossível conceber um ser humano isolado capaz de agir. A ação é prerrogativa exclusiva ao homem, em constante presença de outros. É a capacidade de ação que impede que o comportamento dos homens seja apenas repetições intermináveis e previsíveis; segundo leis gerais, uma mesma natureza e essência.

Portanto, para Arendt (2004), seria por meio da ação que os indivíduos manifestam suas identidades, suas essências, inigualáveis a qualquer outro ser existente. É por meio da ação que os homens se organizam politicamente, em meio ao ambiente criado pelas coisas fabricadas no trabalho e pelas atividades de sobrevivência diária do labor. A ação confere o sentido histórico e o caráter humano ao mundo e às atividades de labor e trabalho. A partir dessa noção, é possível entender que por meio da ação estabelecem-se as relações de poder típicas de uma sociedade, as quais organizam as formas de atividade humana e determinam os indivíduos e os espaços de labor, de trabalho e de ação. Contudo, ao se adentrar na esfera cotidiana, tais divisões parecem se confundir em um contexto múltiplo de práticas.

Para Certeau (1994), o cotidiano é construído por meio de bricolagens dos vários indivíduos que compartilham um mesmo espaço. Os dominados seriam capazes de apropriar-se da esfera simbólica constituída pelos dominantes e de transformá-la, ressignificá-la, de acordo com suas próprias necessidades e possibilidades. Dessa forma, constituem-se movimentos de resistência por parte dos dominados, mas sem que isso se transforme necessariamente em ameaça ao poder simbólico dos dominantes do território. A partir das ideias de Certeau (1994), é possível conceber como a identidade se constrói cotidianamente no processo de bricolagens. Para construir suas identidades, os indivíduos se apropriam da esfera simbólica do espaço onde se encontram, agindo sobre ela e se autodefinindo enquanto sujeitos.

Esse mesmo autor desenvolve os conceitos de estratégia e de tática para compreender a natureza da multiplicidade de atividades que constroem o cotidiano. As estratégias são cálculos de relações de força que se tornam possíveis a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável das exterioridades. Ou seja, o modelo estratégico presume a

existência de um lugar circunscrito, no qual existem relações de dominação e regras prescritivas de conduta. Já a tática seria “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro com totalidade visível” (CERTEAU, 1994, p. 46).

Nesse sentido, as táticas são contextuais e oportunistas, fruto da ação cotidiana. São práticas que se aproveitam de uma certa situação para gerar resultados imediatos. No espaço do outro, as táticas se aproveitam do tempo para captar possibilidades de ganho. Enquanto as estratégias se relacionam com o poder exercido em um lugar próprio ou em uma instituição, as táticas se relacionam com a astúcia do indivíduo. A estratégia é destinada ao acúmulo futuro, à prescrição e ao controle. Já a tática é contextual e efêmera. “O que ela ganha, não o guarda” (CERTEAU, 1994, p. 47).

A partir da definição dos conceitos de estratégia e de tática, Certeau (1994) estabelece as relações de poder existentes em determinados territórios. Para o autor, os dominados nunca são inteiramente passivos ou dóceis. No seu cotidiano, eles jogam com os mecanismos dominadores, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras. Portanto, as táticas seriam, intrinsecamente, formas de resistência; seriam “mil maneiras de jogar/ desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas” (CERTEAU, 1994, p. 79).

A partir disso, Certeau (1994) constrói uma crítica a Foucault (1987), pois este último, ao analisar o sistema disciplinar em seu livro *Vigiar e Punir*, omite as práticas cotidianas – processos mudos, que resistem e subvertem os mecanismos disciplinares. Posteriormente, Foucault (2006, p. 105) parece reformular suas ideias sobre as relações de poder, incorporando a noção de que “onde há poder há resistência”. As práticas resistentes ao poder somente podem existir *no* poder e, muitas vezes, contribuem para sua própria manutenção, pois elas fazem o papel de adversário, justificando a razão de ser do poder.

Nessa perspectiva, as táticas dificilmente levariam a rupturas radicais e revoluções. Em verdade, estão mais ligadas a “pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos [...]”

(FOUCAULT, 2006, p. 107). Neste ponto, sobre a impossibilidade de mudança imediata a partir das táticas, Certeau (1994, p. 88) parece concordar com Foucault (2006) ao afirmar que “a ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente”.

Todavia, as visões de Certeau (1994) e de Foucault (2006) sobre as táticas ainda divergem fundamentalmente em um quesito: enquanto Certeau (1994) as entende como intrinsecamente subversivas, Foucault (2006) as concebe como possivelmente *neutras*. Isso porque para este último autor o poder encontra-se pulverizado pela sociedade. As táticas são sempre manifestações instrumentais desse poder, não importa quais sejam os interesses por trás e quem os formulou:

[...] a racionalidade do poder é a das táticas muitas vezes bem explícitas no nível limitado em que se inscrevem [...] que, encadeando-se entre si, invocando-se e se propagando, encontrando em outra parte apoio e condição, esboçam finalmente dispositivos de conjunto: lá, a lógica ainda é perfeitamente clara, as miras decifráveis e, contudo, acontece não haver mais ninguém para tê-las concebido e poucos para formulá-las: caráter implícito das grandes estratégias anônimas, quase mudas, que coordenam táticas loquazes, cujos “inventores” ou responsáveis quase nunca são hipócritas (FOUCAULT, 2006, p. 105).

Esta pesquisa buscará compor com as visões de Certeau (1994) e de Foucault (2006) para se tentar empreender uma análise das estratégias e táticas. Entende-se que essas últimas servem a determinado poder em uma certa situação, sendo esse poder estratégico ou resistente. Em ambientes organizacionais onde há claramente um grupo dominante e um estratégia definida, as táticas seriam as *artes de fazer* dos indivíduos que manipulam as regras vigentes em benefício próprio. Tais táticas, entretanto, poderiam ou não ser prejudiciais à consecução da estratégia organizacional. Ao visar ao benefício próprio, o indivíduo pode entrar em choque com os objetivos da organização ou pode fazer uso de tais objetivos para obter vantagens. Isso dependeria, basicamente, da forma como o indivíduo percebe o poder da organização e como ele se insere nesse sistema de poder. Dependeria de como ele se vê nesse sistema – como colaborador ou como explorado – e de como ele vislumbra expectativas no interior da organização. Em outras palavras, dependeria se o indivíduo vislumbra a mobilidade social ou a mudança estrutural (TAJFEL, 1981).

Para se compreender como são formadas as estratégias e as táticas dos indivíduos em espaços ditos organizacionais, deve-se penetrar na esfera cotidiana, conhecendo seus aspectos simbólicos, sua história, seu senso comum e as identidades que a permeiam. Tais fatores são

importantes para se compreender por que determinadas práticas estratégicas são selecionadas. Pensar e agir estratégica ou taticamente envolveria a manifestação de quem o indivíduo é (identidade individual) na organização, a qual(is) grupo(s) ele pertence (identidade coletiva) e o que a gestão da organização representa, em comparação a outras (identidade da organização). Ademais, os movimentos táticos e estratégicos tomados diariamente pelos atores organizacionais constroem e reconstroem as identidades, sendo, por fim, a própria expressão das mesmas.

Nesse processo, destaca-se o papel crucial das práticas, principalmente das discursivas na construção da identidade. “Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000, p. 17). A revelação sobre *quem* alguém é se dá tanto por seus atos quanto por suas palavras. Contudo, sem o discurso a ação perde seu caráter revelador da identidade, perde seu sujeito. Sem o discurso, a ação perde seu ator ou agente do ato e deixa, portanto, de ser ação propriamente dita (ARENDDT, 2004).

Foucault (2007), ao apresentar seu método arqueológico de estudo dos discursos, busca primeiramente diferenciá-lo da disciplina “História das Ideias”. Para o autor, o discurso tem um papel muito maior na sociedade do que simples reflexo das ideias, como algo ulterior às modificações no mundo material e na esfera ideal. Os discursos devem ser analisados ao longo da história como práticas discursivas, como agentes transformadores, reificadores e instauradores de verdades, poderes, convenções, instituições.

A concepção de Foucault (2007) a respeito do papel ativo das práticas discursivas teria como uma das suas fundamentações principais o pensamento de Nietzsche (1984; 1997). Para o filósofo alemão, a consciência humana é necessariamente limitada. A consciência, como instrumento de sobrevivência do homem, realiza o papel de intermediário entre o corpo e o ambiente externo. Contudo, para que tal papel seja desempenhado é preciso que a consciência não se ocupe de todas as coisas, como um governante que não sabe de cada acontecimento cotidiano em seu reino, mas, e somente por isso, consegue governar. A consciência é limitada e precisa da razão para se apropriar dos fatos, por intermédio de operações linguísticas. Nesse sentido, Nietzsche (1984) desconstitui a unidade do sujeito como unidade de consciência, mas o declara escravo desta e, por consequência, escravo da linguagem (GIACÓIA-JÚNIOR, 2006).

Nietzsche (1997), então, propõe uma filosofia da linguagem, ou uma crítica da linguagem, em seu método genealógico. Para o filósofo, o sentido dos conceitos linguísticos está imbuído nas relações de poder e instaura estados psicológicos, padrões comportamentais e a própria noção de moralidade. Conceitos políticos se transformam da proeminência em conceitos psicológicos, por intermédio da linguagem, a partir da qual as consciências podem existir e interpretar o mundo. Entretanto, o ato de designar nomes, conceitos e teorias pelos dominantes não deve ser compreendido simplesmente do ponto de vista utilitário, como se fosse uma estratégia premeditada e calculada. O uso dos conceitos e vocábulos de forma a afirmar determinadas relações de poder não se dá de forma pontual, como uma hora de exceção do uso das palavras. Pelo contrário, tal uso se dá, o tempo todo, dominado não pela utilidade, mas sim pelo sentimento, pelo desejo de diferenciação, da consciência da superioridade e distância (NIETZSCHE, 1997).

Portanto, indo ao encontro das ideias exploradas por Nietzsche sobre o caráter político do uso da linguagem, Foucault (2006) propõe estudar a história dos discursos, ou a arqueologia do saber, que consiste em analisar os dispositivos de poder e de saber, que instauram verdades e silêncios. A partir da identificação de tais dispositivos, seria necessário investigar as condições em que os discursos surgem e funcionam, como eles se formam, quais as consequências de seu uso e quais as estratégias de poder imbuídas. O objeto de estudo da arqueologia seria os próprios discursos, ou as formações discursivas, em certo nível de homogeneidade enunciativa, cuja raiz seria enunciados reitores, que instituem os objetos de discurso, as estruturas observáveis, as formas de descrição, os códigos perceptíveis. Contudo, tal raiz se abre em uma árvore de escolhas teóricas (estratégicas), que dão lugar a várias opções ulteriores. Nesse sentido, estabelecem-se ordenamentos, hierarquias e todo um florescimento de “descobertas”, transformações conceituais, noções inéditas e atualizações técnicas.

Os florescimentos nos ramos da árvore dos enunciados reitores (usando os termos do próprio Foucault, em analogia clara à árvore genealógica e, por conseguinte, à genealogia de Nietzsche) não se dão de forma sincrônica, maciça, global e definitiva. São ramos confusos, que surgem em determinadas épocas, em períodos enunciativos, nas fases teóricas, nos diferentes estágios de formalização. Entretanto, a arqueologia não visa encontrar uma unidade de pensamento entre os diversos ramos, de forma a pacificar e resolver as contradições entre eles. Tampouco visa encontrar uma contradição dominante que estaria sempre em segundo

plano. Trata-se, em verdade, de identificar as relações que se estabelecem entre as práticas discursivas e os domínios que comandam, entendendo suas contradições múltiplas e coexistentes, descrevendo os diferentes espaços de dissensão. As contradições seriam objetos a serem descritos em si mesmos.

A análise arqueológica, todavia, não perde de vista o caráter prático do discurso. Portanto, ao descrever um discurso, visa estabelecer, por comparação, seus limites cronológicos. Visa também descrever, de forma correlacional aos demais discursos,

[...] um campo institucional, um conjunto de acontecimentos, de práticas, de decisões políticas, um encadeamento de processos econômicos em que figuram oscilações demográficas, técnicas de assistência, necessidades de mão de obra, níveis diferentes de desemprego etc. (FOUCAULT, 2007, p. 177).

Dessa forma, a arqueologia visa descrever as relações entre as formações discursivas e os domínios não discursivos. Essas relações não buscam identificar mecanismos de causalidade entre o contexto e o aparecimento de um discurso, tampouco buscam revelar o significado hermenêutico expresso no discurso. A arqueologia procura definir as formas específicas de articulação entre sistemas não discursivos e a formação do discurso, com o intuito de

[...] descobrir o domínio de existência e de funcionamento de uma prática discursiva. Em outras palavras, a descrição arqueológica dos discursos se desdobra na dimensão de uma história geral; ela procura descobrir todo o domínio das instituições dos processos econômicos, das relações sociais nas quais pode articular-se uma formação discursiva: ela tenta mostrar como a autonomia do discurso e sua especificidade não lhe dão, por isso, um status de pura idealidade e de total independência histórica; o que quer revelar é o nível singular em que a história pode dar lugar a tipos definidos de discurso que têm, eles próprios, seu tipo de historicidade e que estão relacionados com todo um conjunto de historicidades diversas (FOUCAULT, 2007, p. 185-186).

Uma questão importante das práticas discursivas é a formação dos objetos discursivos. Todo discurso constrói seus próprios objetos, nos quais se apoia e se desenvolve. Foucault (2007) descreve os mecanismos para evidenciar o surgimento desses objetos. Primeiramente, é necessário analisar as superfícies primeiras de sua emergência; ou seja, mostrar em que contextos surgiram, quais os campos de diferenciação primeira, as descontinuidades e os limiares. Nessas superfícies, os discursos encontram a possibilidade de limitar seus domínios, de definir seus objetos e de dar-lhes *status*. Em segundo lugar, é preciso identificar as instâncias que operam na delimitação dos objetos. Finalmente, devem-se analisar as grades de especificação, com as quais se separam, agrupam, associam, classificam e derivam uns e outros objetos.

Os objetos não preexistem ao discurso; surgem a partir do feixe de relações que se instaura em um dado momento. Em cada época é possível falar de certos objetos, sendo difícil falar subitamente de algo novo, de um objeto jamais dito. As relações que determinam um objeto se encontram fora dele e são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas e classificações. Dentre tais relações, há as relações discursivas, que não são internas ao discurso, mas também não são totalmente externas a ele, a ponto de forçar o surgimento de enunciados. As relações discursivas

[...] estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes [...], determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los e explicá-los etc. (FOUCAULT, 2007, p. 51).

Essas relações caracterizam o próprio discurso enquanto prática. A partir delas, o discurso organiza não apenas objetos, mas também conceitos, agrupamentos de objetos, temas, teorias e a própria identidade do enunciador.

As escolhas dos elementos discursivos são determinadas pela função que o discurso exerce em um campo de práticas não discursivas, o que compreende também o regime e os processos de apropriação do discurso. Na maioria das sociedades, a propriedade do discurso (direito de falar, de compreender, de enunciar e de investir-se em decisões e práticas) pertence a um grupo determinado de indivíduos. Portanto, a determinação das escolhas discursivas se caracteriza pelas posições possíveis do desejo em relação ao discurso. O próprio surgimento do discurso está relacionado ao desejo e aos processos de apropriação, conforme já apontado por Nietzsche (1997).

Entretanto, “todos esses grupamentos de enunciados que devemos descrever não são a expressão de uma visão do mundo que teria sido cunhada sob a forma de palavras, nem a tradução hipócrita de um interesse abrigado sob o pretexto de uma teoria” (FOUCAULT, 2007, p. 76). Diferentes posições em um dado momento não se somam para constituir um só discurso, mas são maneiras sistematicamente diferentes de tratar objetos de discurso, de dispor formas de enunciações, de manipular conceitos e de expressar identidades. São maneiras reguladas de utilizar possibilidades de discursos. Nesse sentido, não é possível relacionar a formação das escolhas discursivas nem a um projeto fundamental nem ao jogo secundário das opiniões. Para Foucault (2007), a ideologia está menos presente nas escolhas

do conteúdo discursivo do que na própria prática discursiva, na apropriação dos discursos em prol de interesses ideológicos.

Segundo Fairclough (2003), em se tratando de significação e comunicação, a linguagem seria um elemento presente em todos os níveis de interação social: estrutura, prática e evento. Como estrutura, entende-se a *língua*, que define certas possibilidades de combinar elementos linguísticos e as regras gramaticais. Como prática social, apontam-se as *ordens de discurso*, que seriam redes de práticas sociais em seus aspectos linguísticos. Já como *eventos sociais*, apontam-se os textos ou atos de fala. Ressalta-se que, à medida que se desloca do nível mais abstrato para o mais concreto a linguagem passa a ser cada vez mais influenciada por outras condições sociais, e não apenas pelas restrições linguísticas.

As ordens de discurso podem ocorrer de três formas: como *gêneros*, que são formas de agir e interagir discursivamente como parte de uma ação; como *representações*, que são a forma como o discurso representa o mundo material e outras práticas sociais ou se autorrepresenta, (a representação se refere ao conteúdo do discurso, segundo diferentes perspectivas ou posições); e, como *estilos*, que são formas de ser e que constituem identidades pessoais ou sociais (FAIRCLOUGH, 2003).

De forma análoga, no nível textual, Fairclough (2003) também distingue três funções dos textos, ou seja, suas relações com o evento social em questão, com o mundo material e social mais amplo e com os indivíduos envolvidos no evento. Nesse sentido, o texto pode ser uma *ação*, pois estabelece uma relação social. Pode ser também uma forma de *representação*, pois apresenta em seu conteúdo maneiras de ver o mundo. Por fim, pode ser uma forma de *identificação*, ao implicar compromissos, julgamentos e posicionamentos do enunciador. Essas três funções podem ser observadas simultaneamente em um mesmo texto ou podem ser observadas em diferentes partes do mesmo texto.

Reside nos textos ou atos de fala a natureza dialógica da construção discursiva, de acordo com a teoria bakhtiniana. Isso porque tais atos são constituídos por enunciados cujos sentidos são construídos socialmente, em constante diálogo com duas ou mais vozes. As vozes compreendem diálogos, negociações, discursos existentes previamente ao enunciado e com os quais ele se constrói. Os atos de fala podem ser compreendidos em sentido amplo. Nos dias atuais, rádio, televisão e sites da internet podem também ser considerados como tais.

Entretanto, o caráter polissêmico da linguagem não impede a tendência à hegemonia de determinados sentidos e discursos, e nem as diferenças de poder entre as práticas discursivas em provocar mudanças (SPINK, MEDRADO, 1999).

Fairclough (2003) explica que as três funções discursivas por ele apontadas podem ter seu potencial interpretativo enriquecido se relacionadas a outras teorias sociais. Por exemplo, com relação à teoria de Foucault, a representação discursiva vai além do conhecimento para se tornar o controle sobre as coisas. A ação não se refere apenas às relações sociais, mas também à ação sobre outros e ao exercício do poder. E a identificação, por sua vez, tem a ver com o enunciador, refletindo sua ética e moral.

Apesar de as três categorias terem sido claramente distinguidas com propósitos analíticos, elas se encontram inter-relacionadas dialeticamente. Formas particulares de representação (discursos) são acionadas por formas particulares de agir e de se relacionar (gêneros), que são inculcadas por formas particulares de identidade (estilos). Ao se tratar especificamente de identidades, os estilos adquirem importância, pois são os aspectos discursivos das formas de ser, de se revelar enquanto enunciador. “Quem o indivíduo é?” está relacionado à forma como ele fala, escreve e aparenta ser. Os estilos são observados em vários aspectos linguísticos. Primeiro, em termos fonológicos, destacam-se a pronúncia, a entonação, o estresse e o ritmo. Segundo, em termos de vocabulário e metáforas, pode-se destacar o uso de advérbios de intensidade e de palavras de impacto. Os estilos, além disso, envolvem a inter-relação entre linguagem, linguagem corporal e estilos de se apresentar, de se vestir ou de usar o cabelo, por exemplo (FAIRCLOUGH, 2003).

Por meio da análise textual, é possível compreender a identificação do indivíduo em termos de modalidade e avaliação. Esses dois elementos se relacionam com aquilo que o enunciador se compromete em seu texto, sobre o que é verdadeiro e necessário (modalidade) e sobre o que é desejável ou indesejável, bom ou ruim (avaliação). A modalidade seria o julgamento do enunciador sobre probabilidades e obrigações envolvidas naquilo que ele está falando. É o relacionamento entre o enunciador e suas representações (FAIRCLOUGH, 2003).

É importante avaliar a modalidade de um texto para desvendar a identidade do enunciador, pois os elementos com que o indivíduo se compromete no discurso são partes significantes do que ele é. Sendo a identidade um atributo relacional, o que o indivíduo é se baseia na forma

como ele se relaciona com o mundo e com outras pessoas. Ademais, as escolhas de modalidade são limitadas pelas relações sociais. A avaliação, por sua vez, pode ser observada em afirmações avaliativas, imperativas e afetivas ou quando o enunciador se refere, explícita ou implicitamente, a um sistema de valores. De qualquer forma, qualquer tipo de avaliação demonstra o compromisso do enunciador com valores, o que sinaliza vínculos de identificação (FAIRCLOUGH, 2003).

Existem outras questões discursivas relacionadas ao estilo e às identidades. Uma delas é a tensão entre os sentidos de unicidade – ou seja, demonstrar-se como um indivíduo único e dotado de personalidade – e os sentidos de sociabilidade – ou seja, ser um indivíduo comum, que se encaixa em determinado papel social. Fairclough (2003) demonstra que em um mesmo texto o enunciador pode construir ambos os sentidos sobre si. Outra questão importante é a análise estética da identidade, que perpassa pela semiotização de aspectos visuais da enunciação, assim como a análise retórica das estruturas gramaticais empregadas.

Na tentativa de criar uma visão integradora dos sistemas de conceituações expostos neste tópico, entende-se que a identidade do indivíduo encontra-se expressa, basicamente, quando este interage, direta ou indiretamente, com o outro. Nesse sentido, somente a partir da ação é que o indivíduo realmente se posiciona e é capaz de manifestar quem ele é em sua essência (ARENDRT, 2004). Em um contexto de relações de poder, tais movimentos interativos assumem um posicionamento estratégico ou tático. Para os dominados isso significa assumir uma posição de resignação ou de resistência (CERTEAU, 1994). Partindo-se da ideia de que a ação desprovida da esfera discursiva não é ação propriamente dita, pois não revela seu ator e não permite sua manifestação interativa (ARENDRT, 2004), é possível sustentar a ideia de que para a análise da identidade toda prática passa por sua dimensão discursiva. Mesmo as práticas não verbais seriam transpostas ao nível discursivo, ou semiotizadas, para que o pesquisador possa desvendar seu significado e a identidade de seu ator (FAIRCLOUGH, 2003). Propõe-se neste estudo a seguinte articulação teórica para a compreensão da identidade:

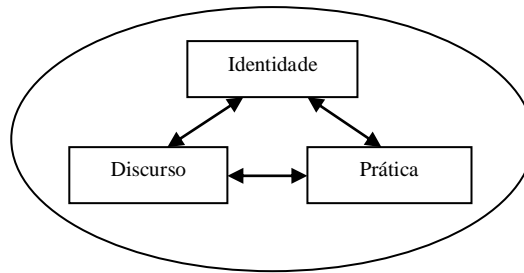


Figura 1: Articulação para a compreensão da identidade.
 Fonte: Elaborado pela autora

O estudo da identidade perpassa necessariamente a análise das práticas dos indivíduos. A apreensão destas práticas se dá somente por meio da semiotização, ou seja, da interpretação dos sentidos de quem agiu. Mesmo que a ação em análise não seja verbal, leva-se também em consideração o discurso não verbal do indivíduo. Trata-se, dessa forma, de uma tríade de dimensões inseparáveis. É necessário reconhecer, no entanto, que o processo de interpretação dessas dimensões será sempre falho, pois perpassa inevitavelmente a interpretação de um agente exterior – neste caso, do pesquisador. O pesquisador nunca será capaz de desvendar inteiramente a construção de sentidos do indivíduo no momento em que ele age. Assim também não é capaz de apreender integralmente qual seria sua identidade. No processo de análise discursiva/semiótica, o pesquisador irá apreender parcialmente os sentidos, e a interpretação deles sofrerá interferências de sua própria subjetividade.

Tendo consciência de tais limitações, neste estudo, a pesquisadora buscou aproximar-se da realidade dos sujeitos pesquisados por meio de entrevistas complementadas por observações. Ademais, buscou analisar as identidades considerando o agir no espaço (físico e simbólico) do Grupo Galpão, focando a relação da identidade individual com a construção da identidade coletiva e interpretando a ação segundo o tipo de racionalidade que a permeia. A questão da racionalidade foi entendida como primordial para que a análise da identidade estivesse compatível com os posicionamentos ontológicos e epistemológicos desta pesquisa (apresentados no capítulo 2). Ao se distinguir diferentes tipos de racionalidade, admite-se que o agir humano não se pauta somente pela razão cartesiana. Admitem-se assim, a pluralidade humana e a capacidade de refletir e agir a partir de motivações que transcendem a existência mundana. Portanto, ao esquema apresentado anteriormente é necessário ainda adicionar a dimensão das racionalidades.

Entende-se nesta pesquisa que a ação humana pode ser pautada a partir de critérios racionais de diferentes naturezas. Tomar-se-ão como básicos os dois tipos de racionalidade distinguidos por Mannheim (1986) e trabalhados por Ramos (1981): a racionalidade instrumental; e a racionalidade substancial. Na contemporaneidade, a racionalidade instrumental encontra-se conjugada aos valores da ciência e do progresso tecnológico, o que leva à expansão da instrumentalização do ser humano a quase todas as esferas de sua vida. Contudo, acredita-se ainda haver espaços para a racionalidade substantiva, relacionada à busca pela liberdade, pela vida autêntica, pela conduta ética e pela vida política. Um exemplo seriam as atividades artísticas (MARCUSE, 1973; RAMOS, 1981).

Tais espaços estariam relacionados aos momentos de transcendência das condições existenciais dadas. Seria nesses momentos de liberdade que o indivíduo empreenderia práticas que revelam sua verdadeira identidade, sua essência. Nos demais momentos, empreendendo ações instrumentais, o indivíduo se revela apenas como instrumento de um aparato técnico que se impõe sobre ele. Nesse sentido, a partir da ideia de que as racionalidades orientam as ações, é possível falar de identidades substantivas e de identidades instrumentais (LIMA et al., 2004). Acrescentam-se tais dimensões à esquematização proposta:

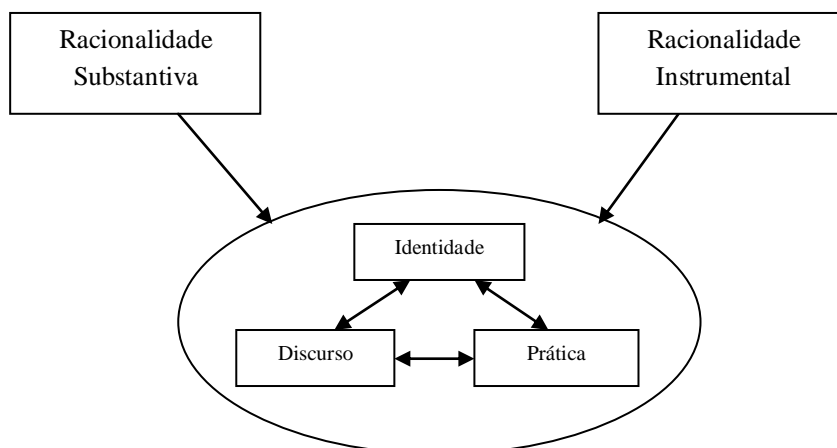


Figura 2: Dimensões da identidade segundo as racionalidades.
Fonte: Elaborado pela autora.

A identidade substantiva estaria relacionada à autorrealização e ao autoconhecimento do sujeito, ao passo que a identidade instrumental estaria relacionada à conveniência, à aceitação do outro, aos papéis sociais. Lima et al (2004) realizaram um estudo levando em conta essas duas dimensões da identidade, chamando a atenção para a crescente centralização da identidade instrumental, notadamente, devido à predominância do trabalho no processo de

construção da identidade e ao processo de reestruturação tecnológica. Contudo, observou-se a necessidade de se explorar melhor os processos de construção da identidade, a partir das racionalidades.

4.1.2 Identidade instrumental

A realidade social é construída a partir da participação e da interação dos indivíduos. Segundo Ramos (1981, p. 128), o caráter dessa participação difere de um indivíduo para outro: “pode ser um caráter ativo, caso em que o indivíduo é um existente real (isto é, um ego, uma pessoa), ou pode ser meramente reativo. Neste último caso, o indivíduo perde o caráter de ser real e transforma-se num simples sistema de processamento da informação [...]”.

Em muitos dos casos, pessoas tornam-se reativas, pois são impedidas de mudar por causa da estrutura social na qual estão inseridas, por interesses estabelecidos e situações convenientes, “[...] interesses e conveniências que são, se radicalmente analisados, interesses e conveniências do capital (e não do ser humano, que assim permanece um ator preso à *mesmice imposta*)” (CIAMPA, 2005, p. 165). Dessa forma, as atividades dos indivíduos identificados se tornam normatizadas, com vistas a manter a estrutura social, conservando as identidades produzidas. Essas identidades poderiam ser entendidas como instrumentais.

Segundo a filosofia clássica e, particularmente, a filosofia aristotélica, no domínio social o homem age como criatura que calcula, que se preocupa apenas com sua sobrevivência e cujos interesses práticos são o único critério para a ação. Nesse domínio, o homem não age por si mesmo, não possui vida política e, portanto, empreende práticas que não refletem quem ele realmente é. Na vida em sociedade, o homem age em relação à aprovação e à censura do outros, sendo este o padrão para desenvolver seu senso moral. O relativismo moral leva os indivíduos a se comportarem exclusivamente segundo a recompensa obtida no próprio reconhecimento dos outros como um comportamento adequado, correto e justo. O indivíduo perde então sua individualidade, sua identidade, para se tornar apenas uma criatura fluida, pronta para desempenhar papéis convenientes (MANNHEIM, 1986; RAMOS, 1981).

Na sociedade moderna, ocorre o que Ramos (1981, p. 53) denomina de “fluidez da individualidade”. O homem se comporta de forma fluida e calculista, segundo regras objetivas de conveniência. Isso ocorreria devido à falta de um paradigma meta-histórico que ofereça referência para uma estrutura normativa da conduta humana. A sociedade capitalista moderna legitima-se a si mesma como se fosse um contrato amplo entre seres humanos. Nesse sentido, é bom o que é útil socialmente. A crença se desloca da fé transcendental para a mão invisível da sociedade. Em tal situação, o indivíduo não possuiria piso firme para expressar/construir sua identidade. Nisso, o indivíduo se despersonaliza, vivendo apenas como um ator que desempenha um papel determinado na estrutura. A identidade autêntica se perde, na medida em que o indivíduo internaliza padrões externos exigidos pelos papéis. As relações interpessoais se resumem em gerência da impressão, em que as pessoas se enganam sistematicamente (GOFFMAN, 1975).

O cinismo e a ironia passaram a ser a moralidade cotidiana do indivíduo médio na sociedade de massas. Nesse sentido, de um lado, têm-se a razão humana e a disciplina moral atuando na planificação e na responsabilidade e, de outro, a vontade da destruição, a irracionalidade, guardando a mesma dinâmica. Esse formato de ser humano, símbolo da desproporção entre desenvolvimento intelectual e espiritual, tem sido disseminado pelas mídias de massa (MANNHEIM, 1962).

O homem médio entrega parte de sua própria individualidade cultural a cada novo ato de integração num complexo de atividade funcionalmente racionalizado. Torna-se cada vez mais acostumado a ser levado pelos outros e gradualmente abandona sua própria interpretação dos acontecimentos pela interpretação que lhe é dada por outros (MANNHEIM, 1962, p. 69).

Tal processo levaria à forma mais íntima de racionalização funcional: a autorracionalização; ou seja, o controle sistemático dos impulsos, de forma a planificar a vida em prol de um objetivo consciente e predefinido. Sentindo-se parte de uma organização maior, o indivíduo preocupa-se em ajustar todas as ações, modos de conduta e controle dos impulsos segundo as funções específicas que lhes são determinadas. Quanto mais isolado, independente e autônomo se sente o indivíduo, menor a necessidade de autorracionalização. Na sociedade moderna, com seu alto estágio de desenvolvimento administrativo, os indivíduos têm suas funções específicas determinadas e sua própria vida segue um plano de carreira, que estabelece as ideias e os sentimentos que são permitidos ter, assim como o tempo de lazer (MANNHEIM, 1962).

Nesse sentido, quando racionalizada predominantemente de forma instrumental, a identidade se torna um atributo meramente relacional, voltado apenas à aceitação do outro, à conformação aos padrões e papéis sociais. A identidade instrumental está relacionada intrinsecamente à passividade do indivíduo e à ideia de impossibilidade de modificação das condições dadas, para que uma identidade autêntica pudesse ser afirmada. Em outras palavras, o indivíduo assume uma identidade instrumental quando pauta sua conduta a partir de sua existência imediata, e não de sua transcendência.

Algumas teorias sobre a construção da identidade parecem sinalizar para a diferença entre os processos em que a identidade é construída a partir da existência e da transcendência, mas sem explicitar tais termos. No sentido da conformação do indivíduo à estrutura social, Dubar (2005) fala das estratégias identitárias internas, que visariam amenizar a tensão entre o que o indivíduo acredita ser e o que os outros pensam que ele é. Nesse processo, o indivíduo tentaria assimilar o papel que lhe é imposto externamente a sua autoconcepção identitária, numa tentativa de conciliação com suas identificações anteriores e, ao mesmo tempo, numa tentativa de construção de uma nova identidade. Esse seria o mecanismo central de processos de socialização nos quais os indivíduos são moldados para pertencer a determinados meios sociais com regras e papéis bem definidos.

Nesse sentido, o conceito de identidade instrumental – ou seja, de uma identidade que é assumida pelo indivíduo em suas práticas como um meio para obter determinados fins, notadamente, aceitação e manutenção da existência – parece ser análogo ao conceito de “identidade social virtual”, cunhado por Goffman (1975, p. 12) e utilizado por Dubar (2005). A identidade social virtual seria fruto da formação de rotulagens, a partir de preconcepções dos outros sobre o que o indivíduo é. Tais preconcepções se transformam em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso. A partir disso, os outros imputariam precocemente um caráter ao indivíduo, como uma afirmativa do que ele deveria ser.

Com o intuito de ser aceito, o indivíduo então assumiria de forma instrumental a identidade que lhe é imposta. Esse processo é denominado por Dubar (2005) de “atribuição”. Ele ocorreria quando as pessoas são identificadas pelos outros, podendo ser incluídas numericamente em categorias predefinidas ou ser classificadas genericamente como membros de um grupo ou classe. A atribuição da identidade pelas instituições e pelos agentes externos

se produz a partir da formalização legítima dessas categorias, que se impõem temporariamente e coletivamente aos atores implicados. Dessa forma, o indivíduo estaria compelido a aceitar a identidade que lhe é atribuída, pois não veria possibilidade de modificação das categorias e nem de ir contra as estratégias das instituições e dos agentes externos. Ressalta-se, por isso, que se trata de uma identidade temporária, pois não representaria a essência do sujeito.

Analogamente, Tajfel (1981) descreve as situações em que ocorreriam estratégias identitárias do tipo instrumental. O indivíduo agiria pautado pela instrumentalidade quando deseja mudar de categoria social e percebe que pode fazer isso enquanto indivíduo isolado. Nesse caso, sua percepção sobre a sociedade estaria relacionada à crença na mobilidade social. O indivíduo acredita que os grupos sociais são flexíveis e permeáveis, sendo o movimento de um grupo para o outro livre e justo para todos. A crença na mobilidade social suscitaria, portanto, aceitação da estrutura do sistema social vigente, resistência a mudanças radicais e, na esfera do trabalho, comprometimento com os objetivos estratégicos da instituição empregadora (TAJFEL, 1981). Em outras palavras, a afirmação de uma identidade instrumental estaria ligada à crença de que as condições de existência dadas são capazes de proporcionar satisfação e autorrealização. Caberia ao indivíduo apenas empreender as práticas que seriam os meios para se atingir os fins desejados.

4.1.3 Identidade substantiva

Se, de um lado, a identidade instrumental está relacionada à socialização, à crença na mobilidade social e aos papéis, a identidade substantiva estaria baseada nas convicções essenciais do indivíduo e na ideia de que o bom homem “nunca é um ser inteiramente socializado; é, antes, um ator sob tensão, cedendo ou resistindo aos estímulos sociais, com base em seu senso ético” (RAMOS, 1981, p. 52). Para Ramos (1981), embora a vida em sociedade demande o desempenho de um cargo ou função e, por conseguinte, certo grau de autorracionalização da conduta, o indivíduo age sempre orientado segundo sua concepção de mundo, seu ideal de realização própria e social, e seus valores, os quais são indispensáveis para sua segurança e integridade interna. Contudo, ocasionalmente, tais convicções podem levar o indivíduo a conflitos e a torná-lo polêmico, caso venham de encontro às estratégias vigentes no contexto.

A conduta pautada por outro tipo de racionalidade sempre esteve presente na história do pensamento. Representa a possibilidade de libertação da repressão instaurada pela racionalidade instrumental, “o fim da dominação na satisfação” (MARCUSE, 1973, p. 161). Nesse sentido, ao se pautar pela racionalidade substantiva, o indivíduo se torna capaz de agir com inteligência e de construir julgamentos independentes, à base de uma percepção própria da interrelação entre os acontecimentos em determinada situação. Mannheim (1986) afirma que a industrialização crescente, verificada na sociedade moderna, implicou a expansão da racionalidade instrumental. Contudo, não promoveu a racionalidade substancial. Tal processo culminou na privação dos indivíduos de reflexão, percepção e responsabilidade, sendo estas transferidas para os grupos dirigentes.

Apesar de não utilizar explicitamente o termo *racionalidade*, ao diferenciar labor, trabalho e ação, Arendt (2004) parece sinalizar para diferentes tipos de racionalidade que poderiam operar na vida humana. Enquanto labor e trabalho são atividades relacionadas à instrumentalidade, seja para a manutenção da vida ou para a fabricação da imortalidade humana por meio de um mundo artificial, a ação se relaciona à interação entre as pessoas e, dessa forma, à afirmação da pluralidade e imprevisibilidade humana e à vivência da vida política. Em outras palavras, para agir o indivíduo necessitaria ser capaz de refletir, de assumir responsabilidades e de pensar de forma racionalmente substancial.

A capacidade de ação, em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa, mas trata-se de uma iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano. Isto não ocorre com nenhuma outra atividade da *vita activa*. Para Arendt (2004), portanto, a vida humana sem ação é inconcebível, pois deixa de ser vivida entre homens, passaria a ser uma vida de autômatos previsíveis. Não haveria humanidade sem espaços para o exercício da racionalidade substancial e é somente a partir dela que os indivíduos são capazes de agir de forma singular e distinta. É a partir da ação e dos sentidos que lhe são atribuídos (discurso) que o indivíduo revela sua identidade:

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de ‘quem’, em contraposição a ‘o que’ alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exhibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz (ARENDR, 2004, p. 192).

Analogamente, é possível depreender a partir dos conceitos de Arendt (2004) que as condutas racionalmente substantivas revelam *quem* o indivíduo realmente é; revelam sua singularidade. Em contrapartida, condutas racionalmente instrumentais revelam simplesmente *o que* o indivíduo é em um dado contexto e quais são suas funções, papéis e estigmas. Há, portanto, uma diferenciação entre a identidade substantiva, que seria autêntica, e a identidade instrumental, que seria situacional e condicionada pela sobrevivência e pela aceitação social.

O exercício da identidade substantiva viria à tona somente nos momentos em que as pessoas estão em interação, “no simples gozo da convivência humana, e não ‘pró’ ou ‘contra’ as outras. Embora ninguém saiba que tipo de ‘quem’ revela ao se expor na ação e na palavra, é necessário que cada um esteja disposto a correr o risco da revelação” (ARENDR, 2004, p. 192). Da mesma forma, Arendt (2004, p. 193) assevera que a conduta que não revela a identidade de seu agente deixa de ser ação. Torna-se apenas um meio de se atingir um fim. Instrumentaliza-se, “quer iludindo o inimigo, quer ofuscando a todos com propaganda”:

Em tais situações, a ação perde a qualidade através da qual transcende a mera atividade produtiva que, desde a modesta fabricação de objetos de uso até a inspirada criação de obras de arte, é desprovida de outro significado além do que é claramente visível ao fim do processo de produção.

Outro autor que não trata explicitamente do tema da racionalidade, mas que também desenvolveu conceitos convergentes a essa perspectiva foi Ciampa (2005). Ele propõe o conceito de *identidade metamorfose*, uma identidade que se modificaria dialeticamente, unindo atividade, consciência e identidade.

Sem a inversão idealista (que vê o conceito criando a realidade), podemos aproximar a identidade do conceito, especialmente se considerarmos que para Hegel o conceito é pensamento e ser; surgem de uma mesma gênese, não como três coisas justapostas, mas presença de todos em cada um deles, numa unidade que é o sujeito (CIAMPA, 2005, p. 143).

“Sem essa unidade, a subjetividade é desejo que não se concretiza, e a objetividade é finalidade sem realização” (CIAMPA, 2005, p. 146). Ou seja, sem a unidade entre pensar e ser a identidade se pauta pela racionalidade instrumental. O indivíduo abre mão da sua realização, do exercício da razão substantiva. Em contrapartida, quando o agir se torna uma atividade finalizada, que relaciona desejo e finalidade, torna-se possível a prática transformadora de si e do mundo. Nesse sentido, para Ciampa (2005), a formação de uma

identidade que transcenda os níveis pessoal e social é indispensável para a emancipação do indivíduo, sendo a *identidade metamorfose* indispensável para sua autorrealização.

Ciampa (2005) descreve o processo de metamorfose da identidade da seguinte forma: quando o indivíduo nega as determinações sociais que o negam enquanto sujeito (negação da negação), ele se torna capaz de expressar um outro *outro*, que também faz parte do seu eu, mas que não era representado nas relações sociais. Dessa forma, ocorre a alterização de sua identidade, por meio da eliminação da identidade pressuposta externamente (identidade instrumental ou identidade social virtual, segundo Goffman [1975]), do fim do processo constante de reposição social (adequação aos papéis) e do desenvolvimento de uma identidade posta como metamorfose constante. Isso permite ao indivíduo se representar sempre como diferente de si mesmo (negando a representação cristalizada) e, assim tornar-se sujeito. Para Ciampa (2005, p. 182), a metamorfose da identidade “ainda quando impedida, ainda quando oculta, expressa a invencibilidade da substância humana, como produção histórica e material”. Expressa, nesse sentido, a capacidade de transcendência humana.

Tendo em vista o contexto do mundo social moderno, tornam-se cada vez mais raros os espaços para atividades substantivas e para o exercício da identidade autêntica. Contudo, entende-se que o homem buscaria sempre diferentes táticas para superar sua alienação e manter sua própria condição humana. Mesmo numa situação extrema em que o indivíduo opte por se anular e aceitar de forma passiva a conformidade a papéis situacionais, ele se viria recolhido dentro de si mesmo, afirmando uma identidade de sua própria criação e sem um centro ordenador da vida. Nesse sentido, a tentativa de adoção total da identidade instrumental não lograria suprimir a identidade substantiva, porém poderia deformá-la numa identidade narcisista (RAMOS, 1981).

Outra forma de superação da instrumentalidade imposta pelo sistema social moderno é destacada por Dubar (2005) como estratégias identitárias externas, que se contrapõem às estratégias internas expostas no tópico anterior. Ambas as estratégias, externas e internas, visariam amenizar a tensão entre o que se acredita ser e o que outros pensam que se é. Contudo, as transações identitárias externas ocorrem quando o indivíduo tenta convencer os outros significativos sobre o que ele realmente é.

O indivíduo, nesse caso, assumiria uma identidade substantiva ou metamorfose, sentindo-se capaz de agir sobre o mundo de forma transformadora e reagindo contra a mera conformidade aos papéis. Nesse sentido, assume-se uma identidade política. Segundo Dubar (2005), quando os indivíduos rejeitam as identificações impostas externamente e preferem definir a si mesmo de outra forma, eles estariam empreendendo ações de *pertencimento*, as quais representariam o que o indivíduo quer ser substancialmente.

Portanto, o ato de pertencimento se difere intrinsecamente do processo de atribuição, apresentado no tópico anterior. Apesar de ambos ocorrerem somente na interação social e de, muitas vezes, serem reduzidos a um mecanismo único pelas teorias sociológicas, Dubar (2005) explica que esses dois processos são heterogêneos. O processo de atribuição da identidade pelas instituições e pelos agentes externos se produz a partir da formalização legítima de categorias, que se impõem temporariamente e coletivamente aos atores implicados. Já o pertencimento se refere a categorias e atributos que o indivíduo realmente acredita ou deseja possuir.

No processo de construção da identidade substantiva, de um lado, o indivíduo deve constituir sua identidade a partir, cronologicamente: das identidades sociais herdadas da geração anterior (conferida pelos pais); das identidades conferidas pela socialização primária; e das identidades possíveis acessíveis pelas socializações secundárias. De outro lado, as próprias categorias pertinentes de identificação social evoluem com o tempo e podem ser afetadas pelo processo de negociações identitárias (DUBAR, 2005).

A análise da identidade substantiva somente é possível por meio da compreensão das trajetórias individuais, nas quais os indivíduos constroem a história sobre o que são. Esse tipo de identidade também se baseia em categorias legítimas, para o indivíduo e para o grupo de referência, a partir do qual ele se constrói. Nota-se que nem sempre esse grupo de referência coincide com o grupo ao qual o indivíduo é enquadrado por outrem. Contudo, o que conta para a interiorização ativa da identidade é apenas a legitimação subjetiva do indivíduo (DUBAR, 2005).

A partir da teoria proposta por Dubar (2005), é possível compreender o processo de construção da identidade como fruto da articulação entre os sistemas de ação, que propõem identidades instrumentais, e as narrativas de vida, que revelam as identificações às quais os

indivíduos aderem ativamente – ou seja, revelam as identidades substantivas. A construção da identidade pode se dar tanto em movimentos de continuidade, entre os papéis impostos e as identidades, ou de ruptura entre eles. Nesse sentido, as configurações identitárias são formas relativamente estáveis, mas sempre evolutivas, pois o indivíduo ao mesmo tempo é identificado e se identifica.

Entende-se, portanto, neste trabalho que a identidade é um atributo expresso na atividade humana, que se encontra inserida em um contexto de relações de poder. Os interesses dominantes determinam as estratégias vigentes em determinados espaços. Tais estratégias influenciam a conduta daqueles que se encontram sob seu controle. Quando se comportam segundo as regras sociais estabelecidas estrategicamente, os indivíduos estariam pautando sua conduta segundo uma racionalidade instrumental, que conduziria à aceitação de papéis externamente impostos e à afirmação de uma identidade instrumental em prol do atingimento de certos fins, como a própria sobrevivência. Em contrapartida, quando o indivíduo se vê capaz de agir autonomamente, ele veria possibilidade de mudança no sistema social, de forma a criar espaços onde seria possível a afirmação de sua essência, sua identidade substantiva. Para isso, seria necessário que o indivíduo transcendesse suas condições imediatas de existência, para que se sentisse verdadeiramente livre para revelar quem ele é. Nesse estado, o indivíduo torna-se capaz de desenhar sua própria história, de se expressar enquanto ser único e distinto.

A discussão sobre identidade proposta neste trabalho pressupõe o ser humano como um ser integral, detentor de uma identidade que lhe é única e distinta. Contudo, em diferentes contextos, esse indivíduo pauta sua conduta a partir de diferentes racionalidades. Sendo a realidade social multicêntrica, baseada em diferentes tipos de relações interpessoais, o indivíduo se esforçaria não na maximização da utilidade, mas na ordenação de sua existência de acordo com suas necessidades de atualização pessoal. Nesse sentido, coexistem espaços onde os valores de mercado imperam e espaços onde a relação é pautada pela racionalidade substantiva, pela atualização humana. Nos sistemas que visam à maximização da utilidade a atualização pessoal raramente ocorre, sendo incidental. Da mesma forma, nos sistemas que visam à atualização pessoal a maximização da utilidade também é incidental (RAMOS, 1981).

Nesta pesquisa, a análise da identidade ocorreu em um contexto organizacional. Contudo, buscou-se evitar a reificação da organização enquanto instância *a priori* de formação da identidade dos indivíduos nela inseridos. Rejeitou-se, portanto, a aplicação de termos como *identidade organizacional* e optou-se pela análise das identidades coletivas que emergiriam a partir das práticas cotidianas no Grupo Galpão. No tópico a seguir serão abordados aspectos cruciais sobre a formação de identidades coletivas em organizações, assim como a definição específica de termos.

4.2 Identidades coletivas em espaços organizacionais

Apesar de se tratar de uma pesquisa sobre a construção da identidade no espaço organizacional, este estudo não fez uso do termo *identidade organizacional*, para evitar possíveis confusões conceituais. Os estudos sobre a identidade nas organizações têm tomado rumos diversos (RAVASI; REKOM, 2003). Nesse sentido, as denominações empregadas parecem variar também, de acordo com a abordagem a ser seguida.

Para esta pesquisa, uma primeira distinção a ser feita seria entre os termos *identidade organizacional* e *identidade nas organizações*. O primeiro se relacionaria a estudos que envolvem a tentativa de reconhecimento de uma instância identitária que abarcasse toda uma organização. Portanto, nesses estudos as organizações são tomadas como objetos de estudo *a priori* e o pesquisador visaria apreender as significações relacionadas a elas, que são formuladas pelos sujeitos. No caso dos estudos sobre identidade nas organizações, o pesquisador encontrar-se-ia mais aberto à emergência de instâncias identitárias várias, intra ou supraorganizacionais, ao longo de seu estudo. A organização não seria necessariamente o objeto de estudo, mas sim o *locus* de pesquisa no qual sujeitos serão estudados em suas várias esferas identificatórias.

Na corrente da identidade organizacional, Albert e Whetten (1985) são considerados pioneiros nos estudos de analogia entre a identidade individual e a identidade organizacional. Segundo os autores, as organizações, assim como os indivíduos, também possuiriam um caráter central, uma identidade. Esta última compreenderia as crenças partilhadas pelos indivíduos sobre o

que é central, distintivo e duradouro na organização. Esses três critérios seriam suficientes para definir identidade organizacional como conceito científico.

É interessante observar que, de acordo com Albert e Whetten (1985), o julgamento das características centrais, distintivas e duradouras da organização não é definitivo, podendo variar de acordo com o propósito, o ponto de vista e a situação do julgamento. Assim, um cientista a pesquisar uma organização identificaria certas características que podem diferir das características listadas por executivos no momento da formulação de estratégias. Os autores enxergam tal relatividade no conceito de identidade organizacional, não como um obstáculo metodológico a ser resolvido, mas como uma possibilidade de explorar as variadas formas de classificação de uma organização.

Estudos que focam a identidade organizacional como objeto genérico e homogêneo tratariam de uma identidade *holográfica*. Dessa forma, haveria uma identidade predominante que percorreria toda a organização, a qual remeteria à ideologia da alta administração. Já estudos que consideram como objeto identidades múltiplas no interior das organizações tratariam de uma identidade *ideográfica*. Existiriam, nesse sentido, diversas identidades grupais e fragmentadas no interior das organizações, que refletiriam a diversidade ideológica que as permeia (ALBERT; WHETTEN, 1985).

Ao diferenciar o estudo da identidade holográfica e da identidade ideográfica, Albert e Whetten (1985), já apontavam para a diferenciação entre os estudos sobre identidade organizacional e identidade nas organizações. Enquanto os primeiros focam o estudo de traços homogêneos pertencentes à organização, que construiriam uma identidade para ela, análoga a de um indivíduo, os últimos focam o estudo de instâncias identificatórias e de identidades coletivas que podem se dar entre os indivíduos ou os grupos no interior das organizações.

Carrieri (2001), corroborando com o que foi analisado por Martin e Frost (2001) sobre a evolução dos estudos de cultura organizacional, afirma que se pode falar tanto de discursos de uma identidade fictícia, homogênea e única disseminados pela alta administração como de identidades grupais e fragmentadas nas organizações. O indivíduo estaria propenso a se identificar simultaneamente com vários grupos, muitas vezes contraditórios. Como o fato de pertencer a um grupo não excluiria a possibilidade de pertencer a outros, a identificação

tenderia a se estabelecer em relação aos grupos considerados mais relevantes para o indivíduo (PRATT; FOREMAN, 2000).

Wood Júnior e Caldas (1995) destacam ainda que é possível diferenciar estudos que focalizam a identidade organizacional daqueles que buscam desvendar a imagem da organização. Os primeiros estariam interessados em questões internas de identificação, para apreender entendimentos compartilhados acerca dos valores e das características distintivas da organização. Já o estudo da imagem e reputação se voltaria mais para a percepção individual de cada um acerca do que é a organização. A imagem seria o somatório de sensações e percepções dos *stakeholders* sobre a organização em questão em um dado momento. A reputação, por sua vez, diria respeito a esse mesmo somatório, mas seria construída historicamente (ALMEIDA, 2005; HATCH; SCHULTZ, 1997). Ressalta-se que a construção da identidade, da imagem e da reputação organizacionais seriam processos complementares, estando diretamente interligados.

Sob a perspectiva da identidade nas organizações, os estudos da identidade relacionados às gestões das organizações, em sua maioria, incorporam a noção relacional *não essencialista* (ALMEIDA, 2005; FERNANDES, 2008). O indivíduo inserido na estrutura organizacional constrói sua identidade em relação à organização e a outras categorias subjacentes, como o grupo de trabalho, de uma unidade, de um departamento, de um grupo da mesma idade ou de pequenos grupos com características próprias. Assim, cada membro da organização interage pessoal e simbolicamente com outros, formando e reconhecendo identidades. Nesse sentido, o processo de construção das identidades nas organizações, de acordo com Pimentel et al. (2005, p. 3),

[...] estaria baseado num processo dialético de interpretação, reconhecimento e legitimação referenciados em outros agentes que, no caso, seriam indivíduos, grupos, organizações ou grupos de organizações que estariam dispersos no macro ambiente social e institucional, e num determinado espaço físico e simbólico.

Ao tratar do processo de construção da identidade nas organizações, Ahforth e Mael (1989) focam a análise no processo de identificação. Segundo os autores, as organizações, frequentemente, são fontes de identificação generalizada para os indivíduos, por meio da rotinização ou instrumentalização de carisma. As organizações, como categorias sociais, parecem incorporar ou, até mesmo, reificar as características percebidas como típicas de seus membros. Dessa forma, os indivíduos poderiam se identificar com determinada organização,

buscando preencher suas necessidades existenciais, como busca de sentido, pertencimento, empoderamento, etc. (ASHFORTH; MAEL, 1989).

Ashforth e Mael (1989) destacam, para melhor definição do conceito de identificação organizacional, seus antecedentes e suas consequências. Como antecedentes, os autores destacam: categorização individual; distintividade e prestígio do grupo ou organização; grupo ou organização externos salientes; e fatores de formação da coletividade. Como consequências, os indivíduos identificados tendem a escolher atividades congruentes com aspectos salientes de suas identidades, e eles passam a apoiar as instituições que incorporam essas identidades. A identificação também pode engendrar internalização de, e aderência a, valores e normas grupais ou organizacionais, gerando homogeneidade em atitudes e comportamentos.

Como uma das possíveis consequências do processo de identificação organizacional, Fernandes (2008) chama atenção para o fenômeno da superidentificação com a organização. Em contextos estáveis, mais observáveis até meados da década de 1990, as organizações seriam espaços propícios a conferir pertencimento e segurança ao indivíduo, criando, assim, fortes laços de dependência psicológica. A autora afirma que a superidentificação pode ser benéfica ou prejudicial aos objetivos da alta administração. Indivíduos superidentificados poderão ser mais resistentes a mudanças ou poderão se empenhar mais para contornar crises e implementar as estratégias. O oposto da superidentificação seria a desidentificação, fenômeno típico de contextos de reestruturação e mudanças na estrutura organizacional. Indivíduos desidentificados tenderiam a idealizar menos a organização e a avaliar constantemente os ganhos e as perdas referentes ao pertencimento a ela. Dessa forma, são estabelecidos vínculos mais parciais, superficiais e contidos emocionalmente.

Segundo Ashforth e Mael (1989), a consequência, em última instância, da identificação organizacional seria a noção de reificação. Ao perceber a categoria social como psicologicamente real – como algo que incorpora características típicas de seus membros –, o indivíduo pode se identificar com a categoria *per se*. Dessa forma, a identificação fornece mecanismos pelos quais o indivíduo pode continuar a acreditar na integridade da organização, independentemente do comportamento individual de seus membros (ASHFORH; MAEL, 1989).

Além do processo de reificação, considerado por Carrieri et al (2008) como forma de dominação da subjetividade, esses autores destacam que a identificação nas organizações pode apresentar duas outras consequências: a emancipação, baseada em casos em que o indivíduo se identifica com certa coletividade no trabalho em prol de um denominador comum reforçador de sua subjetividade e identidade individual (ver estudo sobre identidades coletivas de Borzeix e Linhart, 1996); e a exclusão, quando se afirma a identidade a partir da rejeição do outro e de suas diferenças (ver estudo sobre racismo de Vincent, 1996).

Com base nas teorias expostas, é possível contestar duas ideias frequentes nos estudos sobre identificação nas organizações. Primeiramente, a visão simplista e instrumental da identificação, que buscaria gerar bons resultados para a alta administração. A identificação seria um processo que se relaciona diretamente com a subjetividade do indivíduo, suas identificações anteriores e suas aspirações identitárias, sendo dificilmente induzido unicamente por fatores externos. Em segundo lugar, a identificação não ocorre apenas no nível da organização como um todo, sendo bastante frequente a identificação com grupos intraorganizacionais ou esferas supraorganizacionais, como categorias profissionais. Ashforth e Mael (1989) destacam que a identificação com subunidades nas organizações é um potencial foco de conflito intergrupar, pois indivíduos identificados tendem a elevar sua autoestima por meio da diferenciação em relação aos demais grupos, depreciando-os. Isso traria ineficiência para a coesão dos esforços nas subunidades em prol dos objetivos organizacionais maiores.

Outra questão relevante é o fato de que a identificação nem sempre leva o indivíduo à ação coletiva. Apesar de a identificação ser importante para que um indivíduo se dedique ao trabalho em uma organização, ela não poderia ser o único fator motivador. Isso porque, baseando-se no conceito dos chamados “grupos psicológicos”, a identificação de um indivíduo com uma coletividade pode surgir mesmo na ausência de coesão interpessoal, similaridade ou interações, e mesmo assim podendo ter um impacto poderoso nas emoções e no comportamento. Exemplos de grupos psicológicos poderiam ser torcidas de futebol ou partidos políticos. Nesses casos, a identificação não requer necessariamente a interação entre membros do grupo. Ou seja, um indivíduo pode se identificar com determinada organização, mas não efetivamente querer fazer parte dela (ASHFORTH; MAEL, 1989).

Para Lacombe (2002), a identificação ocorreria quando o indivíduo se sente parte de um grupo maior. No caso da identificação organizacional, ela ocorreria quando o indivíduo se

sente parte de uma organização. A autora difere identificação de comprometimento organizacional, pois o último envolveria necessariamente sentimentos afetivos e emoções para com a organização. Nesse sentido, para que a identificação ocorra basta apenas que o indivíduo reconheça atributos semelhantes entre ele mesmo e a organização. Não é necessária a internalização de valores e objetivos.

Ao contrário de Lacombe (2002), muitos trabalhos teóricos e empíricos sobre identificação nas organizações têm confundido esse termo com os termos *comprometimento organizacional*, *internalização*, *emoções* e *comportamentos* (ASHFORTH; MAEL, 1989; FERNANDES, 2008). Segundo Ashforth e Mael, estes seriam mais apropriadamente vistos como antecedentes ou consequências da identificação. Trata-se de um problema conceitual, porque um indivíduo pode estar muito comprometido com seu trabalho não porque ele se identifica e percebe seu destino compartilhado ao da organização, mas porque a organização é um veículo conveniente para seus objetivos pessoais de carreira. Para o indivíduo identificado com uma organização, entretanto, o desligamento desta envolve necessariamente alguma perda psíquica (ASHFORTH; MAEL, 1989).

Procurando avançar na questão da identidade nas organizações, Carrieri et al (2008) não propõem uma definição única para o conceito, mas sim três possibilidades de estudá-lo, fundadas em perspectivas distintas: a identidade como múltipla, fluida ou autônoma. A concepção da identidade múltipla propõe o estudo da identidade como construto complexo, multifacetado e sujeito a contingências ambientais e temporais. Essa concepção se baseia em estudos sobre diversidade organizacional e representações sociais. Já a visão fluida da identidade a concebe como uma realização social, como produto em mudança contínua e em perpétuo processo de reajuste, reconstrução e renegociação. Essa visão se fundamenta em estudos organizacionais que questionam a solidez de objetos organizacionais e também em estudos sobre narrativas nas organizações. Por fim, a ideia da identidade autônoma propõe que o indivíduo deve conseguir transcender o desempenho de papéis organizacionais, preservando sua capacidade de existir como sujeito. Essa ideia traz contribuições da psicologia social e da teoria crítica, focando a subjetividade e a história de vida dos indivíduos (CARRIERI et al., 2008).

Apesar de os autores afirmarem a diversidade paradigmática entre as três possibilidades de se estudar a identidade, acredita-se que as três visões se diferenciam também em relação ao nível

de análise da identidade nas organizações. As perspectivas da identidade múltipla e da identidade fluida parecem focar mais as identidades coletivas formadas no ambiente organizacional, as quais conferem significado à própria organização e às interações que nela acontecem. Dessa forma, mesmo que se faça uma análise do indivíduo, há de se analisar este indivíduo em apenas uma esfera de sua vida, a da organização. Já no caso da visão autônoma da identidade, o que se propõe é tratar integralmente o indivíduo, indo além das estruturas organizacionais e da racionalidade instrumental.

A pesquisa que este trabalho apresenta se situa nos estudos da identidade nas organizações, entendendo o processo de construção identitária como algo dinâmico e contínuo. A perspectiva do estudo será da identidade definida internamente, a partir do discurso, das práticas cotidianas observáveis e da história. Pretende-se abordar os diversos níveis que forem considerados relevantes: individual, grupal e organizacional. Em relação às perspectivas levantadas por Carrieri et al (2008), aplicou-se o viés da identidade autônoma. Este estudo buscou a formação da identidade a partir das práticas, discursos e histórias de vida dos membros, considerando as diferentes racionalidades possíveis e a capacidade de cada sujeito de se tornar ativo em determinadas situações, revelando sua identidade autônoma e substantiva.

Ressalva-se aqui que, ao falar sobre identidade coletiva (grupala e organizacional), sua compreensão será metafórica, como proposto por autores como Wood Jr. e Caldas (1995), Carrieri (2002) e Fernandes (2008), dando-se ênfase ao processo de identificação dos indivíduos como o grupo ou a organização, à dialética entre coletividade e identidade individual e à racionalidade subjacente em ambas instâncias.

4.2.1 A formação da identidade coletiva

Borzeix e Linhart (1996), ao retomarem o conceito de identidade coletiva no trabalho, parecem concordar com as proposições expostas no tópico anterior. Para os autores, a identidade coletiva se constrói quando há mobilização social em prol de um denominador comum, legitimado por todos que compartilham da identidade coletiva. A identidade de grupos não seria única, mas sim variável de acordo com os interesses em jogo em determinada situação. Portanto, não se trata da perda da identidade coletiva na fase moderna

do capitalismo, e sim de uma mudança nos processos identificatórios, determinados pela diversidade de interesses.

O termo *identidade coletiva* tem suas raízes em diversos conceitos sociológicos tradicionais, que vão desde a ideia de *consciência coletiva* de Durkheim até a questão da *consciência de classe*, de Marx (HARDY et al., 2005). Devido à variedade conceitual, este tem sido utilizado em ocasiões diversas, resultando em confusão teórica. Como exemplos, a identidade coletiva tem sido empregada para explicar muitas dimensões e dinâmicas diferentes em fenômenos sociais: predominância de categorias sociais entre os indivíduos, representações públicas das categorias sociais, definições partilhadas entre os membros de suas posições, caráter expressivo de uma ação e a solidariedade nos movimentos sociais, fatores que motivam a participação em tais movimentos (POLLETTA; JASPER, 2001).

Para evitar a aplicação indiscriminada do conceito, Polletta e Jasper (2001) definem identidade coletiva como uma conexão cognitiva, moral e emocional do indivíduo com uma comunidade, categoria, prática ou instituição. É a percepção de *status* ou relação compartilhada, que pode ser imaginada simplesmente ou experienciada diretamente. A identidade coletiva é fluida e relacional, emergindo das interações com inúmeras audiências diferentes. Dessa forma, ela só ganha sentido a partir do momento em que é reconhecida pelos grupos externos como entidade culturalmente legítima (WRY; GLYNN, no prelo).

Hardy et al. (2005) sugerem que as identidades coletivas são produzidas discursivamente, por meio de conversações que criam realidades comuns para os membros. Elas seriam expressas em materiais culturais, nomes, narrativas, símbolos, estilos verbais, etc. A identidade se diferencia da ideologia, pois ela necessariamente implica sentimentos positivos em relação aos membros do grupo. O desafio analítico desse campo de estudos consiste em identificar as circunstâncias nas quais operam diferentes relações entre interesse e identidade, estratégia e identidade, e política e identidade. Tais circunstâncias incluem processos culturais e também estruturais (POLLETTA; JASPER, 2001).

No interior das identidades coletivas, as próprias demandas identitárias podem ser vistas como estratégias de reivindicação ou as estratégias particulares podem ser associadas a identidades coletivas mais amplas. Assim, indivíduos podem se associar a identidades coletivas estrategicamente. Suas escolhas estratégicas ganham sentido em relação aos grupos com os

quais eles se identificam. Entretanto, é importante destacar que os grupos são necessariamente heterogêneos e que as pessoas não se integram ao coletivo como se não tivessem história própria. Indivíduos podem expressar suas identidades de formas diferentes, dependendo da situação. Se eles representam o grupo em audiências públicas, podem se mostrar mais unidos e homogêneos, ao passo que em uma reunião de membros podem manifestar maiores discordâncias (POLLETTA; JASPER, 2001; BARROS; PAULA, 2008; BORZEIX; LINHART, 1996).

Ravasi e Rekom (2003), assim como Polletta e Jasper (2001), observam que há distinções sobre a questão de se estudar as identidades coletivas nas organizações: como a percepção ou expressão do que se é enquanto grupo; ou como as próprias práticas e estratégias implementadas pelo grupo no decorrer do tempo. Uma das abordagens possíveis para contornar tal dicotomia consiste em entender que a identidade coletiva e a identidade tática geralmente coincidem, pois os grupos incorporam as formas de ação. Para Ciampa (2005), a dicotomia entre percepção e ação é irreal no estudo da identidade, já que ela se realiza na atividade humana. Nessa perspectiva, a compreensão de decisões táticas no interior de grupos, que revelam sua identidade coletiva, envolve a análise das diversas identidades, com saliências variadas, considerando as práticas empreendidas no interior do grupo (POLLETTA; JASPER, 2001).

Considerando o estudo da identidade coletiva por meio das práticas, é possível entendê-la como um conjunto de atores e práticas que são mais ou menos categorizados e compreendidos como definidores da identidade e também de atores divergentes que empreendem práticas variadas. Os atores e as práticas percebidos como mais representativos da identidade coletiva seriam os protótipos dessa identidade. Esses atores se tornam peça fundamental para o reconhecimento externo da identidade coletiva e para a mobilização e coesão dos demais membros (WRY; GLYNN, no prelo).

O entendimento das identidades coletivas por meio dos protótipos implica a ideia de que elas são formadas por um núcleo de atores e práticas prototípicas e, também, na medida que se afasta desse núcleo, por atores e práticas diversos até atingir o limite do que seria considerado um membro da identidade coletiva. O grau de dispersão e heterogeneidade dos membros em relação ao núcleo prototípico sinaliza o nível de ambiguidade e de saliência cultural da identidade coletiva em questão. Nesse sentido, o aumento do número de membros pela

expansão dos limites de uma identidade coletiva pode ser positivo, pois confere maior notoriedade e reconhecimento externo à identidade e, ao mesmo tempo, pode ser negativo, pois pode descaracterizar as práticas consideradas prototípicas dessa identidade (WRY; GLYNN, no prelo).

As identidades coletivas, nesse sentido, seriam entidades necessariamente reconhecidas culturalmente. Contudo, elas não são grupos fechados e homogêneos de atores e práticas. São arenas dinâmicas em que novos membros trazem novos posicionamentos, membros antigos podem empreender inovações e os limites podem estar em constante negociação. Os atores e as práticas considerados como protótipos da identidade funcionariam como *âncoras* que fornecem os pontos essenciais da identidade coletiva e a permitem funcionar como tal. Esses atores são normalmente os primeiros membros da identidade, os mais visíveis e/ou os de mais alto *status* social. Ancorados pelo protótipo, na esfera cotidiana, cada indivíduo integrante da identidade coletiva irá estabelecer suas práticas ao seu modo, segundo sua história de vida e sua identidade individual (WRY; GLYNN, no prelo).

Burity (1999) afirma que o tema da identidade é relevante para o estudo da sociedade contemporânea, pois trata diretamente da ambivalência humana, entre demandas por igualdade e uniformidade, de um lado, e por exclusividade e liberdade, de outro. O estudo da identidade em seus múltiplos níveis, pessoal e coletivo, permite apreender a complexidade da formação de um sistema social. Esse autor concebe a identidade coletiva como uma estratégia simbólica para lidar com o fluxo das experiências e sua ambivalência última, sendo indispensável a definição da concepção de um “nós” para o agir coletivo. Entretanto, tal definição deve estar em constante negociação, para se evitar que os sujeitos se apeguem à identidade coletiva como um dado imutável, natural e em constante ameaça de desvirtuamento e desrespeito por agentes externos. A questão da negociação da identidade é ressaltada nos novos movimentos sociais, como ONGs e fóruns. Da mesma forma, o chamado “fundamentalismo das identidades” também pode ser observado em movimentos e organizações mais conservadores. No primeiro caso, a tendência é o reconhecimento da pluralidade de identidades pessoais no interior do movimento, já no segundo, a tendência é a predominância de uma identidade comum para todos, por meio da tentativa de suprimir as diferenças.

Este estudo visa à apreensão da dinâmica de formação das identidades coletivas no interior do Grupo Galpão. Essa dinâmica perpassa, obviamente, o processo de construção de identidades individuais e da identidade da organização enquanto um dos agrupamentos passíveis de engendrar identificações e ações coletivas. Ciampa (2005, p. 150-151) aponta para a possibilidade teórico-empírica de se investigar a identidade em seu nível coletivo

[...] ao estudar um ser humano, deve ficar claro que se está sempre estudando uma formação material determinada, qualquer que seja o corte feito na universalidade das relações recíprocas em que está inserido (o que autoriza, sem ilogicidade, por exemplo, falar tanto em identidade pessoal com em identidade(s) coletiva(s) no âmbito das ciências humanas).

Portanto, considerando que os conceitos de identidade e identificação individuais não são suficientes para abarcar toda a dinâmica da organização enquanto sistema social, o termo *identidade coletiva* torna-se relevante. Isso porque esse conceito permite ao pesquisador ir a campo com uma abordagem mais aberta à emergência de níveis identificatórios variados. Heracleous e Jacobs (2006) defendem que, numa perspectiva socioconstrucionista, as organizações podem e devem ser estudadas em diferentes níveis, indo além dos níveis hierárquicos e formais. Os níveis de análise devem ser estabelecidos a partir do ponto de vista dos próprios sujeitos de pesquisa, por meio da coleta de dados e do raciocínio indutivo do pesquisador. Os variados níveis organizacionais, como indivíduos, grupos, departamentos e unidades, devem emergir dos discursos e das ações dos indivíduos pesquisados, como construções sociais, e não como delimitações *a priori* da pesquisa.

A necessidade de estudar as formações da identidade em seus vários níveis e as inter-relações entre esses níveis tem sido destacada por estudiosos da área de identidade nas organizações, como Ashforth e Mael (1989) e Ravasi e Rekom (2003). Para os primeiros, dado o argumento de que os indivíduos frequentemente possuem identificações sociais múltiplas (e conflituosas) no interior das organizações, pesquisas nesta área deveriam focar também os subgrupos emergentes, além da organização como um todo. O papel que a identificação social e o processo de comparação intergrupar possuem no conflito entre grupos poderia ser mais bem explorado por meio da análise das interações nos e entre grupos.

Ravasi e Rekom (2003) reportam que um número grande de acadêmicos tem apontado para questões relevantes nos estudos da identidade nas organizações, tais como o referencial teórico a ser empregado, a adequação da metodologia e a interrelação entre os diversos níveis

de análise. Segundo os autores, o termo *identidade organizacional* em si já pressupõe uma interface entre níveis analíticos micro e macro (individual, grupal, organizacional, interorganizacional, etc). Isso porque, ao tratar-se de identidade organizacional, acaba-se mencionando aspectos da identidade pessoal, identidade no trabalho e identidade social, o que demonstra a complementaridade entre estes fenômenos (MACHADO, 2005). Nos níveis macro de análise, a identidade (ou identidades) compartilhada poderia representar um contexto em que processos de identificação e categorização teriam ocorrido em níveis micro. De outro lado, ressalva-se que pesquisas demonstram que há diferença significativa entre o que a alta administração declara ser a organização em nível coletivo e o sentido das ações cotidianas no nível individual.

Para Ravasi e Rekom (2003), apesar das controvérsias, o estudo da identidade nas organizações contribui para a compreensão do comportamento dos membros organizacionais, do processo de formação de estratégias da organização e do impacto de interpretações compartilhadas nas ações individuais. O potencial do conceito de identidade nas organizações estaria exatamente em sua capacidade de relacionar fenômenos nos níveis dos indivíduos, dos grupos, das organizações nas quais estão inseridos e da sociedade em geral. Nesse sentido, segundo os autores, estudiosos da área concordam que são necessárias investigações mais profundas sobre aspectos convergentes e divergentes entre os diferentes níveis analíticos, para que haja um desenvolvimento maior do conceito de identidade nas organizações.

Entendendo as organizações como sistemas sociais abertos e socialmente construídos e levando em consideração as duas ideias contestadas anteriormente sobre identificação (que ela seria instrumentalizável e apenas em nível organizacional), é possível afirmar que os indivíduos inseridos na estrutura organizacional poderiam se engajar em identidades coletivas em prol tanto de sua mobilidade social quanto de mudanças. Ou seja, indivíduos poderiam se engajar em identidades coletivas, com base em uma racionalidade instrumental ou substantiva.

No primeiro caso, a identidade coletiva tenderia a basear-se em grupos formais de trabalho ou, mesmo, na organização como um todo. O comportamento do indivíduo, mesmo em grupo, tenderia a ser do tipo interpessoal, visando a sua diferenciação em relação aos demais e ao alcance de objetivos individuais. Os grupos seriam, portanto, menos coesos e tenderiam à fragmentação, devido à competitividade. O indivíduo, visando à mobilidade social, dentro da

organização, poderia também agir isoladamente de maneira informal, burlando normas e padrões estabelecidos. Já no caso de almejar a mudança estrutural da organização, seriam formados grupos informais, crentes em ideias transcendentais à realidade imediata e, por isso, transgressores da ordem organizacional. Esses grupos tenderiam a ser mais coesos e baseados na colaboração. Dessa forma, originam-se as divergências entre identidades, tanto individuais quanto grupais, no interior das organizações, notadamente, naquelas de natureza econômica (TAJFEL, 1981).

Nesse sentido, estudar a identidade nas organizações, considerando toda a complexidade do conceito, perpassa necessariamente pelo estudo da identidade em seus diversos níveis, conforme já exposto. Além disso, torna-se imprescindível a compreensão das inter-relações entre esses níveis; a dinâmica de formação das identidades coletivas; as racionalidades por detrás das condutas; as motivações individuais para se identificar e integrar a organização ou grupos no interior da organização; a forma como os grupos intraorganizacionais interagem entre si; as relações de poder entre grupos e entre pessoas; e a construção do significado da organização que emerge e se reconstrói a partir de todo o processo.

Com o intuito de abarcar as dinâmicas supracitadas e entendendo que a identidade nas organizações é construída a partir das práticas (discursivas), conforme exposto, torna-se relevante compreender o processo de formação das estratégias e táticas organizacionais, grupais e individuais no interior da organização. As práticas no interior da organização seriam a materialização das identidades, assumindo significados específicos e contextuais, e construindo dialeticamente essas mesmas identidades. No nível coletivo, tais práticas (identidades) poderiam ser apreendidas enquanto práticas mais ou menos compartilhadas pelos indivíduos, cujos significados, racionalidades e gêneros discursivos seriam também semelhantes entre esses indivíduos. Ademais, a identidade coletiva deve ter reconhecimento externo em seu contexto. Para distinguir as identidades coletivas formadas no interior do Grupo Galpão, necessariamente, há de se adentrar na esfera cotidiana, visando identificar quais grupos são reconhecidos e compreender o compartilhamento de práticas, significados e de racionalidades.

No tópico a seguir, empreendeu-se um esforço para se demonstrar a operacionalização das análises das identidades construídas no Grupo Galpão, a partir dos construtos teóricos levantados.

4.3 Operacionalizando a Análise das Identidades no Grupo Galpão

Sendo a identidade individual construída a partir das práticas discursivas e sendo estas últimas sempre relacionadas a estruturas sociolinguísticas e aos gêneros discursivos, a identidade individual é revelada em determinado contexto e em relação a outras identidades, individuais e coletivas. Entende-se nesta pesquisa, portanto, que as identidades coletivas seriam espaços em que predominam certos gêneros de discurso, certos padrões de práticas enunciativas e, adicionalmente, certo tipo de racionalidade. Inserido em uma identidade coletiva, o indivíduo compartilha com os demais determinados significados e práticas, sendo a racionalidade um elemento subjacente, que fundamentaria, em última instância, a própria razão de existência do grupo.

O indivíduo pode se engajar em um coletivo apoiando-se em critérios tanto instrumentais quanto substantivos, visando assegurar mobilidade social ou mudança estrutural (TAJFEL, 1981). Contudo, também é necessário considerar a racionalidade inerente ao próprio grupo. Em certos momentos, podem coexistir tipos diferentes de racionalidade em uma mesma coletividade, mas sempre haverá um tipo que é predominante e que sustenta a construção de sentidos e a expressão das identidades individuais nela inseridas (RAMOS, 1981).

Dessa forma, buscou-se, primeiramente, diferenciar os elementos discursivos, pertencentes aos indivíduos, e os elementos compartilhados, pertencentes às identidades coletivas. Em seguida, analisaram-se os discursos, de forma a desvendar os aspectos ideológicos que os permeavam, visando extrair as racionalidades subjacentes, tanto dos indivíduos quanto dos coletivos. A partir daí, foi possível delinear as identidades vinculadas ao nome do Grupo Galpão, assim como as tensões entre identidades individuais e coletivas. Em suma, entende-se nesta pesquisa que os espaços de interação delimitados pelas identidades coletivas fornecem limites para a expressão das identidades individuais. Entretanto, o indivíduo teria oportunidades de escolhas quanto às identidades coletivas de que ele faria parte. Ademais, ocasionalmente, a partir da transcendência pela racionalidade substantiva, o indivíduo poderia também transformar ativamente os espaços que lhe impõem relações de dominação.

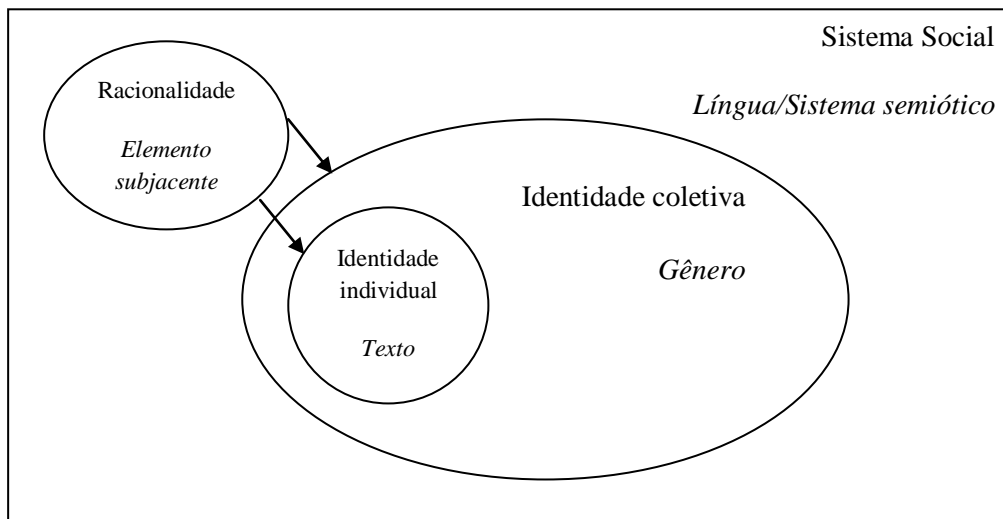


Figura 3: Articulação entre os níveis identitários e discursivos.
 Fonte: Elaborado pela autora

Haveria, portanto, diferentes tipos de identidades coletivas, que variam segundo as possibilidades de expressão autêntica das identidades individuais. Esses tipos podem ser diferenciados tomando como base as categorias de Ramos (1981). O autor faz distinções entre as categorias da vida humana, em que imperariam determinados padrões de conduta, gêneros discursivos e racionalidades. Essas categorias variam entre dois contínuos: orientação individual/comunitária e prescrição/ausência de normas.

No extremo da ausência de normas, estão os estados de *anomia* (individual) e *motim* (comunitário). A anomia seria a situação em que o indivíduo subsiste à margem do sistema social, não possuindo compromisso com normas, tradições e prescrições operacionais, mas sem a capacidade de seguir um projeto pessoal de vida. Nesse caso, a vida pessoal e a social desapareceriam. Já o motim seria uma coletividade desprovida de normas, na qual os membros não possuem senso de ordem social. Poderia ocorrer, por exemplo, quando uma sociedade perde a representatividade e o significado para seus membros.

Quando há alta prescrição de normas e uma orientação comunitária, a convivência estaria pautada pela *economia*. Seria um contexto altamente ordenado e pautado pela produção de bens ou serviços. Tais produtos são direcionados a clientes, os quais influenciam, direta ou indiretamente, o planejamento e a execução das atividades. A sobrevivência do sistema depende da eficiência com que se produz para os clientes, segundo avaliação objetiva das relações de lucro e de custo/benefício. Caso seja bem sucedido, o sistema tende ao aumento

de tamanho e de complexidade. Os membros são detentores de empregos, sendo avaliados e tratados segundo suas qualificações profissionais. A informação entre os membros circula de forma irregular, sendo condicionada por interesses. As características da economia podem ser observadas tanto em monopólios e firmas competidoras como em organizações sem fins lucrativos e agências.

Em um contexto de mínima prescrição de normas e orientação comunitária, Ramos (1981) define a categoria *isonomia*, em que os membros estariam em relação de igualdade. Sendo todos iguais, o objetivo essencial da isonomia seria permitir a atualização deles sendo a participação autograticante. As atividades são realizadas pelos objetivos intrínsecos que se apresentam. As pessoas não estariam na isonomia para se sustentar financeiramente. As regras mínimas de convívio seriam estabelecidas por consenso e as autoridades seriam atribuídas pela deliberação de todos, variando de acordo com a natureza dos assuntos, com os problemas em foco e com a qualificação dos indivíduos para lidar com eles. A isonomia é pautada por relações interpessoais primárias. Caso aumente de tamanho demasiadamente e se desenvolvam relacionamentos secundários e categóricos, ela deixa de existir, dando espaço para uma democracia, uma oligarquia ou uma burocracia.

No caso de prescrição mínima de normas e orientação individual, tem-se a *fenonomia*, que seria um grupo iniciado e dirigido por um indivíduo ou grupo pequeno de indivíduos, no qual os membros possuiriam o máximo de opção pessoal com o mínimo de submissão a regras. Seria, portanto, um ambiente para a liberação da criatividade pessoal, em que as pessoas se empenhariam em tarefas automotivadas. Para desempenhá-las, cada indivíduo estabeleceria seu próprio programa e regras operacionais, evitando agir caprichosamente. Nesse sentido, em uma fenonomia, cada membro está interessado em sua própria singularidade. A relação com o outro seria com o intuito de promover a sensibilização para partilhar e apreciar experiências.

A Figura 4 demonstra graficamente como os diferentes tipos de categorias da vida humana se posicionam em relação à existência de normas e à orientação individual ou comunitária. Essa tipologia foi utilizada como elemento analítico nesta pesquisa.

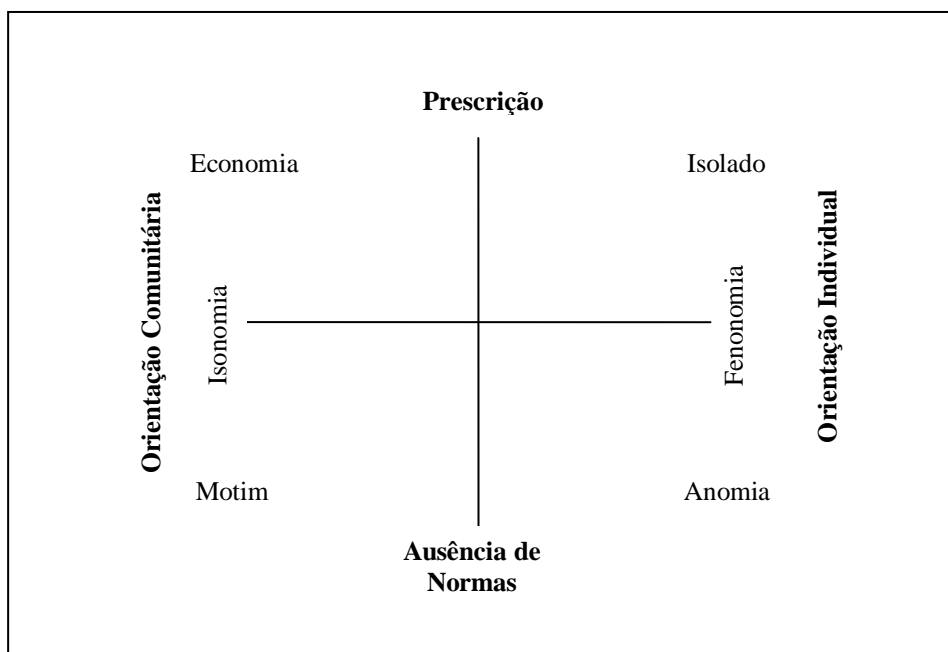


Figura 4: O Paradigma Paraeconômico.
 Fonte: Adaptado de Ramos (1981, p. 141)

Contudo, além da análise das identidades no espaço organizacional, é necessário englobar contextos mais amplos para a compreensão dos processos de construção das identidades. Tais contextos também seriam importantes para conferir significados às práticas identitárias. No caso desta pesquisa, um dos contextos mais amplos envolveria a questão da produção artística na modernidade e da emergência do discurso sobre o chamado “setor cultural”, do qual o Grupo Galpão participaria ativamente ao produzir peças, ser patrocinado por empresas privadas e empregar pessoas. A ciência desse contexto, de suas características atuais e da evolução histórica de seus significados torna-se relevante para compreender a formação de identidades no Galpão pois elas foram construídas ao longo do tempo e acompanharam não apenas as transformações intraorganizacionais do grupo, mas também, e talvez de forma mais expressiva, as transformações do significado do teatro e da arte no Brasil e no mundo. O que se entende como arte, o seu valor e suas funções na sociedade atual são heranças de um processo histórico mais amplo, que merece ser analisado, visto que o resgate dos significados primeiros é imprescindível para à compreensão das relações de poder que se encontram implícitas nos significados correntes (NIETZSCHE, 1997).

5. O GRUPO GALPÃO: abrindo as cortinas do palco

Existem muitas fontes de informação sobre o Grupo Galpão: publicações, livros, dissertações, reportagens, materiais institucionais, documentários, filmagens, dvds e documentos. Todo esse conjunto de textos delinea identidades ao Grupo, algumas vezes, de forma coerente. Os enunciadores assumem posições de sujeito distintas, como pesquisadores, jornalistas, funcionários do Cine Horto, artistas e os próprios atores do grupo. Dessa forma, os dados secundários coletados foram vastos e representam perspectivas variadas, a grande maioria acessível no acervo mantido como um projeto do Galpão Cine Horto. Em meio à polifonia de discursos sobre o Galpão, optou-se por fazer uso desse material secundário apenas como um conjunto de informações preliminares, das quais se buscou extrair um núcleo coeso de representações para esclarecer informações básicas sobre o grupo e guiar a coleta e as análises do material primário. Esta primeira parte do capítulo, portanto, conta a história do Grupo Galpão a partir de algumas dessas vozes, já proclamadas, documentadas e, ao menos agora, reproduzidas. A partir delas, posteriormente, estabelece-se o diálogo dos sujeitos entrevistados e da pesquisadora.

O Grupo Galpão é um grupo de teatro sediado em Belo Horizonte. Completa 28 anos de existência, em 2010. Surgiu a partir da associação de quatro atores: Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. Eles se conheceram em uma oficina de teatro oferecida por dois membros alemães do Teatro Livre de Munique em Belo Horizonte e, posteriormente, em Diamantina. Dos alemães, os fundadores do Galpão herdaram as influências do dramaturgo Bertold Brecht, que tem sua obra reconhecida como politizada e contestadora, a tradição do teatro de rua, o trabalho circense e a sacralidade do teatro como atividade digna de entrega e seriedade (BRANDÃO, 2002).

Segundo Silva (2005, p. 117), a influência de Brecht permeia a identidade do Grupo desde seu início,

[...] o que implicou fazer um teatro dirigido à razão, no qual a técnica de distanciamento e o diálogo com a platéia são elementos fundamentais. Essa afinidade com Brecht pressupõe uma consciente proletarização do ator, ao mesmo tempo em que o obriga a reconhecer seus privilégios como detentor de meios de produção fornecidos sob a forma de educação, o que o aproxima da burguesia, comprometido, porém, com a compreensão da realidade que deseja refletir sobre a sociedade, crendo ser seu papel oferecer ao público alternativas para decidir, instruindo-o e educando a si próprio.

No ano em que o Grupo foi fundado, seus integrantes redigiram uma proposta de trabalho, na qual constam sete objetivos: 1º) dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina; 2º) tentar desenvolver técnicas aprendidas e ampliá-las, adaptando-as a nossa realidade cultural; 3º) facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-os; 4º) procurar, por meio do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público; 5º) tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando, assim, um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público; 6º) “desinstitucionalizar” o palco; e 7º) buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (ALVES; NOÉ, 2006).

A partir dos objetivos traçados pelo Grupo, reconhecem-se elementos de resistência ao modo tradicional de se fazer teatro no Brasil. Primeiramente, destaca-se a preocupação em contextualizar a arte teatral com a cultura local, resgatando elementos populares do folclore mineiro e brasileiro, e o imaginário circense, que, de acordo com Alves e Noé (2006), tem relação direta com a tradição do Carnaval. Ambos estariam no limiar entre a vida e a arte, trazendo códigos performáticos que envolvem a violação das regras e a inversão de hierarquias. A intenção do Grupo mineiro seria “sublinhar as tradições nacionais, questionar e abalar a autoridade constituída e criticar a hegemonia dos grupos mais favorecidos” (ALVES; NOÉ, 2006, p. 25).

A vocação para a popularização do teatro teria levado o Grupo à necessidade de aproximar-se do público. Enquanto o teatro convencional no Brasil era dirigido à elite da população, concentrava-se nas poucas casas de espetáculo e apoiava a estrutura de poder, com propósitos didáticos, o Galpão propunha o uso de espaços não convencionais, como praças e ruas, para levar sua arte ao cidadão comum (BRANDÃO, 2002). Além das apresentações na rua, o Grupo também participou de manifestações de resistência política com a população durante o Regime Militar. Os atores faziam suas aparições em pernas de pau e roupas coloridas,

imagem que os deixou conhecidos pelos belorizontinos como “o grupo dos pernas de pau” (BRANDÃO, 2002).

A aproximação do povo nos espetáculos, principalmente nos de rua, convida os espectadores a participar do processo de montagem da peça e também da crítica social que se constrói. Para Alves e Noé (2006), citando Duarte (1995), o espetáculo na rua, semelhante ao picadeiro, desconstrói a separação entre audiência e atores e a relação disciplinadora e civilizadora que ela impõe, estimulando um comportamento espontâneo e uma comunicação irrestrita. Neste sentido, a opção pelo teatro de rua era coerente com a proposta de “desinstitucionalizar” o palco. Adicionalmente, tal opção era conveniente para a sobrevivência do Grupo, pois trazia maior autonomia na determinação das temporadas, na continuidade das apresentações, na escolha do repertório e no recolhimento do *cachê* pelo *chapéu* (SILVA, 2005).

Outra questão que diferenciou o Grupo Galpão das demais companhias comerciais de teatro era seu caráter de teatro de grupo, no qual os atores se apropriam dos meios de produção, tornando-se sujeitos do processo de criação. Enquanto nas companhias tradicionais os atores são temporários e quem centraliza o poder e controla o processo de criação são os diretores e os produtores da peça, no teatro de grupo do Galpão os atores são fixos e os diretores são convidados a participar das obras. As decisões são tomadas por consenso e os atores assumem funções variadas para que a peça seja produzida, fazendo com que todos controlem o processo de produção teatral. Nesse sentido, a organização do trabalho poderia assumir formas pré-capitalistas. Cada peça é tratada como produto único e artesanal. Dessa forma, resistir-se-ia ao processo de divisão do trabalho e de tecnologização do teatro (SILVA, 2005; BRANDÃO, 2002).

A trajetória do Grupo Galpão é definida por três principais fases por Brandão (2002), como: “o risco da rua”, “entre o risco e o rito” e “o risco do rito”. O autor focaliza o amadurecimento do Grupo na organização da produção das peças. O processo criativo seria o risco, ao passo que a produção seria o rito. Assim, o risco da criação seria o processo não controlado, espontâneo. O rito da produção seria o trabalho permanente do ator sobre o corpo, a voz, suas habilidades e experimentações. Para que haja criação, é necessário haver o rito da preparação. Silva (2005) separa a história do Grupo em quatro fases: a) amadora; b) de transição à profissionalização; c) profissional; e d) empresarial. Em sua divisão, a autora se volta mais ao processo de captação de recursos e de inserção do grupo no mercado de bens culturais, mas sem se esquecer de abordar a organização interna do trabalho.

As três primeiras peças do grupo – *E a noiva não quer casar* (1982), *De olhos fechados* (1983) e *Ó pro cê vê na ponta do pé* (1984) – ilustrariam o início da construção de estratégias que irão levar à afirmação no cenário artístico brasileiro e à construção de uma identidade única. O Grupo intercala apresentações de rua e de palco, peças adultas e infantis, excursiona por cidades de Minas Gerais e de outros estados, participa de festivais e trabalha com direção, grupal ou por um dos atores. Em sua fase inicial, o processo de trabalho era bastante informal, desestruturado, havendo grande espaço para o risco da criação. De acordo com Brandão (2002), aceitava-se qualquer tipo de proposta. O importante era estar atuando.

Silva (2005) denomina esse primeiro momento do Galpão de “amador”, porque os atores do grupo ainda não conseguiam sobreviver financeiramente com o teatro. Todos mantinham atividades paralelas para seu sustento. Lucros e perdas são divididos de acordo com as atividades que cada membro exercia ou com seu tempo de dedicação. Os proventos advinham da venda de espetáculos, da coleta do chapéu após as apresentações e de verbas de incentivo a projetos culturais da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e da Secretaria Municipal de Cultura.

Aos poucos, o Grupo Galpão ganhava o reconhecimento do público e dos órgãos governamentais. O sucesso e a repercussão das peças eram cada vez maiores. Além das apresentações, o Grupo também desenvolvia o projeto Arte Cênica na Escola e promovia oficinas, debates, encontros e cursos ligados à arte teatral. O objetivo de todas essas atividades paralelas, segundo Brandão (2002), era ampliar a importância do teatro, facilitar seu acesso e, com isso, construir a identidade da própria cultura brasileira.

Em suas produções seguintes – *Arlequim, servidor de tantos amores* (1985), *A comédia da esposa muda (que falava mais do que pobre na chuva)* (1986), *Triunfo, um delírio barroco* (1986), *Foi por amor* (1987) e *Corra enquanto é tempo* (1988) – o Galpão manteve o nível alto de produtividade de novos espetáculos, mais do que um por ano. Durante esse período, contudo, os atores viveram seu primeiro fracasso de bilheteria, com a peça *Arlequim*, e também com uma peça não tão bem sucedida, o *Triunfo*.

A partir dessas experiências, principalmente da montagem de *Arlequim*, passaria a ser questionado o método livre e desestruturado de trabalho. Esse é o início da fase de transição à profissionalização, identificada por Silva (2005), a partir de relatos dos próprios atores. A profissionalização estaria associada à crescente preocupação com a qualidade do produto

final, o espetáculo. O risco da criação passa a ser balanceado com o rito da produção teatral. Esta fase é também marcada pelo aumento da participação do grupo em festivais pelo Brasil e pelas primeiras apresentações no exterior.

Os espetáculos do Galpão passaram a abordar mais diretamente a realidade e a cultura brasileiras. Segundo Brandão (2002), o interesse pela aproximação do contexto do País surge da comparação com outros grupos de teatro estrangeiros, nos quais se observavam certa estilização vazia e uma dramaturgia alienada do próprio mundo concreto que lhe deu origem. Nesse sentido, *A comédia da esposa muda* dirigia sua crítica ao casamento e à posição da mulher na sociedade. *Foi por amor* era uma sátira do machismo brasileiro, refletido na justiça da época, que permitia a absolvição de homens por crimes passionais. *Corra enquanto é tempo* abordava a proliferação de seitas religiosas no Brasil, questionando o esforço incondicional que elas faziam para converter pessoas e a exploração financeira a isso atrelado (ALVES; NOÉ, 2006).

Em 1989, após várias tentativas frustradas de financiamento com o Poder Público e a iniciativa privada, o Grupo, finalmente, ganha sede própria, comprada com economias dos próprios integrantes e com um empréstimo particular. O galpão, situado no bairro Horto de Belo Horizonte, permitiu a independência para fixar horários de ensaio, promover oficinas internas, aulas de corpo e voz e cursos eventuais. Portanto, o espaço próprio teria representado um divisor de águas na trajetória do Galpão, conferindo-lhe maior autonomia e profissionalismo (BRANDÃO, 2002).

Com o amadurecimento, o Grupo passaria a ser, ao mesmo tempo, criador e gestor de si próprio e de sua obra. Apesar disso, os atores ainda conviviam com a escassez de recursos financeiros, o que os levava a elaborar diversas estratégias de sobrevivência, segundo Silva (2005, p. 101):

O grupo aprende a transitar na solução de formas de produção mais artesanais com menos recursos financeiros, executando com criatividade cenário, figurinos e adereços, criando uma linguagem própria até as formas de produção mais complexas que exigem recursos financeiros que devem ser captadas em novas estratégias e relações com o mercado.

Um dos exemplos de estratégia mais complexa para a sobrevivência do Galpão foi a promoção do I Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte (FIT), em 1990. Silva (2005), citando os atores, afirma que o festival favorecia a divulgação do Grupo e a venda de espetáculos. O FIT foi um grande sucesso e passou a fazer parte do calendário

cultural da cidade. Contudo, já a partir de sua segunda edição, o evento foi municipalizado, e o Galpão, sob protesto, se retirou da organização do evento.

Álbum de família (1990), *Romeu e Julieta* (1992), *A rua da amargura: 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus* (1994) e *Um Molière Imaginário* (1997) são os espetáculos que marcam o início da fase profissional do Grupo Galpão, de acordo com Silva (2005). Para Brandão (2002), é a fase em que o rito da produção se transforma em risco, pois a estruturação cada vez maior das atividades do grupo pode representar uma limitação à criação artística livre e descomprometida.

Mesmo sem patrocínio inicial, *Romeu e Julieta* é considerado pelos atores o grande marco de profissionalização do grupo, além de ser o trabalho mais elogiado pela crítica e mais aplaudido pelo público. A montagem visava mesclar a universalidade do texto shakespeariano com a particularidade do estilo de Guimarães Rosa, do folclore brasileiro e do circo (BRANDÃO, 2002). O projeto de produção foi mais bem elaborado do que nos espetáculos anteriores, exigindo uma equipe de profissionais nas áreas administrativas e técnicas. A partir desse momento, o grupo conquistou espaço e compromissos maiores (SILVA, 2005). A peça rendeu ao Galpão mais de cinquenta prêmios no Brasil e no exterior (ALVES; NOÉ, 2006).

Com o reconhecimento de *Romeu e Julieta*, o número de fontes de financiamento para as montagens cresceu significativamente. O Grupo venceu concorrência com outras companhias teatrais e ganhou verba do Centro Cultural Banco do Brasil para produzir seu próximo espetáculo. Além disso, em 1994, o Galpão se tornou o primeiro grupo de teatro a receber patrocínio fixo no Brasil, vindo do Banco de Crédito Real. Tal patrocínio perdurou até 1997 e era destinado à manutenção, ao pagamento de salário dos atores, à contratação de um produtor e às despesas com viagens. Em contrapartida, o Grupo deveria se apresentar em cidades de interesse do Banco.

Com maior segurança financeira e estruturação administrativa, os espetáculos seguintes seguem as marcas identitárias do grupo, misturando a tragédia e a comédia, o universal e o particular, o clássico e o novo, a rua e o palco, o lírico e o real. Assim, o Galpão consolidava sua linguagem intertextual e metalinguística, estabelecendo sempre uma comunicação direta com o público (ALVES; NOÉ, 2006). Contudo, durante essa fase, no ano de 1994, os atores sofrem a perda de uma das fundadoras do grupo, Wanda Fernandes. Tal acontecimento interrompeu os trabalhos por muitos meses (BRANDÃO, 2002).

Entre 1996 e 1998, o Grupo passou a ser patrocinado pela Telemig, ganhando um financiamento anual fixo em troca de espetáculos. O patrocínio foi viabilizado a partir dos benefícios das leis de incentivo à cultura. A partir de então, tendo em vista o crescimento de oportunidades de patrocínio, foi contratado um assessor de planejamento, encarregado de formatar as ideias e os projetos do Grupo, em conformidade com a lei e com as condições postas pelas empresas financiadoras. A proposta do Grupo consistia em colocar a logomarca do patrocinador em cartazes, camisetas e vídeos, realizar apresentações fechadas, entre outras ações (SILVA, 2005).

Segunda Silva (2005), tal estratégia, denominada pela própria autora de “marketing cultural”, causaria polêmica até os dias de hoje entre os atores. Alguns acreditam que as leis de incentivo fiscal distorcem os aspectos artísticos, enquanto outros defendem que são as regras do jogo, necessárias à sobrevivência do grupo. Essa divergência refletiria a tensão vivenciada pelo Galpão e pelos demais artistas no contexto capitalista, entre o risco da criação e os procedimentos do rito da produção. Em uma análise marxista do mercado de bens culturais, a obra de arte no capitalismo adquire valor de troca (para os produtores) e valor de uso (para os consumidores) (FREITAG, 2004). Contudo, a avaliação do valor de uso do bem cultural seria diferente dos demais produtos, sendo mais subjetiva e dependente da identificação do público com o artista.

Nesse processo, Silva (2005) entende que seria importante que o Galpão construísse uma identidade única e sólida que a diferenciasse dos demais grupos e permitisse a manutenção de um público que perceba, admire e decifre suas características estilísticas, incorporando um sentimento de pertencimento. Todavia, tal identidade somente poderia ser mantida se os artistas tivessem liberdade e autonomia suficientes para assumir o risco da criação e da própria crítica social a que o Grupo teria se proposto desde sua fundação. É neste ponto, portanto, que reside a principal tensão da produção artística na atualidade. Para sobreviver, há de se equilibrar resistência criativa e conformação ao sistema.

De 1998 a 2001, a Petrobras patrocinou as produções do Grupo Galpão e de seu mais novo projeto, o Galpão Cine Horto (GCH), espaço destinado à formação e ao aperfeiçoamento de atores, técnicos e do público em geral e à realização da interface entre o grupo e a comunidade local. Com isso, o Galpão entra em sua atual fase, a empresarial, assim denominada por Silva (2005). As montagens que se seguem – *Partido* (1999), *Um trem chamado desejo* (2000), *O inspetor geral* (2003), *Um homem é um homem* (2005) e *Pequenos*

Milagres (2007) – contam com grandes equipes técnicas e administrativas. A estrutura empresarial do Grupo envolve dezenas de funcionários fixos e mais um grande número de temporários e terceirizados.

Essas peças recentes do Galpão têm em comum o direcionamento ao palco, deixando um pouco de lado a rua, mas mantém-se a veia cômica, satírica, crítica e interativa, original do Grupo. A opção pelo palco pode ter sido feita devido à grande popularidade das peças, que sempre lotam as casas de espetáculos, e à maior complexidade dos cenários, que dificulta a montagem em praças e locais públicos (ALVES; NOÉ, 2006). Contudo, a partir de 2005, grupos de atores do projeto Oficinão, filiados ao Galpão Cine Horto, retomam o espaço da cidade, excursionando pelos bairros de Belo Horizonte e por cidades do interior com o projeto “Pé na Rua”. São encenados os espetáculos *Papo de anjo* (2005), *No Baile* (2006), *Circo do Lixo* (2007), *Arande Gróvore* (2008) e *Sonhos de uma noite de São João* (2009), montagens realizadas no ano seguinte após o processo de oficina de atores do Cine Horto.

Em 2002, o Galpão renegocia seu contrato com a Petrobras e passa a financiar com recursos próprios o Cine Horto. De acordo com Silva (2005), teria havido novamente uma polêmica entre os membros. Alguns questionariam a manutenção do centro de formação de atores, pois tal atividade poderia desviar o grupo de seu objetivo principal: fazer teatro. Esses membros consideravam a necessidade de repensar a estrutura empresarial do grupo, rompendo com o ciclo vicioso do rito da produção, para trabalhar com maior liberdade e fazer espetáculos menores (SILVA, 2005).

Atualmente, o Grupo Galpão se sustenta financeiramente a partir de várias fontes: venda de espetáculos, bilheteria, *chapéu*, patrocinadores, recursos de pessoas físicas (que descontam de seu imposto de renda) e vendas de livros, camisetas e CDs dos espetáculos. A bilheteria representa uma porcentagem muito pequena dos recursos do grupo e o dinheiro arrecadado no *chapéu* é destinado a despesas de gasolina e dividido entre técnicos, caminhoneiros e colaboradores do espetáculo (SILVA, 2005).

Durante a segunda fase da coleta de dados desta pesquisa, em meados de 2009, o Grupo Galpão estava no processo de montagem da peça *Till: a saga de um herói torto*, a qual seria destinada a apresentações na rua. O Grupo renova a prática de criar espetáculos de rua após longo período destinando montagens ao palco. A última peça de rua produzida antes de *Till* foi *Um Molière Imaginário*, concebida em 1997. Simultaneamente, acontecia no Galpão Cine

Horto a décima primeira edição do projeto Oficínio, o qual provavelmente irá originar mais uma peça para o projeto *Pé na Rua*, no início de 2010. Além disso, a Cia. Malarrumada, que se originou a partir do Oficínio 2004, excursionava pelas praças de Belo Horizonte com sua peça mais recente, *Próxima Edição: espreme que sai sangue*.

5.1 Os bastidores do espetáculo

Para penetrar na realidade cotidiana do Grupo Galpão, a pesquisadora realizou um trabalho de coleta de dados que durou cerca de doze meses. Ressalta-se que a coleta de informações foi um processo iterativo, no qual, à medida que a pesquisadora adentrava na realidade em campo, eram revisitados os conceitos teóricos e as abordagens metodológicas. A pesquisa de campo pode ser dividida em três etapas.

- Primeira Etapa

Na primeira etapa, foram coletados dados documentais e bibliográficos preliminares sobre o Grupo Galpão, tanto no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, mantido pelo próprio Galpão, quanto em estudos anteriores sobre temas correlatos. Foram também realizadas conversas informais com pessoas ligadas ao Grupo, como amigos e familiares. Ademais, a pesquisadora começou a frequentar o Curso Livre de Teatro oferecido pelo Galpão Cine Horto, durante um semestre, na turma de Teatro 1. Os primeiros contatos consistiram em observações assistemáticas, registradas em diários de campo. Esta etapa permitiu uma primeira aproximação da pesquisadora ao universo do Grupo Galpão. Tomou-se conhecimento de sua estrutura, da dinâmica de funcionamento e dos projetos promovidos por eles.

O Grupo Galpão atualmente é composto por treze sócios: Antônio Edson, Arildo de Barros, Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia del Picchia, Paulo André, Rodolfo Vaz, Simone Ordones e Teuda Bara. Esses sócios compõem o elenco principal das peças, participam ativamente da criação artística e realizam atividades ligadas à produção e manutenção do Grupo. Conforme já exposto, em 1998, os integrantes do Galpão criaram um centro cultural, o Galpão Cine Horto (GCH). Ao longo do tempo, o GCH se tornou uma estrutura mais complexa e independente. Atualmente, trabalham

nos projetos aproximadamente quarenta funcionários. Alguns atores do Galpão também se envolvem diretamente com as atividades do GCH. A delimitação da estrutura do Galpão resultante da primeira etapa da pesquisa está representada na Figura 5.

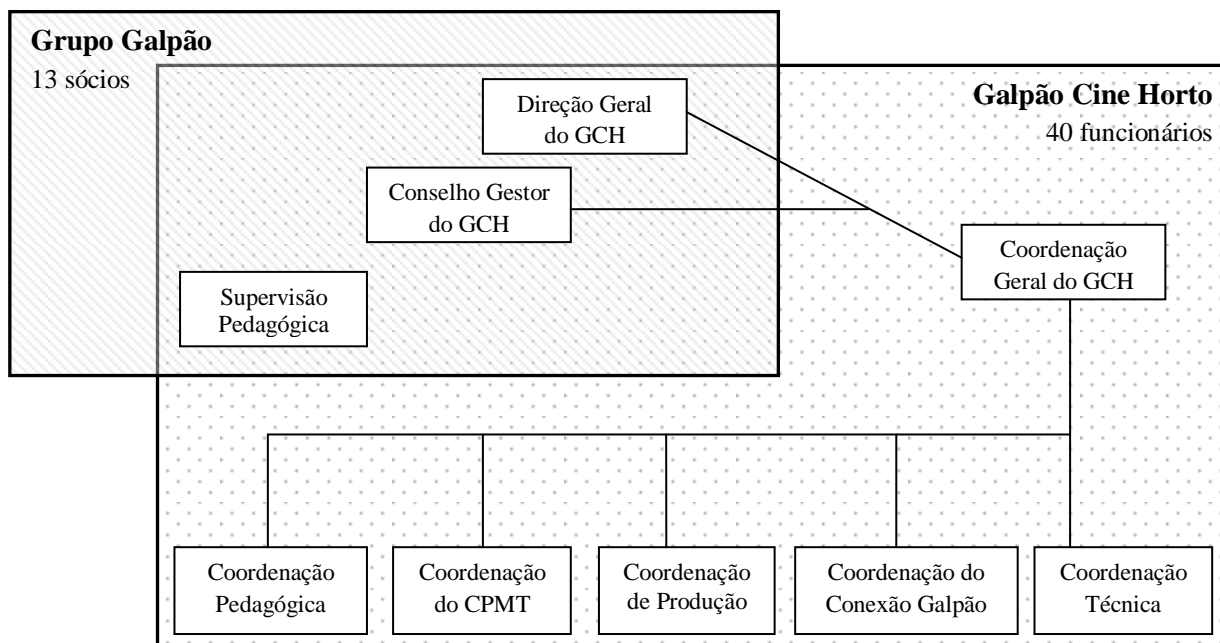


Figura 5: Estrutura do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto.
Fonte: elaborado pela autora.

O Galpão Cine Horto promove uma série de projetos ligados ao ensino, à promoção e à profissionalização em artes cênicas, abrangendo públicos diversificados, de crianças a adultos, de iniciantes a profissionais. Na primeira etapa da pesquisa, chama a atenção um dos projetos mais antigos, o Oficinão. Inaugurado no mesmo ano em que surgiu o Cine Horto, em 1998, reúne anualmente atores profissionais interessados em renovar suas técnicas e compartilhar experiências. Ao final de cada ano, o Oficinão resulta em uma peça, que fica em cartaz no próprio GCH por, no mínimo, dois anos. Em seguida, normalmente, os atores saem em turnês pelo Brasil. Nos primeiros anos, os atores participantes foram dirigidos pelos próprios integrantes do Grupo Galpão. De 2005 a 2007, a direção foi assumida por diretores convidados, que já eram parceiros do Galpão. Em 2008, criou-se o formato Oficinão Residência, em que diretores interessados submetiam suas propostas a um processo de seleção.

Ao longo dos mais de dez anos de Oficinão, observou-se que vários grupos de teatro foram criados a partir do projeto, em que atores de diferentes partes do Brasil e até de outros países se conheciam e conviviam intensamente durante dez meses. Notou-se que o Oficinão era um

espaço de construção de identidades coletivas no interior da estrutura do GCH, pois formavam-se grupos que eram reconhecidos como tal pelos sujeitos externos. As identidades coletivas são ligadas de certa forma à própria identidade do Grupo Galpão, contudo, resguardam certa autonomia, devido à própria proposta do projeto e à distância relativa entre Grupo Galpão e o GCH. Os grupos de teatro que surgiram a partir do Oficinação são autônomos, com suas próprias estruturas, histórias e identidades.

A observância mais detalhada das estruturas, processos, projetos e elementos da cultura organizacional relacionados ao Grupo Galpão e ao Cine Horto durante a primeira etapa da pesquisa permitiu identificar quais seriam as identidades coletivas reconhecidas como grupos legítimos. A partir disso, decidiu-se focalizar as identidades (coletivas e individuais) relacionadas ao Grupo Galpão, ao Oficinação Residência 2009 e à Companhia Malarrumada, grupo de teatro independente resultante do Oficinação 2004. Definidos os espaços específicos da pesquisa, partiu-se para a segunda etapa da coleta de dados, que envolveu observações não participantes e entrevistas em profundidade.

- Segunda etapa

Em meados de maio de 2009, a pesquisadora iniciou o acompanhamento dos ensaios de montagem da peça *Till: a saga de um herói torto* do Grupo Galpão. Os ensaios ocorriam de segunda a sexta, das 14h30 às 20h, na sede do Galpão. As observações foram feitas até o final do mês de junho e também em três espetáculos de estreia, que ocorreram no início de julho de 2009, na Praça do Papa e no Parque Lagoa do Nado, em Belo Horizonte. Em seguida, durante os meses de julho e agosto, foram entrevistados 11 atores do Galpão.

Durante os meses de setembro e outubro de 2009, a pesquisadora acompanhou os encontros do Oficinação, que era composto por 12 atores e 1 diretor, além de uma equipe que acompanhava esporadicamente os encontros. Essa equipe incluía preparadores corporais, cenógrafo, dramaturgo, técnico de som e técnicos de iluminação. Os encontros ocorriam de segunda a sexta, das 9h às 13h, no Galpão Cine Horto. Ao mesmo tempo, foram feitas entrevistas em profundidade com seis atores do Oficinação e com o diretor.

Paralelamente à coleta de dados referente ao Grupo Galpão e ao Oficinação 2009, a pesquisadora também acompanhou apresentações da Cia. Malarrumada e realizou entrevistas em profundidade com três dos seus seis integrantes. Não foi possível realizar observações, pois se encontrava em turnê com o novo espetáculo, o *Próxima Edição: espreme que sai*

sangue. Já não havia mais ensaios sistemáticos a serem acompanhados. Ademais, os atores da companhia possuíam atividades paralelas, o que tornou difícil até mesmo o agendamento das entrevistas.

Para finalizar a segunda etapa da pesquisa, foram coletadas mais duas entrevistas em profundidade com duas funcionárias do Galpão Cine Horto, a coordenadora de produção e a gerente operacional. Essas duas entrevistas foram relevantes para revelar aspectos da história e da rotina diária do Galpão Cine Horto, os processos referentes à estrutura e aos projetos – especificamente, ao projeto do Oficinão –, além de esclarecer sobre as relações cotidianas entre o Galpão Cine Horto e o Grupo Galpão.

Ao final da segunda etapa da pesquisa, foram coletadas 23 entrevistas em profundidade e foi gerado um grande volume de registros de diário de campo. Posteriormente, as entrevistas foram transcritas e o diário de campo foi relido. A partir disso, passou-se para a etapa da análise dos dados.

- Terceira etapa

A análise se deu conforme os elementos teóricos e metodológicos delimitados, seguindo as definições de conceitos e a análise do discurso (AD). O percurso metodológico é detalhado no ANEXO A. Buscou-se evidenciar textualmente os seguintes elementos: percursos semânticos; significados implícitos da semântica e da sintaxe; relações interdiscursivas; e quatro estratégias de persuasão: criação de personagens; relação entre temas explícitos e implícitos; silenciamento; e seleção lexical.

Ao longo da exposição das análises, utilizou-se a reprodução de trechos originais das falas dos entrevistados, com vistas a conferir maior transparência aos processos interpretativos realizados. Dessa forma, aliado ao uso de parâmetros da AD, o objetivo seria reduzir a interferência da subjetividade da pesquisadora. Apesar de o processo analítico encaminhar certas conclusões, reconhece-se a existência da riqueza de sentidos possíveis de serem construídos a partir dos relatos, cujos significados subjetivos somente poderiam ser desvendados completamente pelo próprio enunciador. Portanto, as interpretações que se seguem a partir das análises fazem parte dos sentidos construídos pela pesquisadora, os quais foram refratados por sua subjetividade e visão de mundo. Os trechos reproduzidos são sempre identificados pelos seus enunciadores, cujos nomes foram mantidos em sigilo. Os 11 entrevistados do Grupo Galpão estão representados pela sigla GG e seus respectivos números.

O mesmo mecanismo serve para os 7 entrevistados do Oficinão, sigla OF, e os 3 entrevistados da Cia. Malarrumada, sigla MA. Vocábulo e expressões mais significantes estão destacados em negrito nos trechos.

6. O ESPETÁCULO DAS IDENTIDADES

O ponto de partida para a análise da construção das identidades inseridas no Grupo Galpão são as trajetórias individuais. Entender primeiramente o nível individual das identidades é crucial para compreender como os níveis coletivos surgem e se mantêm. As histórias de vida dos sujeitos foram coletadas por meio de entrevistas, conforme já relatado. As entrevistas ocorreram, em sua grande maioria, na própria sede do Galpão ou no Galpão Cine Horto (respectivamente, “Galpão de cima” e “Galpão do meio”, nomenclaturas usadas por todos, devido à localização geográfica dos dois edifícios, que se encontram na mesma rua, Rua Pitangui, no bairro Horto, em Belo Horizonte). Em algumas ocasiões, elas ainda ocorreram em espaços públicos e na casa dos entrevistados. A pesquisadora iniciou todas as entrevistas pedindo para que os sujeitos contassem a história deles: o que eles haviam feito até o presente momento para estar onde eles estavam. De forma geral, o clima das entrevistas foi descontraído. Os entrevistados demonstraram estar à vontade para falar. Todos os entrevistados já haviam tido algum tipo de contato prévio com a pesquisadora, seja no momento das visitas ao Galpão Cine Horto, seja nos ensaios. Acredita-se que esse contato prévio facilitou a interação entre pesquisadora e sujeitos de pesquisa.

Diante da pergunta ampla sobre sua história de vida, os sujeitos entrevistados evocaram uma gama variada de temas que remetiam a, basicamente, três instâncias identificatórias: individual, grupal e profissional. Entende-se que a articulação dos temas relacionados às três instâncias no nível textual é o meio pelo qual o sujeito expressa e constrói sua identidade, via prática discursiva. Nesse sentido, a formação da identidade individual se apoia em elementos identitários de instâncias coletivas e também em elementos particulares da história pessoal. Tais elementos diferenciam o indivíduo dos demais e lhes possibilitam se situar temporal, espacial e socialmente (exemplos de temas: origem, família, escola) e também se colocar enquanto sujeito ativo em certos momentos de sua vida (exemplo de temas: decisões, táticas de sobrevivência, planos individuais, gostos).

A respeito dos elementos identitários ligados a instâncias grupais e profissionais, para a operacionalização da análise aqui proposta realizou-se a seguinte distinção: temas ligados às identidades coletivas selecionadas nesta pesquisa (Grupo Galpão, Grupo do Oficinão 2009 e

Companhia Malarrumada); temas ligados a outros agrupamentos (outros grupos de teatro, outros projetos); e temas ligados à categoria de atores e artistas (características e significado do trabalho e da arte, táticas partilhadas, mercado de trabalho, profissionalização). A partir da distinção entre os temas, aqueles ligados às identidades coletivas enfocadas neste trabalho foram analisados separadamente, em conjunto com os dados coletados pelas observações e pela identificação de práticas discursivas (gêneros) partilhadas pelos membros de cada coletivo. Os temas ligados a outros grupos foram analisados de forma complementar aos temas individuais, pois considerou-se que eles fazem parte da trajetória de cada sujeito, conferem-lhe distinção em relação aos demais membros dos grupos em análise e contribuíram para a construção de sua identidade individual até o momento da entrevista. Por fim, os temas ligados ao ofício de atores e artistas foram analisados de forma articulada com as trajetórias individuais, pois foram considerados como constitutivos das identidades de todos os sujeitos entrevistados. Reservou-se também um subitem para discussão particularizada de temas relacionados à arte e à prática artística.

As separações temáticas realizadas foram decorrentes de necessidades analíticas. Ressalva-se que tais separações, muitas vezes, tornam-se tênues e artificiais, pois trata-se aqui de um processo de construção identitária, em que os níveis individuais, grupais e profissionais se misturam e se influenciam continuamente.

6.1 O Artista e sua arte de viver

A análise do discurso dos entrevistados, visando compreender a construção de suas identidades, apresentada como primeira questão a unicidade de cada texto. Cada sujeito pesquisado, ao contar sua história, revela-se um indivíduo único, na medida em que identifica suas origens, suas opiniões, suas decisões e seus planos. Ao construir sua fala, ele seleciona elementos semânticos e sintáticos, as relações interdiscursivas e as estratégias de persuasão (FARIA; LINHARES, 1993; FARIA, 2001). Dessa forma, no texto, o enunciador revela simultaneamente suas formas de representar o mundo, os elementos identificatórios, e constrói suas práticas discursivas (FAIRCLOUGH, 2003). É no nível textual que a identidade individual se revela. Portanto, considerou-se imprescindível nesta análise iniciá-la pelos elementos sinalizadores das diferenças entre os indivíduos. A construção de sentidos de

diferenciação em relação aos demais é uma prática discursiva básica para a construção da identidade do enunciador. Esses sentidos foram primeiramente agrupados no percurso semântico da *infância*.

O primeiro tema a ser destacado em relação ao percurso semântico da infância é o da *origem*. Frequentemente, os entrevistados, ao iniciar o relato sobre suas histórias, evocaram temas relacionados à cidade de origem. Sendo a grande maioria vinda de fora de Belo Horizonte, o tema da origem é uma forma de diferenciação.

Eu nasci em **Baependi**. Nasci e cresci lá em Baependi. E vim pra cá fazer cursinho, terceiro ano e cursinho, fazer vestibular pra engenharia. (GG1)

Pois é, mas nasci em **Leandro Ferreira**, que era distrito de **Pitangui** na época, que fica há vinte minutos de Pitangui. Mas... eu acho que com dois... eu não tenho lembrança da minha infância em Leandro Ferreira. A minha lembrança mais antiga já é eu em Pitangui. (GG3)

Eu sou atriz é... Comecei a fazer teatro em 1993 em **Coronel Fabriciano**, minha cidade. É onde eu nasci. Minha cidade onde eu nasci. (MA1)

Eu sou do **Rio de Janeiro** e eu comecei a fazer teatro lá mesmo (OF1)

Comecei teatro lá na minha cidade, no interior de Minas, **Coronel Fabriciano** (OF2)

A identificação com a origem é explicitada pelos enunciadores, na primeira pessoa do singular, logo no início de suas falas. A cidade é o elemento espacial de identificação. O discurso dos entrevistados se inicia localizado espacialmente na cidade onde nasceram e/ou cresceram. O espaço da cidade evoca as condições nas quais os enunciadores foram socializados primariamente e onde eles tiveram os primeiros contatos com o teatro e com a arte, de forma geral.

Eu não escolhi o teatro. O teatro que me escolheu. Assim... acho que desde a infância, **sempre** [...] Aquela coisa de história. Eu comecei a transformar os trabalhos em representações. Assim... eu era **pequena**. Teve um trabalho marcante que eu peguei: o episódio da abolição da escravatura e aí eu dirigi. Eu era pequenininha, eu tinha uns doze anos. E aí eu dirigi. Fiz as perucas dos escravos de bombrilzinho, fiz as roupas. (GG6)

E eu lembro que quando eu era **pequena**, eu brincava com minhas primas mais velhas, e a minha brincadeira preferida era quando faziam teatrinho. [...] Eu **adorava** aquilo! (OF4)

A gente tinha aula de artes, né, no primeiro grau, é... Eu lembro que eu escrevia texto de teatro, é...fazia aula de dança[...]. Depois, no segundo grau, a escola tinha aula de teatro, tinha cursos de férias que você podia tá, depois da aula mesmo [...]. A minha opção **sempre** era o teatro. Mas não era nada, assim, que tinha: “Ah, eu quero ser atriz”. Era uma curiosidade. Eu **gostava** desse caminho (GG2).

Não fazia parte do universo, daquele universo, aspirar uma vida de ator e tal. Eu cheguei a aspirar por isso, mas uma coisa totalmente fantasiada, fantasiosa, quando você via os filmes. [...] Quando você via aqueles atores, com aquelas vidas, aquela vida abastada, né, morando naquelas casas maravilhosas, rodeado de lindas mulheres, beijando.... eu era um **pivete** que ainda nem... que praticamente começava a viver, mas eu via e... “Nossa! Ser ator!”. (GG3)

A gente ia obrigada para a escola. Mas acabava a aula, ficava enlouquecida para ir dançar, pra ir fazer as coisas com o grupo (GG4).

Eu **gostava** muito de música quando eu era **jovem**. Estudei violão e queria ser músico (GG5).

Eu **sempre** gostei muito de música. Então, eu estudei violão muitos anos. (OF3)

A primeira peça que eu fiz eu tinha 6 anos, tipo que eu **vislumbrei** essa vocação. Só que eu sou **do interior do Uruguai** e lá não tem nem grupo... tem um teatro ótimo, mas que não se usa como teatro. (MA2)

Eu tinha 15, tinha 15 anos. Minha **irmã** fazia teatro e isso me **acendeu** uma chama (risos). Eu falei: “Ai meu Deus! Eu quero fazer isso. Isso é muito legal!” (OF2)

Me colocaram numa escola de futebol e eu odiava futebol. Mas até então ia, né. E aí depois teve um dia que deu um repente e disse: “Não vou mais na escolinha” [...] “**Então, você vai fazer teatro**”. Que esse **grupo** abriu umas oficinas de teatro para adolescentes. Aí quando entrei para o teatro, **pensei**: “Não. É isso que eu quero”. (OF5)

Eu comecei com brincadeira com uns **amigos** meus. Eu estava na praia. Tinha uns amigos meus que estavam fazendo um curso de férias. Falou: “**Vamos OF1, vamos**”. Ah, eu vou. Não estava fazendo nada. Aí, **fui**. Chegando lá, eu fiz uma entrevista com o pessoal e acabei ficando, ficando, ficando... (OF1)

O tema do gosto pelo teatro e pelas artes aparece frequentemente ligado ao percurso semântico da infância. Naturalmente, cada indivíduo tem uma relação única com a descoberta de sua vocação. Dessa forma, ao relatarmos o primeiro contato com o teatro ou com a arte, os entrevistados também se diferenciam dos demais. Alguns sujeitos retomaram fases iniciais da infância, em que eles já identificavam o gosto específico pelo teatro (GG6, OF4 e GG2), ou a aspiração pela vida de ator (GG3), ou o gosto por outras artes (GG4, GG5 e OF3). O sentido implícito que perpassa os trechos destacados desses sujeitos é a ideia de que a inclinação para a atividade artística já viria desde os primórdios da vida, algo como um talento inato. Tal ideia se faz presente em alguns vocábulos, como no advérbio *sempre*; nos adjetivos *pequena*, *pivete* e *jovem*, e nos verbos *gostar* e *adorar*, conjugados no pretérito imperfeito do indicativo.

Outros entrevistados relataram um momento determinado em sua infância, quando descobriram a vocação ou o gosto pela arte (MA2, OF2, OF5 e OF1). Ao contarem a forma como eles entraram em contato pela primeira vez com o teatro, esses sujeitos dão maior destaque às condições externas nas quais eles se encontravam inseridos na infância, como se a vocação pela arte tivesse sido despertada pelas contingências ou por agentes externos. MA2, ao falar da descoberta de sua vocação, dá ênfase ao contexto de sua origem, onde não havia grupos de teatro. OF2, OF5 e OF1 indicam a influência de personagens, respectivamente: a irmã, a família (implícita) e o grupo de teatro, e os amigos. Os verbos *vislumbrar*, *acender*, *pensar* e *ir* conjugados no pretérito perfeito do indicativo reforçam a ideia de um momento específico no passado quando o enunciador se identificou com a prática artística. Ademais, os entrevistados OF5 e OF1 reproduzem diretamente o discurso de personagens que os levaram a conhecer o teatro. A prática da reprodução direta das falas pode indicar como tais personagens foram marcantes para que os enunciadores viessem a descobrir o teatro.

De forma geral, o tema da lembrança está presente em todos os trechos acima destacados. Contudo, o primeiro grupo de enunciadores (GG6, OF4, GG2, GG3, GG4, GG5 e OF3) parece recorrer ao tema – muitas vezes, de maneira explícita pelo verbo *lembrar* – como forma de confirmação do talento ou gosto inato que eles sempre tiveram. O segundo grupo de enunciadores (MA2, OF2, OF5 e OF1) recorre à lembrança para descrever a situação como eles descobriram a vocação.

Ainda sobre a questão da inclinação inata para a arte ou da descoberta de um caminho artístico no decorrer da vida, destaca-se o trecho abaixo:

Talvez a minha **válvula de escape** tenha sido o teatro, sabe, tenha sido me **expressar** de uma outra forma. Aí, eu fico pensando: Se eu não tivesse tido uma outra **formação**, não só artística mesmo, uma formação de educação, de oportunidades nessa **família** que me criou... Eu acho que faticamente eu teria entrado nesse mundo da marginalidade (OF5).

Nesta passagem, OF5 realiza explicitamente um exercício de reflexão sobre os caminhos que poderia seguir caso não escolhesse a profissão de ator. Ao invés de falar em vocação pela arte, ele relaciona o exercício da arte como forma de *expressão*. A arte é representada como *válvula de escape* e como uma alternativa que lhe foi apresentada a partir das condições nas quais ele viveu na infância, explicitadas pelo tema da *formação* e pela personagem *família*. Nesse sentido, o enunciador reforça a ideia de que o caminho artístico lhe foi construído a partir das contingências que contribuíram definitivamente para a construção de sua identidade.

Ainda atrelado ao percurso semântico da infância, destaca-se o tema da busca por um aprendizado formal e/ou mais aprofundado da prática artística. Uma parte significativa dos entrevistados relata essa busca ainda na fase infantil ou na juventude.

Em determinado momento, quando eu tinha uns 22 mais ou menos, **resolvi** fazer um curso de teatro. Aí, gostei do curso. Fiz acho que um ano desse curso. Era um curso, era o Net, era um **curso livre**. [...] Depois, eu parei um ano e entrei no **TU**. Aí, eu fiz o curso profissionalizante do TU de três anos. (GG5)

Eu comecei com 14 anos, né. Naquela época, já gostava antes. Enfim, **queria fazer** algumas coisas. Aí, eu comecei a fazer uns **cursos livres** de teatro e aí fui vendo que é realmente isso que me interessava. Até que eu entrei no **TU**, que é o Teatro Universitário da UFMG... (CH1)

Eu **comecei** com um diretor chamado Ricardo Maia. Ele tinha um teatro dentro de uma universidade, e ali dentro ele aplicava alguns **cursos livres**. E ele tinha uma perspectiva muito de teatro experimental [...]. Aí vim vir pra cá, eu e um amigo do mesmo grupo e **passei** no **Palácio**. Aí, a partir daí, eu tive lá 3 anos de formação, contato com várias figuras de Belo Horizonte também. (OF2)

Então, a experiência com o teatro foi nisso aí, tipo meio que foi uma época salvadora, que eu vi que eu tinha alguma coisa que eu era meu assim. Aí, acabou esse **curso**, eu fiz algumas coisas. Aí eu fiquei pensando em prestar psicologia e **artes cênicas**. **Prestei** os dois. (OF4)

Mas começou a me bater uma vontade... “Então, vou fazer um curso de teatro.” (..) No ano seguinte, ou naquele mesmo ano, sei lá, eu **fiz o teste** lá pro **TU**. **Passei** no teste do TU, Teatro Universitário. (GG3)

E quando eu fiquei mais moça, em 79, eu **entrei** pro **TU**. Aí, fiquei seis meses no TU, e depois deixei porque estava estudando e trabalhando. Depois **entrei** novamente pra outra escola, que é a escola da Fundação Clóvis Salgado. [...] e aí no **Palácio** eu fiquei. (GG6)

Minha formação foi no **Palácio das Artes**, na Fundação Clóvis Salgado. Eu saí da Fundação em 80. Em 81, eu fiz minha primeira peça. (GG7)

Então, foi quando eu tinha 19, em 93, que eu **resolvi** sair dessa cidade e ir para Montevideú me formar, sabe, para estudar. [...] Aí, **entrei** na escola, num **conservatório**. E no Uruguai também não existe **faculdade** de artes cênicas. (MA2)

Eu sou formado em **Artes Cênicas** pela **USP**, pela EAD, né, pelo curso de Arte Dramática da EAD, da USP. E aí né, me formei. Fiz teatro **Escola Macunaíma** também. Então, minha formação toda é paulista. (MA3)

É, **comecei**, em 2004, uma **faculdade** de música e uma de artes plásticas na UFMG, na **Escola de Belas Artes**. Larguei a de música. Aí, larguei a de música, em 2004, e continuei a de Belas Artes. (OF3)

Aí, eu **decidi** que eu ia fazer o **TU**, que é o Teatro Universitário que tem aqui, que é da UFMG também. Aí, tá, **fiz a prova**, **passei**. Aí, foram 3 anos todos os dias, né, de noite. (OF6)

E aí eu passei nesse curso de pedagogia. Estava fazendo esse curso de pedagogia e tal. Só que aí surgiu esse **incentivo** do (Fernando) Limoeiro, né. “Não, vão, vocês têm que procurar. Vocês são muito bons, mas precisam de uma teoria. Então, vocês vão atrás de uma **teoria**. Vai, depois vocês voltam.” Então, o grupo estruturou essa vinda nossa. Que até então era vir todo mundo que tinha passado no grupo para **tentar** o TU. [...] Aí, o meu primeiro ano foi meio **tenebroso**, porque **não passei** no TU, não passei aqui no Galpão, no Oficinão, né. (OF5)

E eu **nunca fiz** escola específica de **graduação** mas sempre fui passando de grupos e grupos. Fui experimentando fui fazendo. (OF1)

O tema da formação é recorrente em todos os depoimentos dos sujeitos entrevistados, sendo explicitado principalmente por vocábulos como *cursos livres, TU, Palácio, Artes Cênicas, faculdade e graduação* e pelo nome próprio de outras escolas. Os sujeitos, em sua grande maioria, reproduzem o discurso do *ensino formal*. A inserção no sistema de ensino institucionalizado é representada implicitamente como um caminho natural a ser seguido por aqueles que se interessam pelas artes e pelo teatro. Os entrevistados, ao relatarem sobre suas escolhas na juventude, explicitam o momento em que decidiram adquirir capacitação em instituições de ensino, na maioria das vezes, renomadas. A importância conferida ao tema da formação, explicitado por meio da procura pelas instituições, demonstra que essas são instâncias de identificação para os enunciantes, explícita, por exemplo, no trecho destacado de MA3, que inicia sua apresentação fazendo referência à instituição na qual ele se formou.

O tema da decisão pela formação, como um movimento ativo dos sujeitos em suas trajetórias, aparece explicitamente nos textos por meio do uso de expressões verbais na primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito, tais como: *resolver, querer fazer, começar, entrar, decidir*. Tais expressões trazem implícita a ideia de que a entrada no sistema formal de ensino foi em decorrência de uma escolha pessoal do enunciador em certo momento de sua vida, como expressão do desejo de *pertencimento* à categoria de atores formados em determinada instituição (DUBAR, 2005).

O tema da decisão pela formação é complementado pela ideia implícita da aceitação do sujeito por parte das instituições, remetendo à existência de um sistema meritocrático. É possível inferir tais ideias a partir das seguintes expressões verbais, flexionadas da mesma forma que o conjunto anterior destacado: *passar, prestar, fazer o teste, fazer a prova, tentar*. Essas expressões remetem implicitamente a um sistema formal de avaliação de candidatos aos cursos de formação e também a um conjunto de personagens que deteria o poder de avaliar

quem merece ou não entrar nas instituições. Nesse sentido, tais personagens implícitas controlariam o processo de *atribuição* da identidade de ator (DUBAR, 2005).

A partir da articulação entre esses dois conjuntos de sentidos implícitos (pertencimento e atribuição), infere-se que o tema da formação é representado como uma construção dialética entre sujeito e sistemas institucionais. Cabe ao sujeito reconhecer a vontade pessoal de se tornar ator e de se submeter aos processos avaliativos das instituições. Cabe aos membros das instituições avaliar e aceitar aqueles indivíduos considerados aptos para ter suas identidades de artista reconhecidas formalmente. A grande maioria dos entrevistados descreve suas trajetórias de forma bem sucedida, havendo concordância entre o sentimento de pertencimento e a atribuição externa.

Destacam-se, contudo, os casos de OF5 e OF1. O primeiro, como os demais entrevistados, decide se submeter aos processos seletivos institucionais, mas não é aceito em um primeiro momento. A rejeição é caracterizada como um momento difícil em sua vida, explicitado pelo adjetivo *tenebroso*. OF1 se diferencia dos demais ao mencionar o tema da *formação*, pois o enunciador opta por não passar por nenhum curso específico de *graduação*. Implicitamente, o enunciador coloca que seu aprendizado e sua identidade de artista foram construídos por meio da prática, pelo pertencimento e pela identificação com grupos. Esse indivíduo, portanto, nega o discurso aparentemente hegemônico do *ensino formal* e, a partir de tal negação, afirma sua identidade de forma autônoma, uma identidade metamorfose (CIAMPA, 2005).

Salvo a exceção de OF5, os entrevistados não explicitaram as razões que os levaram a optar pelo ensino formal de teatro ou de artes e a por uma escola e não por outra. OF5 deixa explícito que a decisão pelo curso formal de teatro foi incentivada por um profissional mais experiente da área, a personagem discursiva *Fernando Limoeiro*. A influência dessa personagem é destacada pela reprodução direta de seu discurso. Ademais, a necessidade de formação é atrelada ao vocábulo *teoria*, subentendido como um tipo de conhecimento adquirível somente por meio dos cursos, e não pela prática. Dessa forma, OF5, ao contrário de OF1, corrobora o discurso do *ensino formal*.

Os enunciadores que relataram a passagem pelos *curtos livres* (GG5, CH1, OF2, OF4) atribuem a esse período de suas trajetórias o processo pelo qual confirmaram o gosto pelo teatro e a vontade de encarar com maior seriedade a prática teatral. Entretanto, tais cursos são caracterizados como momentos de transição, ao serem localizados temporalmente como

anteriores aos cursos de formação superior ou profissional. Implicitamente, portanto, são representados como cursos de menor importância. Uma vez decididos pela carreira artística, os enunciadores relatam a procura pelos cursos em instituições mais renomadas. Tais cursos são ainda caracterizados como de maior duração (três anos, na maioria dos relatos) e como portas de entrada ao universo da arte, ideia implícita nas expressões *profissionalizante*, *contato com figuras*, *primeira peça*.

Na maioria dos relatos, o tema da *formação* encontra-se relacionado ao tema do *deslocamento*. Na maioria das narrativas, o tema do *deslocamento* encerra o percurso semântico da *infância* e representa a transição dos sujeitos de um mundo de experiências particulares, vividas geralmente na cidade de origem, para o mundo do trabalho e da prática artística profissional e institucionalizada. Trata-se, portanto, da transição entre sentidos de diferenciação, a partir de elementos da história individual, para sentidos de diferenciação partilhados coletivamente, a partir da identificação com a categoria de artistas. O tema do *deslocamento* está presente nas falas dos enunciadores OF2, MA2 e OF5, no conjunto de trechos destacados sobre o tema da *formação*. Adicionalmente, destacam-se outras passagens em que o deslocamento é mencionado:

Quando eu **vim** para Belo Horizonte, eu trabalhei ainda em gráfica, mas eu não consegui trabalhar em gráfica aqui porque o ritmo era outro e eu não **me adaptei** e tudo [...]. Depois, eu trabalhei muitos anos numa financeira, Minas Investimentos, que existia. [...] Depois de lá, eu trabalhei mais conciliando mesmo o Galpão e coexistindo com o Galpão. No início do Galpão, eu trabalhei na Fundação Mendes Pimentel... eu era agente administrativo. (GG3)

Nasci e cresci lá em Baependi e **vim** pra cá fazer cursinho, terceiro ano e cursinho, fazer vestibular pra engenharia. E aí, no final das contas, eu mudei para administração e contábeis. Passei na Católica. [...] Aí, eu **conheci o povo** da Comunicação. Convivi um ano com o pessoal da comunicação, que **eu me identificava** muito mais do que o povo da administração assim. [...] e fiz teatro lá na Católica com o João Machado Castilho (GG1)

Aí, **voltei** para BH e comecei a estudar comunicação na Federal. [...] eu comecei a entrar no **fluxo** assim de apresentar em sarais. Aí, fiz um... comecei a me envolver com malabarismo e tudo. Aí comecei a ir para a rua, falar poesia, passar chapéu, fazer malabarismo. Até então nesse âmbito amador, assim. (OF6)

E eu desci do ônibus e, a primeira coisa, fui lá na Oficina, que era no alto da Afonso Pena, me **inserir na peça de teatro**. E depois que eu fui ver onde é que eu ia morar, como é que era (...). Eu **vim**... já com 18 anos. Já tinha uma **meta pessoal**: tinha que fazer um curso na universidade. Eu num tinha o curso universitário de teatro. Aí, eu optei por comunicação. (GG2)

Eu **sempre** tive **vontade** de morar no Rio de Janeiro, assim. Sempre. A cidade **me atraía**. **Então**, eu **decidi** fazer artes cênicas. No terceiro ano, já tava certo que eu queria fazer artes cênicas, e fiz o Vestibular, e **fui** pra lá. (MA1)

Mas foi artes cênicas que me tirou da minha cidade, **me levou** pra uma universidade, né. A Unicamp tem várias... Eu fiz várias aulas de outras coisas, e foi o que me fez conhecer autores e me colocou nesse **mundo da cultura**, conhecer mais coisas assim. (OF4)

Eu **mudei** para BH pra tentar TU. Aí, acabei não passando no TU. Aí, **vim** tentar Oficínio, e não passei no Oficínio [...] Sou de Araçuaí, nordeste de Minas. Lá, eu já trabalhava com teatro há um tempo já, mas teatro como segunda opção, assim, como hobby até então. (OF5)

Fiquei uns dois anos, três anos em cada grupo. Foram três grupos. Fiquei oito anos lá no Rio, mudando de grupo. [...] Eu **vim** para cá, na verdade, para fazer o Oficínio. Só que aí a vida vai colocando umas bolotas em nossa vida que a gente vai... Ai só consegui fazer o Oficínio agora, depois de cinco anos já aqui. Aí, comecei a trabalhar, a trabalhar com cenário, comecei a vir para a companhia da Maldita, comecei a trabalhar nos oficínios (OF1)

Quase todos os entrevistados relataram que tiveram de deslocar-se da cidade de origem para, geralmente, uma cidade maior, durante a juventude. Como no tema da *decisão pela formação*, a decisão de mudança espacial é representada pelos enunciadores como uma decisão individual, como um movimento ativo de afirmação de um desejo pessoal. Salvo algumas exceções, como a de OF5, que destaca a importância da personagem *Fernando Limoeiro* e dos integrantes de seu grupo na decisão pela formação e pela mudança de cidade, os enunciadores silenciam sobre a influência de outras personagens ou de condições externas que os tenham levado a decidir pelo deslocamento. Dessa forma, a prática do deslocamento aparece, na maioria dos textos, por meio de verbos na primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito: *vir, decidir, ir, levar-se, mudar, voltar*.

A relação entre os temas da *decisão pela formação artística* e do *deslocamento* varia entre os relatos dos entrevistados. Dentre os trechos destacados, GG3, GG1 e OF6 situam o tema do *deslocamento* temporalmente anterior à *decisão pela formação*. Nos três casos, as trajetórias dos enunciadores envolveu a mudança para Belo Horizonte antes do interesse pelo ensino formal na área artística. GG3 enfatiza sua trajetória de trabalho em Belo Horizonte, GG1 enfatiza sua trajetória em outros cursos de ensino superior e OF6 enfatiza o motivo de sua vinda para a cidade, que seria cursar Comunicação, e salienta explicitamente que sua prática artística ainda era *amadora*. Os demais enunciadores dos trechos destacados explicitam o motivo do deslocamento a partir da decisão pela formação artística. O tema do deslocamento é implicitamente representado, nesse sentido, como uma pré-condição para obtenção a formação e como uma estratégia pessoal de busca de oportunidades. Tais sentidos estão explícitos, por exemplo, nas expressões *colocar-se no mundo da cultura* e *meta pessoal*.

Apesar das representações generalizadas vinculadas ao tema do *deslocamento*, é evidente que na trajetória de cada sujeito a mudança de cidade, como qualquer outro evento, adquire um sentido único. A relação que o indivíduo estabelece com a cidade, com o novo espaço, influencia a construção da identidade individual. Ao falar do seu deslocamento, GG3 relembra a inicial dificuldade em *se adaptar* ao ritmo de trabalho em Belo Horizonte. GG1 relaciona a mudança de cidade à oportunidade de conhecer pessoas com as quais *ele se identificava*. OF6 atrela a vinda para Belo Horizonte à *entrada no fluxo* de atividades artísticas. GG2 relata a *inserção* imediata em uma peça de teatro ao se deslocar de sua cidade de origem. MA1 reconhece a *vontade* de morar no Rio de Janeiro. A *atração* pela cidade precede a própria decisão pela formação em Artes Cênicas. Tal encadeamento temporal está implícito no trecho, tanto no advérbio *sempre* quanto na conjunção *então*. OF4, ao contrário de MA1, coloca a decisão do deslocamento temporalmente posterior à decisão pela formação. Tal sentido está implícito na expressão passiva *ser levado*. A mudança de cidade, no caso, é representada explicitamente como a colocação em um mundo diferenciado, onde haveria conhecimentos para serem adquiridos. OF5 cita o tema da mudança de cidade atrelado à inicial rejeição nos processos seletivos de instituições de formação artística. O enunciador deixa implícita a ideia de que o deslocamento representou a opção pela tentativa de profissionalização no teatro, inferida pelas expressões *mas, segunda opção, hobby e até então*. Para OF1, a mudança de cidade passou por um processo de ressignificação, desvinculando-se da intenção de *fazer o Oficinão* para o tema do *trabalho artístico*. O enunciador se coloca como um agente passivo que teve sua trajetória modificada pelas contingências da vida na nova cidade.

A partir desse ponto, a análise das trajetórias individuais passa a girar em torno do segundo percurso semântico identificado nos textos, o *trabalho*. O primeiro grande tema a ser destacado nesse percurso é o da *profissionalização*. A profissionalização é crucial para a compreensão das identidades individuais, pois sinaliza para o momento em que a identidade de artista se legitimaria perante a sociedade, envolvendo o reconhecimento externo da vocação. O tema da profissionalização surge primeiramente quando o sujeito assume abertamente seu desejo pela carreira artística, renunciando a outros tipos de trajetórias.

Na “Esposa Muda” que foi, né... um, assim, um divisor de águas, mesmo, que aí eu **resolvi** é...**assumir** mesmo a coisa de atuar e de ficar por conta do Galpão e tal. [...] Eu já tava muito em crise com a escola, também, sabe, achando que não ia dar certo eu virar engenheiro. Já tava com essa... E, assim, quando você fica buscando alguma coisa pra escapar da outra, assim, né, então também chegou na hora, assim e...foi **difícil** mais com o povo em casa, pros **pais** e tal. (GG11)

Quando eu **falei** que queria ser artista, né, foi uma **tristeza**... tristeza. **Ela** passou por uma **grande decepção**, né, da filha ser... Ficou muito decepcionada comigo. E quando eu **larguei** a universidade então [...] Mas eu não conseguia, não conseguia eu queria viajar. Fazia tudo de graça, mas eu queria era um caminho, um rabinho do balão no ar sacudindo. O balão pra eu ir, né. Senão, eu ia ficar insatisfeita era uma questão mesmo de... de saber o que eu queria. Eu sabia. (GG2)

E aí teve um dia que eu **vi** que eu não queria mais. Eu queria ficar só voltada pra cá. Acho que assim ou você tem muito tesão pela coisa que você tá fazendo ou você tá tendo dinheiro. Aí agora eu tô só aqui assim. Eu tô procurando bicos pra fazer de final de semana porque eu preciso me manter. Meu **pai** tá tendo que me **ajudar** agora. É foda. (OF4)

“O pior você já fez que foi tomar a decisão”. Até então, eu **tinha largado** a pedagogia, né. Na metade do caminho. Não estava fazendo mais a faculdade e tinha largado o emprego, né [...] Até então quem me **bancava** era a minha **família**. (OF5)

Aí, comecei a envolver tanto... no teatro que tinha lá que... Fiz a metade do curso de Relações Públicas e **falei**: “Ah, não tô dando conta disso, não”. **Falei**: “Vou fazer teatro” e larguei a universidade... Meus **pais quase me... me matam**, mas eu acho, assim, se a gente tem um instinto claro... (OF7)

Aí eu tirei, eu **tirei licença** na **faculdade** e comecei a pedir contagem de tempo no **Estado** até sair. Mas ainda demorei um pouco pra sair. [...] E daí pra frente eu já comecei a me dedicar mais ainda, porque antes eu não tinha tempo pra isso. (GG8)

Eu tinha feito vestibular para nutrição em Viçosa e passei. E fui pra Viçosa. E fiquei lá nem um semestre. No fundo, eu já sabia o que seria... Aí, voltei para Belo Horizonte e **falei**, “não, vou fazer teatro”, e fiz este curso. (GG10)

Comecei a trabalhar, comecei a buscar mesmo esse caminho de ser o teatro a minha profissão. [...] Em 82, eu estava com 22 anos e aí eu comecei a trabalhar em produções independentes. Era convidada por **produtores** daqui de Belo Horizonte. (GG6)

Aí, comecei a ir para a área de cinema e tal, roteiro. Comecei a trabalhar com fotografia e tudo. Mas, sempre assim com aquela vontade de tá do outro lado, assim. [...] Daí, eu **decidi** que eu não podia ficar sem mais, né. Esse ano eu decidi: “Vou **tentar** o Oficinão”. E estamos aqui agora. (OF6)

O início da profissionalização é geralmente relatado pelos entrevistados como um momento determinado em suas vidas, em que eles abriram mão de outras alternativas profissionais para focar no trabalho com o teatro, buscando a inserção nos sistemas de carreiras enquanto “trabalhadores criativos” (MATTA; SOUZA, 2009, p. 30). Novamente, a decisão é representada como uma escolha pessoal dos enunciadores. Influências externas são silenciadas. Destaca-se, assim, o uso de verbos na primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito, como *resolver*, *ver* e *decidir*. Contudo, mais do que o subtema da *decisão*, os sujeitos entrevistados enfatizam as práticas que foram empreendidas por eles a partir de tal decisão. A ênfase maior dada às práticas pode ter sua razão inferida a partir da ideia de que a maioria dos entrevistados já sabia desde sempre de sua vocação ou já havia a reconhecido há mais tempo,

sendo a *decisão* representada como um caminho natural. Essa ideia encontra-se explícita nos trechos dos enunciadores GG11, GG2, OF7, GG10 e OF6.

A primeira prática a ser destacada relacionada ao início da profissionalização é a comunicação da decisão para os outros. Esse seria um movimento de afirmação da identidade substantiva, aquela que o sujeito realmente acredita possuir, apesar dos papéis que lhes são impostos. A prática da comunicação da decisão se configura, portanto, como uma estratégia identitária externa, pois o indivíduo tenta convencer os outros significativos sobre sua real identidade (DUBAR, 2005). Tal prática está explicitada pelas expressões verbais: *assumir*, *falar* e *tirar licença*. As personagens discursivas explícitas que representam os receptores da ação de comunicação são os *pais* e o local de trabalho (*faculdade* e *Estado*). Entretanto, pode-se inferir que a sociedade, de forma geral, seria uma personagem receptora implícita, pois a decisão em iniciar um caminho profissional no teatro acarretaria uma mudança no padrão das práticas sociais dos sujeitos entrevistados. GG6, por exemplo, explicita a participação da personagem *produtores de Belo Horizonte* no início de sua profissionalização. O reconhecimento da identidade de artista teatral por parte dos produtores possibilitou ao enunciador a participação em peças. As expressões verbais *começar a trabalhar* e *buscar esse caminho* sinalizam a mudança no padrão de práticas de GG6, as quais teriam sido legitimadas pelos produtores e pela sociedade de forma geral.

A afirmação da identidade substantiva requer, muitas vezes, que o indivíduo rejeite as determinações externas que o pressionam para assumir papéis; ou seja, deixe de assumir instrumentalmente uma identidade que não lhe é verdadeira apenas por conveniências sociais (RAMOS, 1985; CIAMPA, 2005). Nesse sentido, é esperado que a construção substancial da identidade envolva momentos difíceis, o que é corroborado pelas trajetórias individuais aqui analisadas. Os entrevistados recorrem ao tema da *decepção* principalmente por parte da personagem *pais*, explícito no adjetivo *difícil*, no substantivo *tristeza* e nas expressões *grande decepção* e *quase me matam*. Além da decepção, também é possível inferir que a afirmação identitária de artista acarretou aos entrevistados *dependência financeira*. Esse tema é explícito em alguns dos trechos destacados, como nos verbos *ajudar* e *bancar* e na expressão *fazer tudo de graça*.

O tema da *dependência financeira* encontra-se geralmente relacionado ao da *sobrevivência*. Os entrevistados relatam as várias táticas desenvolvidas, principalmente, no início de suas carreiras para viabilizar a manutenção da identidade artística.

Aí, eu falei com ele assim: “Eu não sei como é que eu vou arrumar meu tempo, mas eu vou fazer”. Aí eu já comecei a trabalhar. Às vezes, o ensaio tava quente e eu tinha que sair porque **tinha que dar uma aula**. Eu saía mesmo azul de preguiça e de raiva e de tudo (risos). (GG8)

Aí, que eu comecei a voltar para o teatro de grupo. Eu passei um ano e pouco **caçando grana**... E aí eu já achei grana para uma temporada em São Paulo, que também foi assim um grande fiasco e eu fiquei completamente falido... Assim, voltei de São Paulo com zero de dinheiro. Aí, fui **trabalhar** numa loja de... de roupa lá na Savassi. (GG10)

É uma coisa de **trabalhar** de graça, igual eu trabalhei de técnica de som, de trabalhar na Febem, também recebendo pouco. É, mas tudo isso faz parte né. Essas escadinhas que vão construindo seus caminhos [...]. Eu trabalhava na produção, gostava de trabalhar na produção também. Era atriz, mas gostava de **vender** espetáculos. (GG2)

Eu **trabalhei** como secretária. Fazia meio horário. [...] **Fazia** artesanato, fazia bolsa, trabalhava com couro. Fiz roupa de couro com uma menina, uma bailarina do Palácio das Artes. Fazia roupa pra Patachou. Então, assim, eu **me virava** assim, sabe? É como fui **entrar** em produções que **geravam dinheiro** de bilheteria, e tal. Então eu já **vivia**, né. (GG6)

Eu comecei a **trabalhar** de fato e eu passei numa seleção num curso de palhaço. Mas era um curso de palhaço bem bacaninha [...]. Então, trabalhei também durante um mês *summer time*, **juntando dinheiro**. E quando começou o curso, eu parei de trabalhar e fiquei só por conta do curso. (GG1)

São três coisas extremamente diferentes: Companhia, que eu preciso decidir; a música, esse grupo; e o meu **projeto de sobrevivência**, que é a aula né. Eu **trabalho** como professor de artes. **Dou aula** de teatro, mas como professor de artes em dois colégios. Então, é uma loucura. Tenho quatro projetos que eles tendem a continuar ao longo aí. (MA3)

Ultimamente, eu **tenho feito** projetos da Maldita. Tô fazendo um vídeo, um vídeo institucional, um vídeo portfólio. Tô **manipulando** algumas fotos também. E, basicamente, isso esse mês. Mas antes eu tava **pegando** muito *flyer* de festa, essas coisas pra fazer. E não tem hora pro trabalho. Assim, eu não tenho padrão, né? Então, eu trabalho... [...] Janeiro e fevereiro é um desespero, porque você não tem carteira assinada. Mas eu tenho minhas reservas. Então, este ano eu tô **vivendo** da grana que juntei ano passado. (OF3)

E eu **fazia** cenários e bonecos com ele assim. Era dele, mas eu pintava e lixava, essas coisas. Era um ateliê. Aí, eu saí de lá, porque, primeiro, ele tava muito sem trabalho. Aliás, ele tá me devendo meus salários até hoje. E, segundo, porque antes eu **trabalhava** das oito as seis lá. Aí como eu tava começando o Oficinão aqui. [...] Aí, eu chegava aqui pela metade. (OF4)

Aí, eu fiz e aí fui descobrindo, assim, grupos de pesquisa de Buenos Aires muito importantes, não comerciais. Eu **fiz** teatro comercial, fiz teatro infantil, ou seja, pra **ganhar dinheiro**, né. (OF7)

E acaba que eu **faço** muito "**freela**". Então, não sei assim. Não tem uma rotina estabelecida mesmo. Daí, as vezes, eu **tenho que viajar** no fim de semana, às vezes tem uma foto para fazer. Essa semana tem uma gravação que é um depoimento para um trabalho de uma amiga, por exemplo. (OF6)

Nesses trechos, o tema do trabalho aparece representado como táticas: práticas oportunistas, não planejadas, empreendidas pelos indivíduos como forma de sobrevivência ou de benefício próprio em um espaço de relações de dominação (CERTEAU, 1994). As táticas transparecem no discurso em várias expressões verbais flexionadas na primeira pessoa do singular, o que indica que são ações praticadas e vislumbradas pelos próprios enunciadores: *dar aula, trabalhar, vender, fazer, entrar em produções, manipular, pegar, viajar*. A partir de tais expressões verbais é possível identificar um conjunto de personagens discursivas, muitas vezes, implícitas: alunos, patrões, compradores, clientes, espectadores. As táticas dos enunciadores são orientadas em relação às exigências dessas personagens, numa relação, muitas vezes, de dominação (explícita, por exemplo, na fala de GG8, “*Tinha que sair porque tinha que dar uma aula*”). Contudo, mais do que a relação particular entre cada enunciador e as personagens, destaca-se como tema implícito o próprio sistema social vigente, em que o indivíduo se vê pressionado a realizar trabalhos que não se realizam, simplesmente, pela sobrevivência.

Os movimentos táticos de sobrevivência são atividades realizadas pelos sujeitos ao longo de suas trajetórias. Portanto, integram suas histórias de vida e, conseqüentemente, contribuem também para a construção de suas identidades. Entretanto, nos trechos destacados, observa-se que as identidades que se revelam a partir das táticas de sobrevivência seriam situacionais, como papéis desempenhados instrumentalmente para sustentar a identidade substantiva de artista teatral. A instrumentalidade está implícita nos trechos, quando os enunciadores vinculam suas táticas exclusivamente ao objetivo de ganhar dinheiro e de sobreviver. Destacam-se, assim, as expressões: *caçar grana, se virar, gerar dinheiro, juntar dinheiro, viver, ganhar dinheiro*. Ademais, infere-se que a identidade construída a partir das táticas é representada como secundária. Por exemplo, GG8 explicita o desejo de não ter que sair do ensaio para dar aula; GG10 destaca que procurava ganhar dinheiro para participar de temporadas de apresentações; GG2 afirma sua identidade de atriz e, pela conjunção adverbial *mas* indica que a prática de vender espetáculos era conciliada com sua identidade real; GG1 relata que deixou de trabalhar para fazer um curso voltado à área artística; MA3 salienta que dar aula é seu *projeto de sobrevivência*; e OF6 representa suas táticas pelo vocábulo *freela*, que denotaria relações de trabalho incertas, ocasionais e oportunistas.

Adicionalmente, GG6 e OF7 caracterizam a própria prática teatral como forma de sobrevivência financeira. Em ambos os trechos, pressupõe-se a separação de dois tipos de produções teatrais, aquele que gera dinheiro e aquele que não. Para tanto, OF7 emprega os

vocábulos *comerciais* e *não comerciais*. Nesse sentido, até mesmo certas práticas ligadas ao fazer teatral podem ser representadas como instrumentais, como táticas de sobrevivência. Isso demonstra como pode ser tênue a diferenciação entre sentidos substanciais e instrumentais, principalmente, para o pesquisador enquanto agente externo. Práticas aparentemente semelhantes para o observador podem ser orientadas por diferentes racionalidades, adquirindo sentidos específicos para cada sujeito. A análise deve atentar cuidadosamente para indícios do elemento subjacente nos discursos, que dariam pistas a respeito da racionalidade empregada.

A relação entre o trabalho teatral e a sobrevivência, em alguns textos, ainda aparece atrelada ao tema da profissionalização. A representação discursiva do artista profissional seria aquele indivíduo capaz de sobreviver unicamente pela arte.

E, nós mesmo só fomos conseguir, só fomos poder **nos considerar** profissionais neste sentido de conseguir viver daquilo que você faz, com 10 anos [...]. O início foi uma **ralação**, como todo o início. Acho que é difícil... (GG3)

O Galpão é minha vida. Assim, **acho** que é minha profissão há dezenove anos que eu estou lá. Então, é minha profissão, é meu **trabalho**. Com o Galpão eu consegui criar a minha família... (GG5)

Então, assim eu já comecei de fato. A minha vida já modificou aqui porque eu comecei a viver de **teatro**. Eu **me profissionalizei** mesmo aqui em Belo Horizonte, porque eu vivo de teatro. Eu não trabalho em outra coisa. (MA1)

Quando eu resolvi vir para cá, foi quando eu comecei a ter mais foco, mais direcionado para o **trabalho**. Eu deixei de ser estudante e **passei a ser** uma profissional do teatro mesmo. [...] Aí, comecei a me sustentar realmente com **teatro**, fazendo algumas **apresentações** de *clown*. Fui trabalhando em cima disso, apresentações em festa. Armava **esquetizinho**, apresentava em determinado lugar, vendia a ideia e apresentava. Hoje em dia, eu me sustento só do meu trabalho artístico mesmo. (OF1)

Os quatro trechos destacados reproduzem a ideia da profissão como fonte de sustentação financeira. A identidade de profissional do teatro é explicitamente condicionada ao momento em que o indivíduo passa a se manter somente com suas atividades de ator. Nesse sentido, o tema da *profissionalização* aparece ligado diretamente ao tema do *trabalho*, agora representado enquanto prática ou vivência na atividade teatral, explícita nos termos: *ralação*, *trabalho*, *teatro*, *apresentações* e *esquetizinho*. Ao mesmo tempo, é possível inferir que o processo de profissionalização é representado também como um reconhecimento interno do indivíduo de sua identidade de profissional do teatro, como um movimento de pertencimento à categoria, e não como um título ou atribuição externa. Isso está implícito nas expressões

verbais flexionadas na primeira pessoa do singular: *considerar-se, achar, profissionalizar-se e passar a ser.*

A dupla representação do processo de profissionalização – como trabalho (enquanto prática teatral) e como reconhecimento interno (da identidade de profissional) – parece indicar um movimento dialético entre a afirmação da identidade por meio da ação transformadora no mundo e a confirmação da identidade por meio do sentimento de pertencimento. Para ser detentor da identidade de profissional, é necessário praticá-la. Ao mesmo tempo, ao praticá-la, tal identidade é reconhecida e reafirmada discursivamente. Neste ponto, o tema da *profissionalização* parece não se relacionar diretamente ao discurso da *educação formal*. Os enunciadores silenciam quanto à relevância da obtenção de um título, certificado ou qualquer tipo de rotulagem institucional para se identificarem como profissionais do teatro. Tornar-se profissional, nesse sentido, dependeria mais da ação de afirmação do sujeito no mundo do que da conformação a processos de atribuição identitária. Nesse sentido, os enunciadores explicitam o processo de construção ativa de suas identidades, independentemente do reconhecimento externo.

Mas pra mim não existe. Pra mim não tem. Não existe uma pessoa, um **crítico** que chega pra mim e fala: “nó, você é artista”! Eu **me considero** artista. Eu acho assim, por mais que você tenha um título que fale: “*OF7* é atriz”. Se eu não me considero atriz, eu não sou. Se eu não me considero, artista eu não sou. Se eu não considero que eu faço arte, eu não sou. (OF7)

Então, assim, eu não posso me definir como ator. **Eu sou um artista.** Eu sou uma pessoa. Eu não me defino pelo que está escrito na minha carteira de trabalho ou pelo que..., né? Acho que isso não tem nada a ver. Eu tô **fazendo um monte de coisas**, né? Não quer dizer que eu sou isso, eu sou uma **pessoa**, né? (OF3)

Em ambos os trechos, os enunciadores rejeitam processos de atribuição externa de suas identidades, explicitados nas figuras discursivas *título* e *carteira de trabalho* e na personagem *crítico*. Esses elementos remetem implicitamente a instituições que atribuiriam ou reconheceriam a identidade dos enunciadores. Nestes relatos, o reconhecimento e a afirmação da identidade de ator ou de artista não estão relacionados diretamente ao tema da *profissionalização*, mas sim à interiorização ativa da identidade, baseada na legitimação subjetiva de uma identidade que o indivíduo acredita possuir. O reconhecimento de uma identidade legítima, ou substantiva, está implícito nos verbos flexionados na primeira pessoa do presente: *ser* e *considerar-se*. A rejeição dos sistemas institucionais e a revelação ativa da identidade seriam, portanto, estratégias discursivas de persuasão no sentido de se criar

espaços para a afirmação autônoma da identidade. Ademais, OF3, ao afirmar-se como *artista* e como *pessoa*, rejeita a identidade que lhe é atribuída simplesmente a partir das suas condições imediatas de existência (explícitas na expressão *fazer um monte de coisas*). Nesse sentido, o enunciador revela sua identidade pela transcendência, expressando-se enquanto ser único.

Enquanto alguns enunciadores revelam o processo de internalização da identidade profissional de ator como legítimo, identificando-se fortemente com a categoria, outros sujeitos indicam momentos em que a legitimidade dessa identidade foi questionada.

Quanto mais vai passando o tempo, você vai ficando mais preocupado, porque aí você tem **filho**, você não vai aposentar. Então, você não sabe o que vai acontecer com você pra frente. Acaba que você vai indo numa **roda viva**. Então, é uma coisa que **sempre** passa pela cabeça: largar e fazer outra coisa. (GG5)

E fui pra Inglaterra pensando em desistir de teatro, porque... [...] Eu fui em 86. Eu tinha 25. E por que? Porque tinha dado isso de não ver possibilidade nenhuma, de não ter naquele momento nenhuma vontade de sair de Belo Horizonte por razões, é... por razões **familiares, pessoais**, enfim [...] “Não dá. Desse jeito não dá”. E isso **sempre** foi uma questão. (GG7)

Eu acho que de algum jeito eu vou conseguir viver do teatro, mas não um ideal. Não tenho problemas com isso, não. Ainda não. Mas eu sempre me pergunto: “Será que eu vou ter um **filho**?”. Aí, a coisa muda. Mas isso é um outro negócio. (OF7)

Então, eu tô assim. Ainda consigo me dividir nessas, nessas, nessas funções. Mas o meu projeto futuro é esse. Assim, eu quero me entender como **artista**, né. Não sei se é o teatro, se vai ser a música, mas é me entender como artista. Não sei se é a escola também, que, né, eu acabo desenvolvendo projetos artísticos com os meninos. (MA3)

Artista. Eu falo que eu sou artista plástico. Eu não falo que eu sou ator. Até porque não sei se eu vou ser ator apesar de que agora que eu tô no Oficinão, eu tô com vários planos de seguir costurando, de seguir como ator sim. Mas meu viés de manipulação plástica, de lidar com materiais, desenhar, fotografar, pintar, esculpir, fazer essas coisas assim sempre me chama de novo pra outros tipos de atividade. (OF3)

E aí, agora, eu estou até pensando em voltar mais o meu foco para as leis de livro, para uma coisa mais particular assim. (OF6)

Eu ainda não me considero... Não é que eu não falo assim: “Profissão!””. Preencher algum papel: “Profissão: **atriz**”. Eu sempre fico com um dúvida, porque, na verdade, eu não tive uma **formação**, né, estudei pouco... (GG4)

Aí me deu uma depressão: “Aí, eu nunca mais vou ter essa energia pra fazer um espetáculo desse, nem vou ter esse trabalho físico e tal. Não vou conseguir nunca isso. Eu já estou na **idade** que eu deveria ser um ator mais **descolado**. Não sou. Eu vou parar com essa bobagem”. Aí (risos) parei de fazer, parei de fazer: “Não, não quero fazer mais nada, não”. Aí as pessoas me chamavam, “Não, eu não quero fazer mais, não”. (GG8)

A questão da rejeição da identidade profissional de ator está presente em todos os trechos destacados, mas é possível identificar três temas diferentes que se relacionam ao questionamento dessa identidade. Primeiramente, é o tema da *manutenção da sobrevivência*, destacado por GG5, GG7 e OF7. A atividade de ator é representada por esses enunciadores como instável (explicitada por GG5 pela expressão *roda vida*), que implica o confronto com a instituição familiar, representada como instância que requer estabilidade. GG5 e GG7, atores com maior tempo de carreira, explicitam a constância do dilema entre instabilidade e estabilidade ao longo de suas trajetórias, por meio do vocábulo *sempre*. Nesses casos, os enunciadores revelam explicitamente momentos em que a identidade de ator seria revista por eles próprios, indicando uma possível desidentificação do sujeito em relação à categoria. MA3, OF3 e OF6 também apontam para a rejeição da identidade de ator, mas de forma implícita. Baseando-se no entendimento da identidade enquanto atividade no mundo, os enunciadores negam a identidade unicamente de ator ao relatar a gama variada de atividades com as quais eles se envolvem. MA3 e OF3, ao se identificarem explicitamente como *artistas*, constroem suas identidades como sujeitos que se envolvem em vários trabalhos artísticos diferentes. Ser ator é apenas uma das identidades possíveis. OF6, ao falar de seus planos como escritora, também revela outra identidade. Por fim, GG4 e GG8 relatam a desidentificação com a categoria de ator atrelada à percepção de falta de legitimidade de sua própria identidade. Esses enunciadores parecem estabelecer uma relação interdiscursiva com discursos definidores da identidade de ator. A partir desses discursos, não se consideram atores legítimos perante a sociedade. GG4 cita o discurso da *educação formal* enquanto atribuidora da identidade profissional de atriz e GG8 cita o discurso da maturidade do ator, que ditaria quais características um ator em determinada idade deveria ter desenvolvido. A introjeção de discursos sobre o processo de atribuição identitária do ator, nestes casos, levou os próprios sujeitos a processos de autoavaliação e de desidentificação com a categoria.

Retomando os temas *trabalho* e *sobrevivência*, outros enunciadores revelaram sentidos diferentes ao relacioná-los.

Eu quero atuar. Só que eu quero atuar não tendo que entrar pra ganhar dinheiro numa montagem, atuar em uma coisa que eu **acredito**. [...] Acredito naquele que tenha alguma coisa que você quer dizer dentro dele. Não importa qual seja. [...] Se for pra montar alguma coisa só pra ganhar dinheiro, eu prefiro fazer outra coisa, porque antes teatro é a minha **vida**, e você entra, vira **profissão**, e às vezes você odeia. Mas é uma coisa que ao mesmo tempo me faz sentir viva. Então, se for pra eu fazer, que eu faça inteira. (OF4)

Eu não tenho problema com trabalhar com outra coisa que não seja teatro. Por enquanto isso me permite fazer teatro. É... eu guardei muito dinheiro pra falar: “Vou viajar”. Trabalhei muito pra guardar muito dinheiro pra falar: “Vou viajar, vou fazer o que eu quero”. [...] Mas, realmente, nunca vivi do meu trabalho como atriz. Acredito que um dia vou. Vou viver, sim, mas não só como atriz. “Eu chego, **faço meu trabalho de atriz e vou embora**”. E sim, com uma **companhia** mesmo (OF7)

Se for uma proposta boa, que **me interesse**, que tenha ocupação dentro da minha **linha de pesquisa**, dentro dos meus **desejos**, das minhas **verdades**, ok, sem problema nenhum. Financeiramente também tem que ver quanto tempo isso me consome e quanto eu estou recebendo, porque eu não posso mais abdicar um tempo, como estou fazendo com o Oficina, sem trabalho, porque isso pesa no bolso. (OF1)

No momento, não tenho a menor **vontade** de estar fazendo. Não é uma coisa que me... Com esse tempo enorme de vida artística, assim, estou conseguindo não precisar fazer uma coisa que eu não **gostaria** de estar fazendo. (GG7)

Nesses trechos, os enunciadores constroem um sentido diferenciado para a prática da arte teatral. A identidade de profissional do teatro, no sentido daquele que se sustenta com o teatro, é rejeitada explicitamente por OF4 e implicitamente por OF7, sendo omitida pelos demais enunciadores dos trechos. Dessa forma, o trabalho como ator adquire outros sentidos além da profissionalização e da sobrevivência. Novamente, a prática teatral é representada como passível de ser orientada pela instrumentalidade ou pela substancialidade. Tal diferenciação faz parte da identificação do sujeito com determinadas práticas artísticas. Essa identificação está implícita na distinção entre os tipos de teatro que os enunciadores desejariam de fazer e aqueles que não lhes interessam. Nesse sentido, destacam-se as expressões verbais na primeira pessoa do singular do presente: *acreditar, fazer inteira, interessar-se, não ter vontade, não gostar*. Destacam-se também alguns substantivos usados para fazer referência ao teatro com o qual os enunciadores se identificam: *vida, companhia, linha de pesquisa, desejo, verdades*. Assim, as formas de teatro consideradas legítimas para os enunciadores são representadas como pilares identificatórios essenciais. OF4 e OF7 cogitam a possibilidade de manter outros tipos de trabalhos como táticas de sobrevivência para sustentar a prática legítima do teatro. OF1 e GG7 colocam explicitamente a identificação com a proposta teatral como condição primeira para atuar ou não.

É possível notar nos textos coletados que a figura discursiva *teatro* recebe dupla representação, sendo relacionada a dois tipos de racionalidade. Enquanto profissão, conforme já exposto, o teatro é visto como ocupação e como meio de sobrevivência, garantindo a existência no mundo. Dessa forma, a prática teatral se relaciona diretamente ao percurso semântico do trabalho e à racionalidade instrumental. Contudo, outros sentidos atribuídos ao teatro, relacionados a um ideal ético ou estético, apontam para a orientação segundo a racionalidade substantiva, indo além do significado do trabalho. Nessa perspectiva, o teatro se apresenta atrelado ao percurso semântico da *arte*. A figura *teatro*, portanto, encontra-se no limiar entre dois percursos semânticos, o que demonstra a rica gama de sentidos que lhe são atrelados.

6.1.1 O artista faz a arte e a arte faz o artista: o percurso semântico da arte

Entendendo-se aqui a arte como atividade de transcendência do homem, como a busca pelo belo, bom e verdadeiro, o percurso semântico da *arte* se descola naturalmente do percurso semântico do *trabalho*. Apesar de na vida prática dos sujeitos pesquisados os sentidos de arte e trabalho se confundirem, é possível destacar momentos em que os enunciadores atrelam o exercício da arte a seus ideais éticos e estéticos. Ademais, quando demandados pela pesquisadora para definir o vocábulo *arte*, eles revelaram sentidos que vão além da esfera do trabalho. O percurso semântico da arte recebeu atenção específica nesta análise, pois considerou-se a arte um elemento constitutivo da identidade dos entrevistados, assim como o discurso dos próprios artistas é determinante na definição da arte na sociedade contemporânea. Dessa forma, artista e arte se definem reciprocamente. A análise, portanto, visou compreender a série de sentidos implícita nessa relação.

O primeiro tema a ser analisado se refere aos *ideais estéticos* dos enunciadores. Esse tema já foi identificado durante o percurso semântico do trabalho, mas entende-se que merece maior destaque no percurso semântico da arte. Ao falarem de suas práticas como artistas, os sujeitos entrevistados revelam suas preferências a respeito da *forma* como fazem arte. O ideal estético, nesse sentido, não remete necessariamente à aparência final do produto da atividade artística, mas sim à busca pelo processo de fazer arte considerado verdadeiro, realizador e transcendente.

Só fazer teatro pra **ganhar dinheiro**, não é isso. Meu interesse é artístico também, desvendar coisas, desvendar coisas é... dentro de mim, descobrir coisas e descobrir do outro. O outro me trazer coisas. Eu, eu **gosto** dessa troca e **sempre trabalhei** em grupo. Nunca trabalhei de elenco. [...] gosto de trabalhar em grupo. Não me vejo, posso até pagar língua um dia, mas não me vejo fazendo monólogo. (GG2)

Eu **estava cheia de angústia**, com vontade de fazer coisas, aprender outras coisas, mas, assim, **sendo** uma atriz sozinha, convidada pra outros trabalhos. Assim, que estímulos eu vou ter, sabe? Pra... assim, é difícil você ... Onde que eu vou desaguar isso tudo que eu estou querendo?. (GG6)

Eu **percebi** que quando eu assistia um espetáculo que era de algum grupo e que vinha de um processo de pesquisa eu tinha uma **atração**... Eu me encantava assim. Eu via um **bom** material, algo que me chamava atenção. (MA1)

Então, o processo colaborativo eu nunca vou deixar ele. [...] Então, eu escolhi esse lugar, escolhi estar em grupo, porque eu estou o tempo todo mexendo com teatro, tô estudando, tô avaliando, eu **tô me conduzindo** a fazer alguma coisa. É isso que me dá vontade de continuar. [...] Então, o colaborativo, pra mim, tem um significado muito importante na minha vida. Eu **mudei** muito depois que eu **comecei a fazer** processo colaborativo. Eu me acho **melhor** como pessoa fazendo teatro em processo colaborativo. Aprendi muito a ouvir, a abrir a escuta. (MA3)

Então, já era uma pesquisa que muito **me interessava**, de ocupação do espaço. Desde o **início**, eu não me interessei muito pela investigação de palco italiano. É uma coisa que não **me afeta**. Então, pela minha relação com ele, assim, pelo meu corpo. Eu **gosto** muito mais da minha relação meio e espaço. (CH1)

[...] por isso que nos **interessa o teatro de ocupação**, porque ele faz com que o ator e todo mundo da equipe tenha que fazer de novo tudo, **repensar** todas as relações... É muito instigante... Pra mim como ator é um exercício fabuloso. (OF2)

Foi o que **me fez querer** mexer com bonecos porque é muito poético assim. Eu queria fazer algo daquele tipo com teatro de bonecos. Na verdade, eu queria ter um grupo que começasse do zero, sabe, tipo fundar com pessoas que também queiram alguma coisa nova. [...] **Acredito** naquele (teatro) que tenha alguma coisa que você quer dizer dentro dele. Não importa qual seja. (OF4)

Eu acho que é isso que **me interessa** do teatro. Essa, assim, como se fala... mostra de graça da vida, entendeu? Eu não tenho limite, eu posso fazer o que eu quiser. É, então, essa liberdade. [...] Eles me davam os exercícios e eu **comprovava** na minha prática como que isso era. [...] E eu assistia a muitos teatros, muita coisa que eu **não gosto**. E eu falava: “Não é possível que seja isso. Tem que ter mais **alguma outra coisa**”. Ou seja, eu acho que o teatro mexe comigo em algum lugar, que: “Não é isso que eu estou vendo. Então, se eu não estou conseguindo ver, eu vou fazer”. (OF7)

Esse tipo de manipulação eu **acredito**. Não na questão de outro, que eu vou falar: “Mas isso aqui não é minha questão, mas eu vou fazer porque...” Não, “isso aqui é realmente, está aqui, preto no branco. É isso aqui. Não está diferente”. Aí, eu consigo chegar mais próximo da verdade, tem que estar a **verdade**, porque senão eu vou estar mentindo para mim, vou estar me escondendo o tempo todo. Seria uma grande máscara. (OF1)

Escrever, para mim, é como se fosse um dom que eu já nasci com ele. Mas aí eu sou mais **apaixonada** mesmo pelo teatro, pelo atuar, porque eu acho que é coisa da paixão mesmo, né. Você quer aquela dedicação, aquela confusão, assim... (OF6)

Eu quis ser cantor, compositor. Eu comecei a estudar instrumento. Mas me faltou disciplina, me faltou... Aí, o teatro foi **abraçando**. [...] Tinha alguma coisa a ver com performance, com palco. Tenho **fascínio** pela mentira, fascínio pela grande verdade. (GG7)

Ao revelar a forma como preferem fazer arte, os enunciadores demonstram acreditar em algum tipo de ação criativa, como se essa ação fosse mais autêntica ou verdadeira do que outras. A crença explícita em uma forma de processo artístico, como caminho para se chegar à essência, seja da arte teatral ou da própria identidade substantiva do artista, conduz a sentidos implícitos sobre a existência de um ideal estético por parte dos enunciadores que eleva o significado da prática teatral além da esfera existencial e instrumental do trabalho. GG2 explicita, por exemplo, a elevação do fazer teatral acima do objetivo de *ganhar dinheiro*.

Dentre os relatos dos sujeitos entrevistados, identificam-se dois tipos de processo a respeito das preferências artísticas individuais: aquele representado por sujeitos que descobriram suas preferências ao longo de suas trajetórias, a partir das experiências de vida; e aquele representado por sujeitos que demonstram já se interessar intrinsecamente por certos tipos de práticas. GG6, MA3, OF4 e GG7 fariam parte do primeiro grupo, pois narram momentos de suas vidas em que descobriram formas melhores de fazer teatro ou momentos em que se identificaram com certas práticas. Esses sentidos estão implícitos nas expressões verbais: *estar cheia de angústia, mudar, começar a fazer, me fazer querer, abraçar*. Por outro lado, GG2, MA1, CH1, OF2, OF7, OF1 e OF6 se colocam implicitamente como artistas que já sabiam das suas preferências, por meio das expressões verbais: *gostar, perceber, ter atração, sempre ter trabalhado, não se interessar desde o início, interessar-se, acreditar, ser apaixonada*. Portanto, a identificação com um ideal estético, de forma análoga ao tema da descoberta do *gosto pela arte* ou da *vocação*, permite elencar duas práticas discursivas distintas sobre a formação da identidade substantiva dos enunciadores: aquela associada a sujeitos que afirmam descobrir aos poucos suas identidades a partir das contingências da vida e aquela associada a sujeitos que revelam suas preferências autênticas como uma essência inata.

O tema do ideal estético está ligado diretamente às relações de identificação dos sujeitos captadas em nível textual por meio dos elementos de *avaliação* ou de *modalidade* (FAIRCLOUGH, 2003). Alguns enunciadores expressam suas preferências artísticas por meio da avaliação; ou seja, discursam sobre o que é desejável ou indesejável, bom ou ruim. Outros

explicitam suas preferências por meio da modalidade; ou seja, falam sobre o que é verdadeiro e necessário. Ambas as práticas remetem a convicções e valores dos enunciadores. Contudo, na avaliação o enunciador relativiza explicitamente suas ideias, ao passo que na modalidade absolutiza suas opiniões como verdades. A avaliação, nesse sentido, seria uma estratégia discursiva de empatia, em que o enunciador revela sua identidade, mas coloca-se aberto a aceitar diferenças. A modalidade, por sua vez, seria uma estratégia mais persuasiva, em que o enunciador impõe sua visão de mundo, afirma sua identidade a partir da sustentação de suas verdades.

Indícios de avaliação estão presentes, por exemplo, nos trechos de GG2 (*eu gosto*), GG6 (*é difícil*), MA1 (*bom material*), MA3 (*melhor*) e OF2 (*é instigante*). Já práticas discursivas de modalidade estariam implícitas quando os enunciadores afirmam, sem o uso da primeira pessoa, algum tipo de verdade. Por exemplo, OF2 relata o que o *teatro de ocupação* provoca na equipe, OF7 salienta sua busca por *alguma outra coisa* no teatro que ela afirma sentir falta, OF1 enfatiza a necessidade de ter *que estar a verdade* em sua representação. Consciente ou não, a escolha entre práticas discursivas de avaliação ou de modalidade são reveladoras de aspectos identitários dos enunciadores, não apenas em termos de conteúdo e representação (com que ideias eles se identificam), mas também em termos de formas de ação do sujeito (o que ele demonstra ser ao escolher determinado estilo discursivo).

Ainda sobre as preferências artísticas, destacam-se as formas ideais dos enunciadores: teatro de grupo (GG2, GG6, MA1), processo colaborativo (MA3), teatro de ocupação (CH1 e OF2), teatro *verdadeiro* (OF4, OF7 e OF1) e o próprio teatro em comparação a outras artes (OF6 e GG7). Independentemente da forma preferida, contudo, os enunciadores relatam momentos de autoconhecimento ao realizarem a arte segundo seus ideais. Esse sentido encontra-se implícito nas expressões: *desvendar coisas dentro de si, desaguar, conduzir-se, afetar-se, repensar, comprovar, chegar próximo da verdade*, as quais remeteriam a um processo de transcendência, de contemplação, em que os sujeitos se aproximariam de suas *verdades*, suas identidades substantivas. O fazer artístico, neste ponto, transcende seu resultado: a obra de arte, para ganhar sentido subjetivo, enquanto um processo único vivenciado pelo artista.

Além da busca pelo ideal estético, alguns enunciadores revelam também um sentido ético implícito na prática artística. A arte como forma de agir no mundo assumiria algum tipo de função transcendental, despertadora e educadora, entre outras. Enquanto o tema do ideal estético se relaciona mais com o processo e com a forma do fazer artístico, o tema do ideal

ético estaria mais ligado ao produto da arte e aos resultados que ela poderia gerar na sociedade.

Antes de tudo, assim, eu acho que a arte tem uma função social, assim, *a priori*. [...] A pessoa se assiste alguma coisa, já tá **abrindo a cabeça** dela, tá **adquirindo conhecimento**, ela tá **adquirindo valores civilizatórios**, né? (GG11)

Eu acho que o teatro tem uma função **educativa** [...]. Não é balela, não é retórica quando você diz, quando você ouve dizer que o **nível cultural** de um lugar se mede pelo teatro que ele faz. (GG3)

Eu faço teatro porque é a maneira que eu encontrei de me colocar no mundo, né. Isso é um ato **político** [...] Se tem uma resposta, ela deve gerar uma outra pergunta, e não... não aceitar ela. E, nesse ponto de vista, a gente é político. Eu gosto de espetáculos que quando você assiste você **leva um pouco pra casa**. (GG10)

Esse é um dos nossos projetos [...] apresentar num processo comunitário, envolver as mulheres das periferias, que é isso que tem alimentado o trabalho, né. A questão delas que tá na gente e volta pro trabalho. Então, nos interessa dialogar com essas pessoas né, mais do que com grupo de teatro. [...] E tentar **sanar** de alguma maneira... A gente tem tido muito trabalho ainda. Às vezes, as mulheres **nos xingam** na rua. (CH1)

Eu acho que a única possibilidade da gente conseguir **modificar** um pouco o **caminho que as coisas estão tomando** é através da arte, da cultura e da educação. Então, nesse sentido assim, se um grupo, se ele pode promover, ele pode **criar** alguma **esperança**, uma esperança, fazer com que as pessoas enxerguem uma possibilidade de uma vida melhor, eu acho que isso é maravilhoso. (GG6)

Eu acho que é uma maneira assim de... **aguçar**, assim... a **sensibilidade** das pessoas, da **imaginação**, o poder da imaginação, né? **Fazer** com que as pessoas **sonhem**. É... **saíam** desse **mundo pequeno** do dia a dia. Acho que a arte tem muito a ver com isso, assim. (GG9)

No projeto infantil, a gente viu que nós temos que dar as ferramentas às crianças para **criar um juízo crítico**, pronto. Este... aproximar da forma lúdica e estimular o ato da leitura e pápá... objetivo. Na verdade, para mim, a função verdadeira para mim é **levar o momento mágico** na vida da criança. (MA2)

É a **pinclada da humanidade**. É o que **salva**, porque de resto, é tudo concreto, tudo matemático. Sobra nós, humanos. Nossa humanidade é o que sobra. Arte, para mim, a arte – olha só que viagem: a arte é uma **lembrança** para a gente de que somos humanos, sabe? (OF1)

Eu acho que a função é justamente essa de abrir, **abrir a sensibilidade** das pessoas para o que não está, o que está e você não consegue ver, e de repente a arte pode te **trazer esse start**. Começar a perceber que as coisas podem ser vistas por uma outra forma, com uma outra sensibilidade. Acho que tem essa função sensibilizadora, de abertura de universo. (OF6)

Um teatro que **toque as pessoas** e que seja bem feito, bem feito, principalmente. É um trabalho, né, que a gente esteja ali pra alguma coisa. Acho que o teatro, toda arte, né, no fazer, você já **esbarra numa ética**. Então, eu acho que trabalhando, né, a ética vem. [...] Então, não é tanto pela forma, né, mas como que a gente se engaja nesse fazer se isso tem verdade pra você e tal. (OF3)

Teatro é uma possibilidade de contato, de atravessamento, de ruptura. Por isso que eu falo num **despertador**. Porque, no mínimo, é a tentativa de se **acordar**, né. Eu acho que pra isso gerar o outro, e não consequência, volto a dizer: Então, pra mim teatro é um *break*, uma interrupção mesmo. Tento criar um pouco essa **mudança de perspectiva** assim, de olhar... Tanto que eu acho que quando o teatro vem nesse lugar pra mim eu fico muito, fico sentido que ainda vale a pena lutar sim. (OF2)

Os trechos destacados trazem sentidos implícitos de avaliação sobre o que os enunciadores acreditam ser *bom* ou *desejável* para os outros – no caso, os receptores da arte. Trata-se, portanto, de expressões de julgamento baseadas em conjuntos de valores que podem revelar significados éticos relacionados ao produto da prática artística. Tais significados conferem sentido ao fazer artístico, sendo a arte representada como forma de transformar o mundo. Assim, o tema da *transformação* se relaciona diretamente ao tema do *ideal ético*. Ao agir guiado pela ética, o indivíduo transcende a esfera instrumental da existência para buscar uma participação ativa no mundo, vislumbrando modificá-lo em prol de um *vir-a-ser* diferenciado (MANNHEIN, 1986). Nos trechos destacados, a arte é representada como forma de provocar a mudança nos espectadores. Isso fica explícito nas várias expressões verbais que caracterizam a prática artística: *abrir a cabeça, adquirir conhecimento, ter função educativa, levar um pouco pra casa, sanar, modificar, criar esperança, aguçar a sensibilidade, fazer sonhar, criar juízo crítico, levar o momento mágico, ser pincelada da humanidade, salvar, ser a lembrança, abrir a sensibilidade, trazer esse start, tocar as pessoas, esbarrar numa ética, despertar, acordar, mudar de perspectiva*.

Ao representar a arte enquanto forma de agir no mundo, contudo, os enunciadores diferem em relação a sua função transformadora, revelando sentidos diversos sobre o ideal ético a ser buscado pela prática artística. GG11 e GG3 reproduzem o discurso da *cultura afirmativa*, ou seja, da arte como instrumento pedagógico a serviço da afirmação da cultura (MARCUSE, 2001). A função atribuída à arte seria, portanto, a disseminação de valores culturais. Infere-se que a situação ideal para os enunciadores seria que tais valores fossem igualmente acessíveis a todos. Neste ponto, questiona-se a própria existência de ideal ético nos discursos, entendendo-se que o sentido atribuído à arte está menos relacionado à transformação do que à suavização do funcionamento da sociedade. Por exemplo, GG11, ao explicitar a importância da aquisição de *valores civilizatórios*, deixa implícita a ideia de que importa menos o conteúdo intrínseco desses valores do que sua função de acultramento ou inclusão social. O sentido, portanto, distancia-se de um ideal ético e aproxima-se da moralidade funcional.

GG10 e CH1, por outro lado, relacionam a prática artística a um posicionamento político. A arte não seria uma forma de homogeneização de valores, mas sim um instrumento para gerar provocação e questionamentos na vida dos espectadores. O ideal ético dos enunciadores seria obtido por meio da arte ao causar polêmica e levar à revisão das condições existenciais de quem a aprecia. A ideia da função polêmica está explícita em *gerar uma outra pergunta* (GG10) e *as mulheres nos xingam* (CH1). A ideia de que os espectadores revisem suas condições existenciais está implícita em *levar um pouco pra casa* (GG10) e *a questão delas* (CH1). Dessa forma, o ideal ético dos enunciadores ao fazerem arte seria o de transformar os espectadores em suas vidas cotidianas.

GG6, GG9 e MA2 representam a arte como instrumento lúdico. Contudo, de um lado, GG6 explicita que a arte deveria estimular os espectadores a crer em um futuro melhor, transformando permanentemente o mundo, *o caminho que as coisas estão tomando*; de outro, GG9 e MA2 representam a arte como uma forma de elevar os espectadores além da esfera cotidiana momentaneamente. Para esses dois enunciadores, a função da arte seria transcendente, porém transitória, ideia implícita em *sair desse mundo pequeno do dia a dia e momento mágico*. OF1, OF6, OF3 e OF2 relacionam a arte à função de provocar a mudança de perspectiva nos espectadores. Pressupõe-se que essa mudança seria boa e desejável para todos. Pressupõe-se também que as condições existenciais da atualidade são consideradas ruins. A arte, portanto, seria necessária para se lembrar da humanidade, sensibilizar e despertar os espectadores. A arte seria o momento em que o artista poderia iniciar um processo de transformação nas pessoas. Contudo, os enunciadores silenciam sobre o tipo de transformação as pessoas poderiam causar no mundo a partir do despertar que a arte desencadeia.

Embora a maioria dos entrevistados relacione a prática artística a certo tipo de ação em prol de um ideal ético, alguns sujeitos negam o potencial de transformação que a arte em si possa resultar no mundo.

Mas eu acho que o teatro, ele **complementa**. Eu acho que não é muito não. Não é muito, não. Eu acho que é pouco assim só se apresentar. **É pouco**, a troca social, assim. Você vai lá, a pessoa assiste... viaja... acha bonito... distrai um pouco das coisas da realidade né, porque ela vê a realidade aumentada ou diminuída ali... Eu acho que é uma questão importante, mas a **prática social** mesmo, mesmo o teatro não consegue dar. (GG2)

Essa é uma discussão que eu tento pôr fogo nela desde muito tempo, que é assim: quão importante é as **atividades além do espetáculo** pra a sobrevivência dos grupos, né. Assim, quão importante é as atividades é, enfim, pra **criar uma sociedade melhor** [...]. Sabe, o quão importante é você tá preocupado com a educação, com a formação, com o desenvolvimento, com a discussão, com a reflexão, com o trabalho que a gente faz dentro de uma sociedade ainda muito precária. (GG1)

Acho que a arte é integração. **Arte só, só por arte** não me interessa. Eu consigo fazer arte me integrando com as pessoas, e, integrando efetivamente, estar discutindo **questões sociais, me envolvendo** com essas questões sociais. (MA3)

Acho que, claro, você pode colocar um **cunho social**. Acho várias coisas. O teatro, a arte pode ajudar, mas não é tão necessário ter uma função. Ela pode ser entretenimento, ela pode ser várias coisas. Mas ela pode ser, só. **Ela é**. Mais do que ter uma razão. Não precisa de uma razão. Não preciso falar qual a razão da arte. Não precisa ter uma função assim. (OF4)

Os três primeiros trechos destacados trazem implícita a ideia de que a arte por si só não transforma o mundo. Caberia ao artista atuar de outras formas para modificar a realidade. Nesse sentido, os temas do ideal ético e da transformação ainda encontram-se presentes, não na prática artística, mas sim na prática do artista enquanto sujeito ativo no mundo. Esses enunciadores, portanto, constroem a ideia de um ideal ético que deve ser buscado além de suas identidades enquanto artistas. O compromisso dos enunciadores com a mudança social está explícito nas expressões *prática social*, *criar uma sociedade melhor* e *envolver-se com questões sociais*. OF4 reconhece que a arte pode assumir *cunho social*, mas, ao discursar sobre o tema, não explicita sua identificação com a arte engajada, tampouco com algum ideal ético atrelado a sua prática como artista. Nesse trecho, portanto, reproduz o discurso da *arte pela arte*: a arte podendo ser descolada das determinações objetivas da esfera mundana, a arte como valor em si (BENJAMIN, 1994).

Ao discursar sobre a arte, os entrevistados constroem sentidos sobre ela e sobre suas próprias identidades de artistas. Além dos significados estéticos e éticos atribuídos à arte que dão significado autêntico à identidade do artista, a prática artística em si é representada como processo de construção e de reconstrução identitária.

Foi uma coisa, foi um susto, que eu gostei tanto de fazer “A Rua da Amargura”, que eu me entusiasmei. “A Rua da Amargura” é uma peça que eu tinha a sensação de que eu **tinha passado a vida inteira me preparando pra fazer essa peça** e aquele personagem. Então, **tinha tudo a ver**. (GG8)

Eu tinha passado por dois processos de montagem que foi muito **repressivo**, sabe, assim, que não tinha muito isso do ator criador, sabe? [...] O diretor ficava muito no meu pé em questão do meu sotaque. Aí, eu tive que fazer umas sessões com fonoaudióloga pra poder trabalhar o meu sotaque no texto, para não ter sotaque. Isso mexeu comigo psicologicamente, essa questão de ter que **negar minhas raízes** e tudo. (OF5)

Acho que não adianta só discutir também, né? É... **me entendendo** como artista. Eu acho que esse é o grande barato de fazer arte pra mim assim: me entender a **todo momento**, né. Por que que eu faço isso? O que que eu quero com isso? Onde que eu tô? Pra onde que eu vou? (MA3)

Uma forma mais adulta de ver o personagem de ver o texto, uma possibilidade de ir **me refazendo a cada dia**, e não de fazer um personagem cada dia. Assim, era só um pedaço de papel, e você não pode querer ser um pedaço de papel... Então, isso vai dando camadas pro trabalho do ator, né. (GG10)

Gosto muito de estar fazendo o que eu estou fazendo, gosto de me encontrar com as pessoas, gosto de conversar com elas, gosto de me sentir provocado por elas. Me sinto **me revisitando a cada dia**, revisitando as minhas perspectivas. (OF2)

A gente tá num mundo hoje que eu acho que você vai fazer uma coisa e tem que ter um objetivo. Não posso simplesmente fazer igual criança. Ela simplesmente brinca e aquilo **constrói ela**. A princípio, não tem objetivo nenhum. Acho que meio esse resgate. É isso, assim, de não saber onde vai dar, não ter que ter um objetivo assim, que **eu respiro e vivencio** as coisas, e não tenho controle às vezes sobre elas. (OF4)

Agora, eu acho que vou ainda ficar um pouco aqui, porque eu gosto da coisa da **esponja**, sabe? Enquanto eu não **absorver** tudo que eu posso daquele lugar, eu não sinto a necessidade de mudança. Depois que eu absorvo tudo, talvez eu fale: "Ah, eu preciso ir para outro lugar". [...] Por enquanto, aqui eu achei um espaço que eu gostaria de ficar bastante tempo, não a vida inteira (seria uma perda de tempo), mas um tempo bom para eu poder aprender mais, né. Dar de cara com os espelhos, **me rever, me questionar**. (OF1)

É, não é o meu projeto de vida. É um lugar que me ensina muito, que eu **aprendi** muita coisa e que eu acho que tenho deixado muita coisa lá também. Mas eu não sei quanto tempo ainda, porque **seca**, né. De uma certa maneira, chega uma hora que esgota e quando esgotar eu vou. Meio isso. Ainda não se esgotou. Quando esgotar, tanto o que eu tenho pra **dar** quanto o que eu tenho pra **receber**, é **mão dupla**. (CH1)

Nestes trechos, a arte é representada como forma de autoconhecimento do artista. Nos dois primeiros trechos, os enunciadore relata o impacto da representação de um personagem em suas identidades. GG8 fala de um personagem com o qual ele se identificou, que o fez rever sua trajetória de vida e afirmar sua identidade. OF5 fala de um personagem que o fez negar sua identificação com a origem. Em ambos os casos, a prática artística parece ter provocado momentos profundamente transformadores nas identidades dos enunciadore, tanto que foram lembrados por eles no momento da entrevista. MA3, GG10 e OF2 representam a prática artística como uma forma de estar constantemente reconstruindo suas identidades. A ideia de constância está explícita nas expressões verbais conjugadas no gerúndio (*entender-se, refazer-*

se e *revisitar-se*) e nas expressões adverbiais (*a todo momento* e *a cada dia*). OF4 se refere ao processo de reconstrução identitária na arte por meio da analogia à prática de brincar da *criança*. Fazer arte, nesse sentido, seria um processo que tem valor em si mesmo, que leva à transcendência do artista, não havendo necessariamente algum objetivo esperado e controlado.

OF1 e CH1 narram suas estratégias de construção identitária enquanto artistas. Tais estratégias são metaforicamente representadas pelas figuras *esponja* e *mão dupla*. As enunciadoras vislumbram a construção de suas identidades a partir de trocas vivenciadas com grupos e instituições. Dessa forma, é possível *se rever*, *se questionar* e *aprender*. Contudo, o vínculo com tais instâncias coletivas é representado como temporário. A identidade seria construída de forma autônoma, como escolha do indivíduo de pertencer e também escolha de não pertencer. A identidade de artista, nestes casos, é representada como *identidade metamorfose*, em que o indivíduo se vê livre para decidir agir no mundo enquanto ator, negar a identidade que foi construída anteriormente e construir uma nova identidade a qual ele considere autêntica naquele momento (CIAMPA, 2005).

O percurso semântico da arte revela as identidades substantivas dos enunciadores, pois a busca de ideais extracotidianos e extraexistenciais levaria os sujeitos a uma prática além da esfera instrumental. Dessa forma, eles visariam modificar o mundo e/ou serem continuamente modificados, num processo de autoconhecimento e de reafirmação identitária. De outro lado, os demais percursos semânticos, da infância e do trabalho, revelam indivíduos que possuem trajetórias únicas e que acabam tendo que se sujeitar a processos de atribuição identitária e desenvolver táticas de sobrevivência e identidades instrumentais, com vistas a sustentar a prática de suas identidades autênticas e de realizar movimentos de pertencimento. As identidades instrumentais, nesse sentido, teriam sido construídas a partir das necessidades existenciais dos indivíduos, das circunstâncias adversas em que papéis lhes foram conferidos, ao passo que as identidades autênticas foram reconhecidas pelos sujeitos a partir de alguma experiência de suas vidas ou são representadas como identidades inatas, das quais os indivíduos não sabem pontuar quando tomaram consciência.

Apesar da separação entre identidades instrumentais e identidades substantivas, para efeito de análise, observa-se que a prática dessas identidades no cotidiano ocorre de forma híbrida, sendo difícil traçar os limites entre elas. Em algumas situações, parecem estar envolvidos objetivos instrumentais e substantivos, variando-se num *continuum* entre a importância

conferida a cada um deles. Os indivíduos, nesse sentido, constroem suas identidades a partir de *dosagens* de racionalidades diferentes, podendo uma em cada momento ser uma mais predominante do que a outra. Cada sujeito se diferencia em sua trajetória a partir da racionalidade que ganha maior relevância em sua prática. No caso dos artistas analisados, nota-se que a racionalidade substantiva, baseada na identificação com a arte e seus ideais estéticos e/ou éticos, possui influência considerável nas decisões de suas vidas, muitas vezes, fazendo-os abrir mão de reconhecimento social e familiar, ganhos financeiros e de grandes bilheterias, por exemplo.

Esses indivíduos únicos, em algum momento de suas trajetórias, a partir da série de decisões instrumentais ou substantivas, vieram a fazer parte de identidades coletivas. Ou seja, cada pessoa, com suas *dosagens* de racionalidades, decidiu-se por reunir-se a outros artistas – no caso desta pesquisa, no Grupo Galpão, no Oficinão ou na Cia. Malarrumada. A decisão individual de fazer parte de um coletivo seria também pautada por uma série de expectativas e pelo vislumbre de se construir uma identidade autêntica ou representar mais um papel em prol da existência.

No caso de fundadores de grupos, a dosagem individual de racionalidade seria definidora do propósito do próprio grupo e da racionalidade que iria pautar o padrão das relações interpessoais dentro dele. Já no caso de pessoas que vieram a fazer parte de um grupo preexistente, a racionalidade já implícita nas práticas do grupo irá atrair ou não sua filiação, segundo suas expectativas. Contudo, por sua vez, o novo entrante em suas práticas cotidianas poderia também alterar os padrões de racionalidade do grupo. Assim, o reconhecimento das trajetórias e expectativas identitárias individuais é crucial para o entendimento da dinâmica das identidades coletivas, pois revela a razão de ser dos grupos e o grau de homogeneidade de seus membros. Com isso, espera-se expandir o entendimento do processo de construção identitária em diferentes instâncias e as inter-relações entre identidades individuais e coletivas. No capítulo a seguir serão analisadas as identidades coletivas do Grupo Galpão, do Oficinão e da Cia. Malarrumada, buscando-se relacioná-las às identidades individuais de seus membros.

7. VIDAS E ARTES COLETIVAS

Analisar instâncias coletivas de identidades e de práticas requer um esforço de abstração por parte do pesquisador. O coletivo é construído e mantido a partir dos indivíduos, suas escolhas, seus textos e suas atividades cotidianas (HARDY et al., 2005). Há uma linha tênue entre a identidade individual e a identidade coletiva, principalmente quando se observam os indivíduos no contexto de vivência da coletividade. Assistir aos ensaios do Grupo Galpão e do Oficínio levou a questionamentos. A identidade dos grupos é uma instância abstrata que paira sobre a cabeça daquelas pessoas, que as dirige em prol de uma direção única e que, com isso, confere homogeneidade às práticas?

Essa dúvida, não obstante a consistência do referencial teórico levantado, foi resolvida definitivamente somente com as observações em campo. Primeiramente, os integrantes dos grupos são claramente diferentes uns dos outros. O acompanhamento breve de suas vidas no dia a dia nos ensaios permitiu retirar essa conclusão, a qual foi confirmada também pelos depoimentos. Não há homogeneidade, mesmo porque é impossível afirmar a existência de qualquer grupo homogêneo quando se adentra sua esfera cotidiana. Cada indivíduo contribui de forma única para o andamento do grupo, devido a sua identidade e a sua trajetória. Em segundo lugar, baseando-se na recusa do fetiche da identidade, evidenciado por Ciampa (2005), é arriscado tratá-la como instância abstrata e *fantasmagórica* também no nível coletivo como se a identidade coletiva fosse uma definição fixa e que prédeterminasse as ações posteriores dos seus membros.

Dessa forma, unindo premissas teóricas e conclusões empíricas preliminares, entende-se a identidade coletiva como um somatório das identidades individuais: a) orientadas segundo uma racionalidade predominante; e b) externa e internamente reconhecidas como um grupo que possui significado enquanto coletividade (HARDY et al., 2005; POLLETTA; JASPER, 2001; WRY; GLYNN, no prelo). A partir de tal entendimento, sentidos abstratos a respeito da identidade coletiva podem ser extraídos de forma mais direcionada a partir das práticas cotidianas e dos textos individuais. As formas partilhadas de ver e interpretar o mundo poderiam indicar gêneros discursivos comuns aos grupos (BAKHTIN, 1992). Com relação à racionalidade predominante no coletivo, é possível extraí-la, primeiramente, do discurso

fundador do grupo, que traduz a justificativa de sua gênese e, posteriormente, dos objetivos do grupo ao longo do tempo, que traduzem a atual razão de existir do agrupamento. Ademais, a racionalidade subjacente também pode ser clarificada a partir das duas dimensões identificadas por Ramos (1981) nos sistemas sociais, a saber, o grau de prescrição normativa e o grau de orientação coletiva. A partir desses elementos, identificam-se padrões de práticas que permeiam as identidades coletivas e lhes conferem um gênero discursivo.

Já com relação aos significados que o grupo assume externamente e internamente, é possível identificá-los a partir da construção de sentidos mais ou menos partilhados pelo grupo, que servem para espelhar certa identidade definidora do coletivo, legitimando a existência do grupo. Nesse sentido, identificaram-se as práticas, os gêneros e as representações compartilhadas pelo grupo e que formariam a imagem do *protótipo* da identidade coletiva. O protótipo, mesmo não sendo personificado inteiramente por nenhum membro, serviria para manter arraigados os traços da identidade do grupo, para nortear as práticas cotidianas e para sinalizar aos demais o que deveria ser um membro do grupo (WRY; GLYNN, no prelo).

7.1 O Grupo Galpão: a arte de (sobre)viver coletivamente

Com base nas definições a respeito das identidades coletivas, o primeiro percurso semântico a ser evidenciado no discurso dos integrantes do Grupo Galpão se relaciona com os seus *objetivos*. Segundo a história legitimamente contada sobre o grupo, no ano de sua fundação os atores estabeleceram para si sete objetivos, os quais já foram expostos no início deste capítulo. Contudo, buscou-se evidenciar nos discursos a forma como esses objetivos foram postos em prática e reformulados ao longo do tempo e o modo como outros novos foram acrescentados à prática coletiva. Além disso, nota-se que em nenhum relato os entrevistados fizeram menção explícita ao conjunto desses sete fins oficiais. Portanto, ao se abordar o percurso semântico dos *objetivos*, optou-se por focar mais nas práticas discursivas observadas no material empiricamente coletado. O tema que dá início a esse percurso semântico é o da *gênese* do grupo.

E aí, a gente, enfim, encarou a vida como... **apostando** no grupo como assim profissão, como sustentação, como um **projeto** mais a **médio longo e prazo** com uma **estrutura** melhor. (GG1)

Claro que quando nós pensamos montar um grupo, dar sequência a esse trabalho com os alemães, a gente tinha essa ideia de ser um grupo, né, de criar uma **linguagem**, de ter uma **proposta** a...a...a **médio, longo prazo**, não ser uma coisa imediata. (GG9)

Investimento no ator mesmo, com aulas, e o Galpão sempre teve isso, né. Antigamente, vivia precariamente, mas ele era um grupo que ficava ali pesquisando. (GG11)

Então, esse tipo de teatro de grupo era um teatro que era um grupo de estudos, né. Era um grupo de pessoas dispostas a estudar, dispostas a fazer um tipo de espetáculo, aprender esse espetáculo sabendo que teria que sobreviver de outras rendas durante um bom período, mas acreditando que se **investisse** durante uma **longa jornada**, por alguns anos, isso voltaria, né. Acho que era a grande crença. (GG7)

Destaca-se, primeiramente, que o tema da gênese do grupo é permeado pela dimensão temporal do *longo prazo*. Os enunciadores representam a origem do Galpão como um momento em que os membros vislumbraram obter resultados futuros por meio da ação coletiva. Nesse sentido, trata-se de práticas do tipo estratégias, segundo Certeau (1994). A institucionalização de um grupo enquanto espaço legítimo de união de esforços individuais seria uma forma de viabilizar o cumprimento da estratégia coletiva. Os vocábulos utilizados para denotar tal processo de institucionalização nestes trechos são: *grupo, projeto, estrutura, linguagem, proposta*. Esse seria o espaço a ser chamado de *próprio* e onde no decorrer dos anos seria exercido o poder estratégico em prol do atingimento dos objetivos. Ademais, os verbos *apostar* e *investir* trazem implícita a ideia de acúmulo futuro, típica da ação estratégica.

Um dos objetivos iniciais do grupo teria sido viabilizar a sobrevivência por meio do trabalho com o teatro.

Isso...isso era muito claro pra nós. Que era importante que cada um pudesse tirar o **sustento** do próprio **trabalho do grupo**. A gente se...a gente percebia que sem isso a gente não ia poder **seguir em frente**, né, porque um trabalho que não gera o seu sustento é um trabalho condenado ao seu **fracasso**, né? (GG9)

Mas eu percebi, eu percebo, que a primeira intenção do **coletivo**, de montar um grupo, era de ser uma coisa **profissional**, uma coisa que tivesse uma... horário, uma técnica qualquer de fazer espetáculo... (GG2)

Eu acho que uma maneira, uma **seriedade** muito grande, um **compromisso** muito grande com o **trabalho**, com a **qualidade** do trabalho... com a **maneira de fazer** e um comprometimento muito grande com isso, né... e... com a perspectiva de transformar aquilo num **modo de vida** (GG3)

Coletivamente era mais fácil **sobreviver** a suas **crises, artísticas ou existenciais**, num momento que você não sabe o que fazer da **vida**. (GG7)

Nos trechos destacados está explícito o objetivo de se obter, a partir do trabalho em grupo, uma forma de manutenção da existência. GG9 coloca a ideia da sobrevivência a partir do teatro como condição para o sucesso e continuidade do próprio grupo. Como o relato foi coletado recentemente, o enunciador deixa implícita a ideia de que o grupo é bem sucedido, já que logrou se sustentar. GG2 retoma o tema do profissionalismo, relacionando-o com a existência de normas e práticas compartilhadas. Infere-se que somente por meio do agrupamento de atores é que seria possível se obter tal estruturação do trabalho. GG3 também representa a existência do grupo como uma forma de estruturar *maneiras de fazer* e práticas voltadas ao resultado final dos esforços, que deveria ser de boa qualidade e prover a sobrevivência. Finalmente, GG7 reforça tal ideia e representa a gênese do grupo também implicitamente como um pilar de identificação em momentos de crises identitárias. Nesse sentido, a representação do grupo como uma instância provedora de manutenção da existência de seus membros traz implícita a ideia de que o grupo deveria ser a instância central de identificação desses indivíduos. Ao almejar que todos os membros pudessem se dedicar integralmente ao trabalho em grupo como atividade principal, infere-se o objetivo coletivo de que suas identidades estivessem vinculadas primariamente ao Galpão, e não a outras atividades instrumentais que gerassem sustento.

Do artista ir aonde o povo está, o Galpão sempre fez isso... desde quando começou, e não como uma coisa demagoga, assim neste sentido: “Ah, precisamos levar cultura ao povo!”, mas até como estratégia de **sobrevivência**, né. (GG4)

Foi um dos motivos que o Galpão apareceu na rua: pra não depender de **espaços públicos**. Os espaços eram todos públicos: da **prefeitura**, do **Estado**... E era uma dificuldade terrível. (GG11)

A **opção** do Galpão de ter a rua foi o grande **diferencial** para conquistar os **patrocinadores**, conquistar o **público**, porque... dentro das salas de teatro a gente vê... o público é muito pouco, né. (GG2)

O tema da ocupação da rua é representado como uma tática vislumbrada pelo grupo desde sua gênese para contornar de forma astuciosa as relações de poder dominantes no contexto de produção teatral. A caracterização do teatro de rua inicialmente como tática se baseia na ideia de que o grupo buscava retorno imediato e oportunista ao se apresentar nas ruas, apropriando-se de um espaço que não lhe era próprio (CERTEAU, 1994). Dessa forma, a prática de levar o teatro para a rua é representada como uma opção criativa e de resistência para garantir a *sobrevivência* nos primórdios do grupo, a independência dos controladores dos *espaços públicos* (*Prefeitura e Estado*) e a atração dos personagens *patrocinadores* e *público*.

A tática do teatro de rua, ao tornar-se bem sucedida e ao reforçar-se ao longo dos anos, torna-se um dos elementos identitários centrais do Grupo Galpão, integrando o objetivo estratégico coletivo de gerar o sustento por meio do teatro. Nesse sentido, a partir de uma tática de resistência ao poder controlador das casas públicas de teatro, a estratégia do Grupo Galpão se constrói e, aos poucos, o espaço da rua passa a ser apropriado e, até mesmo, tornado um espaço legítimo do Galpão, sendo reconhecido pelo público como tal. Portanto, trata-se de uma prática que surge inicialmente enquanto tática e posteriormente torna-se uma estratégia identitária.

O grupo já é muito **conhecido** com teatro de rua e tudo. Tinha uma necessidade. O **público** também pedia que a gente voltasse pra rua. (GG5)

Vai estabelecendo uma... uma maneira, um jeito de fazer. Você vai imprimindo aquilo. Então, se de repente o Galpão resolve: Ah não, o próximo espetáculo do Galpão vai ser um espetáculo aos moldes da “A Comédia da Esposa Muda”, que a gente fazia com condições favoráveis de alojamento para o **público**, a gente fazia para, no máximo, no máximo 500, 600 pessoas e o que... aí você fica meio **refém** da sua, da sua... Acaba que o Galpão, neste sentido, fica um refém da **popularidade** dele. (GG3)

A história do Galpão tem muito dessa... dessa coisa de... de **ocupar pela primeira vez o espaço**. A gente fez o primeiro espetáculo na Praça do Correio no Rio, que depois virou espaço para espetáculo. Fez no Ipiranga, em São Paulo, que também virou espaço para espetáculo. Fez na Praça JK, antes dessa reforma que você conhece, fez. Usou pelo FIT a primeira apresentação lá na Serraria Souza Pinto. (GG1)

Começou com essa coisa da rua, né, de entrar na vida, de entrar, de ocupar, de **ocupar o seu lugar**, de ir se aprimorando e ocupando o seu lugar. Depois também não quis ficar... Logo no início, começou já a fazer **teatro de sala** também. (GG7)

Os trechos destacados trazem em comum o tema implícito da legitimidade do Galpão enquanto grupo de teatro de rua. À personagem *público* é atribuída a responsabilidade do reconhecimento do trabalho do Galpão. GG5 representa o público como uma figura que demanda peças de rua. Nesse sentido, atender a tal expectativa é uma estratégia de manutenção identitária do grupo. GG3, por meio do verbo no gerúndio *imprimir*, também coloca implicitamente a ideia de que ao longo do tempo o Galpão construiu sua identidade calcada no teatro de rua. Contudo, o enunciador representa o lado negativo do reconhecimento do público, pois atualmente o grupo não teria mais a liberdade de realizar peças de rua nos moldes de suas peças iniciais. A partir do adjetivo *refém*, infere-se que, segundo o enunciador, o Galpão teria um número restrito de práticas possíveis, sendo sua identidade também limitada ao que o próprio grupo reforçou durante anos. Nesse sentido, sinaliza-se para a dificuldade de se empreender uma identidade coletiva do tipo *metamorfose* para o Galpão,

devido às pressões e expectativas de agentes externos que o grupo precisa atender (CIAMPA, 2005). Manter uma identidade de *refém*, portanto, seria praticar uma identidade instrumental.

De outro lado, GG1 e GG7 reforçam a ideia de que o Galpão aos poucos se apropriou do espaço da rua como lugar *próprio*. O uso do verbo *ocupar* traz implícita tal ideia. Nesse sentido, o grupo teria liberdade para ocupar legitimamente diferentes lugares nunca antes utilizados por outros grupos de teatro. Tal prática, segundo GG1, teria constituído um traço identitário para o grupo. GG7 enfatiza a prática do grupo de conciliar o *teatro de sala* com o teatro de rua desde o início. Ou seja, tratar-se-ia de uma estratégia de variação das práticas para, talvez, evitar-se que o grupo se tornasse refém de sua própria identidade, como colocado por GG3.

A gente procura ir em lugares onde o teatro não vai, né... E realmente é uma delícia você **desvirginar** esses lugares, sabe? Então, eu acho que essa, pra mim, é a grande importância do Galpão na **sociedade**; é ir **chegando** e **desbravando**, o que é um pouco **bandeirante** neste sentido. (GG4)

Eu acho que a gente fazendo teatro de rua a gente tá fazendo mais uma **condição social** do que teatro de palco. (GG2)

O próprio fato da gente fazer teatro na rua. Eu acho que quando a gente vai pra uma **praça**, onde **não interessa**, todo mundo pode ir, não interessa de onde, quem, todo mundo está ali assistindo. Em alguém ali a gente vai despertar alguma coisa nova, com certeza. A gente tem tido o retorno disso. Estar na rua acho que também é um **projeto social**. A gente proporciona uma **experiência estética**, mesmo **reflexiva**. Através da gargalhada você **pode tocar** outras coisas também. (GG6)

Além de tática de sobrevivência e de estratégia identitária, o tema do teatro de rua também é representado pelo sentido ético. Levar o teatro a lugares inusitados e a pessoas que não costumam frequentar as casas de espetáculos é colocado como uma prática boa e desejável. GG4 compara metaforicamente o Galpão à figura de um *bandeirante*, que *desvirgina*, *chega* e *desbrava* lugares onde o teatro ainda não foi. Tal metáfora traçaria um paralelo entre a função colonizadora dos bandeirantes e a função cultural do Galpão, cuja atuação na sociedade seria a disseminação de valores culturais. Neste ponto, observa-se uma relação interdiscursiva com o discurso da *cultura afirmativa*, o que possibilita o questionamento da existência de valores éticos autênticos, pois o sentido implícito estaria mais próximo dos valores morais instrumentais, suavizantes de conflitos sociais e homogeneizantes (MARCUSE, 2001; MANNHEIM, 1986).

GG2 compara as duas formas de teatro, de rua e de palco, e representa a primeira como mais próxima da atuação social. O enunciador silencia, contudo, sobre qual seria o conteúdo de tal atuação. GG6 representa implicitamente a prática do Galpão de levar o teatro de rua a locais que *não interessam* como calçada em valores éticos. Primeiramente, pelo fato de serem lugares onde financeiramente não seria interessante de apresentar-se. Em segundo lugar, pelo fato de a prática do teatro de rua proporcionar *experiência estética* às pessoas. Tal tipo de experiência estaria ligada a momentos de reflexão. Infere-se que *poder tocar* os espectadores é considerado bom e desejável pelo enunciador. Nesse sentido, a arte é representada como forma de proporcionar experiências transcendentais às pessoas que lhe presenciam, não apenas ao artista que a realiza. Neste trecho, destaca-se ainda o uso do vocábulo *praça* como aparece outras vezes no depoimento de outros membros, não em seu sentido literal, mas para denotar lugar de atuação. Tal uso traça uma relação interdiscursiva com o vocabulário da administração estratégica, como local de exploração comercial e apropriado como espaço de competição entre organizações. Portanto, coexistem no discurso elementos semânticos ligados à ética e à instrumentalidade capitalista. Nota-se que a ambiguidade é um figura semântica recorrente nos depoimentos.

É nossa grande dificuldade, às vezes maior, é isso: é uma **empresa** que não é uma empresa com fins lucrativos. Nós somos sócios, mas a gente não tem uma visão empresarial de enriquecer. Então, é uma empresa **peculiar**, assim, **estranha** nesse sentido [...] apesar da gente sobreviver do dinheiro que ela gera, mas a gente não visa o lucro. (GG5)

A gente não construiu a Associação Galpão pra ficar **rico** com o teatro. Isso seria uma ilusão muito grande. Mas tem sempre esse **sentido artístico** dali, do grupo né, que é decidido sempre... As decisões artísticas são feitas em grupo, né, numa reunião com os treze. (GG4)

Bem, no começo o Galpão procurava **dinheiro**. Não para, pra fazer uma peça. Não. Se procurava, procurava dinheiro pra bancar um projeto de um ano que fosse, um projeto esse que iria incluir uma série de, uma série de outras coisas [...] um tanto de coisas **enriquecedoras**. (GG7)

Nestes trechos, observa-se a presença de sentidos ambíguos implícitos ligados aos objetivos do Grupo Galpão. O fato de os membros terem constituído o grupo ou terem aceitado fazer parte dele com o intuito de que o Galpão fosse a instância provedora central de realização artística e de sobrevivência financeira leva à inserção do grupo no mercado de bens culturais e, ao mesmo tempo, à busca da manutenção da criatividade e dos objetivos éticos. Muitas vezes, essa dupla consequência gera ambiguidades nas práticas discursivas sustentadas pelo grupo. GG5, ao caracterizar o Galpão, utiliza o vocábulo *empresa*, que denota um tipo de

organização com fins lucrativos, mas nega imediatamente a busca do lucro e reconhece explicitamente a construção paradoxal por meio dos vocábulos *peculiar* e *estranha*. GG4 coloca explicitamente a predominância do sentido artístico da existência do grupo sobre o sentido financeiro. Contudo, ao citar ambos, pressupõe-se sua coexistência nas atividades coletivas. GG7 coloca que desde o início o objetivo do Galpão não era buscar financiamento para a produção de peças teatrais, mas sim para a manutenção de uma série de atividades extra-artísticas desenvolvidas pelo grupo, consideradas *enriquecedoras*. Nesse sentido, o enunciador deixa implícito que o sentido ético da atuação do Galpão se sobreporia à própria atividade artística em si, negando-se a busca de dinheiro sem tal sentido. Contudo, novamente, observa-se a menção às esferas financeira, artística e ética no discurso, o que sinaliza para a coexistência dessas esferas, e de suas distintas racionalidades na própria prática cotidiana do grupo.

Ao longo das narrativas sobre a trajetória do Grupo Galpão, surgem novos sentidos e temas ligados aos objetivos coletivos. O Galpão Cine Horto é uma figura discursiva relevante, que sinaliza para novos sentidos atribuídos à identidade do grupo.

Eu acho que o grupo continua fiel a esse propósito inicial. É...é claro que isso foi se modificando, né? É...acho que em muitos aspectos o grupo se tornou mais **flexível**, existe a coisa do **centro cultural**, existe uma preocupação assim de uma **transmissão** também de **conhecimento**, né? (GG9)

Mas eu achava que o Galpão não... que devia... devia orientar fogo, no outro sentido, num sentido mais **meramente artístico**... Mas acho que foi uma **grande ideia**. Acho que é um **projeto maravilhoso**, que dá a oportunidade ao Galpão de prestar um **serviço**, né? (GG3)

Tanto GG9 quanto GG3 são membros fundadores do Grupo Galpão. Portanto, participaram da redação de seus sete objetivos originais. Talvez não seja mera coincidência o fato de que ambos os enunciadores atribuem à figura do Cine Horto, implícita nas expressões *centro cultural* e *projeto*, uma mudança nos propósitos iniciais do Galpão. Tal mudança seria o aumento do escopo de atuação do grupo, ideia implícita nos vocábulos *flexível* e *grande ideia*. A partir de tais expressões, infere-se que o coletivo possuía objetivos centrais determinados e acabou admitindo objetivos novos com o passar do tempo. Portanto, a identidade coletiva do Galpão adquiriu novos sentidos a partir de novas estratégias e novas práticas, saindo do *meramente artístico* para a *transmissão de conhecimento* e a *prestação de serviço*.

Ademais, GG3 admite explicitamente sua resistência inicial ao aumento do escopo de atividades do grupo. Contudo, fica implícito que decisões foram tomadas mesmo havendo sua discordância inicial no sentido da implementação do projeto do Cine Horto. Observa-se, portanto, no discurso de GG3 que a representação da identidade coletiva do Galpão sofreu alteração, de um grupo voltado à prática da arte passou para um grupo que também presta serviços. Essa alteração, no entanto, parece ter sido posteriormente bem aceita pelo enunciador, sentido implícito nos adjetivos *grande* e *maravilhoso*. Assim, infere-se que não houve rompimento identificatório por parte de GG3 em relação ao Galpão. O enunciador continua fazendo parte do grupo e, agora, aceita todos os objetivos coletivos.

Ao contrário de GG3 e GG9, alguns membros do Galpão representam a criação do Cine Horto como uma prática natural, decorrente dos propósitos originais do grupo.

O Cine Horto faz com que o grupo não se feche. Na verdade o Galpão **nunca** se fechou. Ele já criou o **FIT**, Festival de Teatro de Rua. Então, o Galpão **sempre** compartilhou muito com outros artistas, e o **Cine Horto** ampliou isso. (GG5)

Ficou um **vácuo** nessa relação do Galpão. Nossa com a sociedade, já que a gente não fazia mais o **FIT**. Foi aí que aparece o **Cine Horto**, a possibilidade do Cine Horto. (GG1)

GG5 e GG1 representam o Galpão como um grupo que possui vocação desde sempre para se relacionar com a sociedade. GG5 deixa essa ideia explícita nos advérbios *nunca* e *sempre*. Nestes trechos, a figura explícita do Cine Horto é representada como uma estratégia de manutenção identitária do grupo, no sentido de manter a prática de interlocução com indivíduos externos. O FIT teria sido também uma estratégia dessa natureza, contudo, foi abandonada pelo grupo. Observa-se em ambos os relatos que os enunciadores empregam sentidos de *modalidade* em relação ao tema da interlocução com a sociedade; ou seja, eles o representam como um sentido *a priori* verdadeiro e necessário, sendo justificativa válida para a criação do Cine Horto. Portanto, é necessário que haja tal preocupação extra-artística por parte do grupo. Caso contrário, conforme exposto por GG1, haverá um *vácuo*.

Acho o Cine Horto um projeto muito bacana, e ele... ele, além da beleza do projeto em si, ele é muito legal também por causa da demanda, porque o **Galpão viaja** muito e tem muita gente que quer ter experiências **próximas ao Galpão**, entendeu? (GG6)

Essencial pro Galpão, porque o Cine Horto é...cobre uma demanda enorme de pessoas que querem trabalhar com o **Galpão**, que querem conhecer, ficar mais **próximo do Galpão**, né, além de ter uma... como é que fala, uma vertente voltada para o social, pra comunidade e que é muito importante pro **grupo** também, né. Além de tudo, possibilitar mais janelas pra arejar mais **a gente aqui dentro**. (GG10)

A gente não tá aqui todos os dias. E quem toca realmente são essas **pessoas** que vieram aqui buscar o conhecimento, reciclagem e vem com ideias também que a gente acaba descobrindo. Eu acho que é isso que faz essa dinâmica tão bacana do Cine Horto, então eu acho que essa é a nossa maior contribuição: não fechar, né, mostrar sempre, procurar mostrar sempre que é possível ir um pouco além... (GG4)

Além de estratégia de *flexibilização* ou de *manutenção* identitária, o Cine Horto também é representado como uma estratégia de *extensão* identitária. Nos três trechos destacados o Cine Horto é representado como um território do Grupo Galpão, que o representa mesmo quando seus membros não estão presentes. Nesse sentido, o Cine Horto seria uma estratégia do Galpão que permite a desvinculação da identidade do grupo das identidades individuais de seus membros. O Galpão passaria a ser representado como uma entidade, que engloba não só o grupo de atores, mas também a estrutura do Cine Horto e as pessoas que dele fazem parte. Nos trechos destacados de GG6 e GG10, observa-se o duplo sentido que o vocábulo *Galpão* assume tanto enquanto grupo de atores, nas expressões *Galpão viaja* e *essencial pro Galpão*, como enquanto entidade que pode ser legitimamente representada pela figura do Cine Horto, nas expressões *próximo ao Galpão*.

Embora a criação do Cine Horto denote um movimento de extensão da identidade do Galpão, observa-se que o duplo sentido do vocábulo *Galpão* se mantém ao longo dos discursos, sinalizando que há diferenças entre a identidade do grupo de atores e a identidade da entidade Galpão. GG10 deixa explícito a existência dos limites entre as duas identidades ao empregar a expressão *a gente aqui dentro* para se referir aos atores do Galpão em relação às possibilidades de interação com o Cine Horto. GG4 também explicita a diferenciação entre *a gente*, atores do Galpão, e as *pessoas* que trabalham no Cine Horto. Nota-se, portanto, que a partir do tema do surgimento do Cine Horto todos os enunciadores passam a denotar a diferenciação identitária entre o Galpão como grupo de atores e o Galpão como entidade. Tal diferenciação é, muitas vezes, tênue e não explícita, mas recorrentemente torna-se clara.

Então, ela (empresa patrocinadora) tem uma...um ganho aí da marca associada ao **Cine Horto**, que por tabela, tá associado ao **Galpão**, e o Galpão também por tabela, tá associado ao Cine Horto, né? Então, todo esse trabalho social que o Cine Horto faz e...e ele reverte também numa...numa **boa impressão** que a população tem do Galpão. (GG11)

Embora a Petrobras patrocine aqui, mas nos olhos da mídia, nos olhos da opinião pública, nos olhos institucionais, assim, o **Galpão** desenvolve uma dezena de projetos de formação, de troca, de pesquisa, de produção através do **Cine Horto**. Então o Cine Horto é meio que... ajuda na **imagem**, sabe. Ele **justifica** um pouco algumas coisas que a gente tem. (GG1)

Eu acho que é porque ele complementa um lado social que o **Galpão** não dá... Não consegue dar porque a gente fica na coisa do espetáculo, de representar. A gente dá oficina quando a gente viaja [...] mas é o máximo que a gente consegue dar e o retorno que o **Cine Horto** dá é importantíssimo pra gente. [...] O Galpão Cine Horto é totalmente, é um **peso na balança**, assim, que é importantíssimo. Então, é uma **moeda** bem valiosa. (GG2)

A quarta representação da figura do Galpão Cine Horto é de uma estratégia de projeção identitária perante a sociedade e os patrocinadores. Os projetos realizados no Cine Horto serviriam para projetar uma identidade positiva do Grupo Galpão. Tal identidade, contudo, assume implicitamente sentidos instrumentais e artificiais. Tais sentidos são inferidos a partir das expressões *boa impressão*, *imagem*, *peso na balança* e *moeda valiosa*. Novamente, encontra-se implícita a diferenciação entre a identidade do Galpão (grupo de atores) e a identidade do Galpão Entidade (entidade que engloba os atores e o Cine Horto). Nos três trechos destacados, os enunciadores colocam-se explicitamente cientes de que aos olhos de personagens externos (empresas, sociedade, instituições) as identidades do Grupo Galpão e do Galpão Entidade se misturam. A manutenção de uma identidade única englobando grupo de atores e Cine Horto seria uma estratégia interessante para os enunciadores enquanto membros do Grupo Galpão, pois seria uma identidade instrumental para se atingir fins desejáveis, tais como patrocínios, aceitação e legitimidade. Atrelado ao sentido da instrumentalidade, pressupõe-se o sentido da artificialidade dessa identidade, pois os próprios enunciadores revelam claramente os limites entre o que seria a representação autêntica da identidade do Grupo Galpão (grupo de atores que se concentra em viajar, fazer espetáculos e algumas oficinas) e o que seria a representação artificial da identidade do Galpão Entidade (grupo coeso de pessoas que realiza peças de teatro e projetos sociais). Nesse sentido, os discursos assumem novamente sentidos ambíguos, de afirmação de uma identidade única entre Galpão e Galpão Cine Horto perante a sociedade e de implicitamente delimitar os limites identitários autênticos no interior do Galpão Entidade.

Essa própria **ala do Galpão**, que leva o Cine Horto também, que... O ato de ser uma microempresa tem um ato bacana e tem um ato muito difícil de lidar. (GG7)

Ainda em relação à figura do Galpão Cine Horto, como já mencionado no trecho destacado de GG3, sua criação não foi consensual entre os membros do grupo. O discurso de GG7 ilustra também a falta de consenso em relação à existência do Cine Horto. Além de colocar explicitamente sua percepção sobre a dificuldade de gerir uma estrutura empresarial, o enunciador se representa separadamente à *ala do Galpão* responsável pelo Cine Horto. Nesse sentido, o enunciador implicitamente demonstra não se identificar com o Cine Horto, pois não o representa como elemento identitário autêntico do Grupo Galpão, mas sim como um projeto de apenas uma parte dos membros do grupo. GG7 é o único membro do Galpão que coloca explicitamente em seu depoimento a figura da *ala* do Galpão que concebeu e cuida do Cine Horto, mas esse sentido está implícito também em outras entrevistas. Contudo, observa-se o silenciamento sobre quais membros estariam na ala que criou e defendeu o Cine Horto e quais membros foram resistentes a sua criação. É silenciado, além disso, como foi o próprio processo de implementação do projeto. Já que não havia consenso, como a ala defensora do Cine Horto conseguiu concretizá-lo? O silenciamento de tais questões pode sinalizar para momentos importantes e delicados na trajetória identitária do grupo.

Ainda relacionado ao percurso semântico dos *objetivos* do Galpão, destaca-se o tema da estrutura do grupo; ou seja, como o grupo se articulou ao longo dos anos para atingir seus objetivos. Trata-se de um tema de relevância para se identificar a racionalidade coletiva predominante, pois quanto mais prescritiva é a estrutura normativa de um sistema mais ela guia o comportamento individual no sentido da conformação de papéis e, por conseguinte, menor é o espaço para atualização pessoal e expressão substantiva da identidade (RAMOS, 1981). No caso do Galpão, observa-se um aumento gradativo na estruturação do grupo.

Ainda era uma estrutura em que **todo mundo** fazia as coisas aqui dentro. Assim, o **próprio grupo** dava conta de solucionar o dia a dia, de produção, de... enfim, de tudo que acarreta essa estrutura. (GG6)

No começo, o grupo tinha uma estrutura em que os **atores** que tinham que fazer tudo: a produção, divulgação [...] aí depois é que com o tempo a estrutura foi crescendo e tal...Hoje, **eu** faço uma coordenação disso. (GG11)

Os dois trechos destacados abordam o tema da comparação entre a estrutura do início do grupo e como ela é hoje. GG6 indica de forma implícita tal sentido de comparação a partir do vocábulo *ainda* e dos verbos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo, que sinalizam ações que foram habituais no passado. GG11 compara explicitamente a estrutura de antes e a

de hoje e ilustra a mudança de papéis dos atores do Galpão com seu próprio exemplo. O enunciador antigamente também desempenhava várias atividades para a manutenção do grupo e atualmente ele apenas as coordenaria. Nos dois trechos, observa-se a personagem explícita dos atores do grupo nas expressões *todo mundo*, *próprio grupo* e *atores*. Destaca-se também a personagem implícita do pessoal de apoio, que hoje existiria na estrutura do Galpão exclusivamente para dar suporte às atividades centrais do grupo. Essa personagem, portanto, recebe a responsabilidade pelas atividades de manutenção estrutural do Galpão e teria aliviado a carga de trabalho para os atores. Contudo, a falta de destaque explícito e de menção aos nomes próprios desse grupo de personagens permite inferir que os enunciadores não atribuem grande importância a suas identidades individuais específicas para a construção da identidade coletiva do Grupo Galpão.

As pessoas vão assumindo determinadas **funções** e tal, e a gente tem um sistema de avaliação de desempenho [...]. E aí, em função disso, **a gente** faz **avaliação do desempenho** das pessoas, e aí se define salário, né, cachê dos espetáculos. É igual pra todo mundo que atua, que tava no espetáculo. Mas a gente tem uma diferenciação de salários em função dessa análise de desempenho, essa avaliação de desempenho. (GG11)

A gente tem um caderninho de **metas**. Nós temos as nossas reuniões artísticas e as reuniões mais **administrativas** também aqui... que tem umas reuniões referentes à estrutura do grupo, que a gente até faz com o Pimenta, que é um mediador, é um cara que trabalha com a gente, **pra gente** conseguir conduzir bem os projetos. E temos essas anotações artísticas, que a gente, volta e meia, volta a elas, vê o que a gente cumpriu, o que a gente faz. Então, a gente sempre tem **planos**. (GG6)

Essas reuniões de grupo são pautas mais difíceis de se resolver. São decisões mais, decisões mais difíceis de se tomar, que aí convoca **os treze** e esse mediador. Junto com isso, tem uma **avaliação anual, de desempenho**, vê o que cada um **propôs** no início do ano. (GG7)

Os trechos destacados representam a forma como os atores do grupo se estruturam atualmente. A partir dos vocábulos *funções*, *metas* e *planos*, observa-se que há fixação de regras, metas e tarefas para os membros. Neste aspecto, o Galpão parece reproduzir o modelo de equipes polivalentes para a produção artística, identificadas por Bendasolli et al (2009). Contudo, GG11 e GG7 explicitam que a divisão funcional entre os atores se dá de forma espontânea e consentida por todos. Na fala de GG11, o uso do verbo *assumir* no gerúndio dá o sentido de naturalidade a esse processo. Ademais, GG7 emprega o verbo *propor*, que também conferiria o sentido de compromisso, individual e ativo, pelas atribuições. Após tal divisão de funções, a prática atual do grupo é a de realizar periodicamente uma *avaliação de desempenho*. Essa expressão estabelece uma relação interdiscursiva com o discurso gerencial.

A avaliação de desempenho é um conceito legítimo do campo discursivo da gestão de recursos humanos, notadamente em organizações econômicas. Contudo, tal expressão parece ter sido ressignificada ao ser utilizada no contexto do Grupo Galpão. Primeiramente, por não haver uma figura de autoridade centralizadora, que prescreve e impõe aos indivíduos seus cargos e papéis sociais. Em segundo lugar, por ser um processo conduzido pela personagem discursiva *Pimenta*, representada como um *intermediador*, que apenas facilitaria o processo avaliativo, realizado por todos coletivamente. A ideia da avaliação feita em conjunto por todos os membros está explícita no uso da primeira pessoa do plural e das expressões *a gente* e *os treze*. Portanto, apesar da prescrição mínima de normas, a avaliação de desempenho feita no Galpão não parece tornar seus membros agentes passivos do processo nem eliminaria o espaço para iniciativas livres e substanciais dos indivíduos.

No entanto, simultaneamente, tal avaliação assume o sentido tradicional de instrumento de gestão ao ser utilizada como meio para distribuição dos rendimentos do grupo. Ao recompensar individualmente, diferenciando os membros e impondo o que é válido e merecedor de salário, o sistema avaliativo acaba por guiar, de certa forma, os comportamentos e por reduzir a liberdade dos indivíduos. Nesse sentido, mais uma vez, nota-se a existência de sentidos ambíguos nas práticas (discursivas) do grupo que, em última instância, remeteriam à tensão entre a necessidade de existência e a necessidade de transcendência a partir da produção artística.

Eu acho, que essa é a grande **diferença** do Galpão que é um grupo que há quinze anos é **patrocinado** e conseguiu com isso uma **organização** e uma **estrutura**, que é organizado, estruturado. Justamente por isso a **popularidade** que o Galpão tem. O Galpão tem um público enorme em qualquer lugar que ele vai. Isso também é uma grande diferença. (GG10)

Muito. Pensamos sempre muito na **venda do espetáculo**, né: que tipo de perfil que tem aquele espetáculo, né? Que tipo...claro que o...**a recepção do público**. É uma coisa que está sempre...muito presente na construção do espetáculo, sempre. (GG9)

A crescente estruturação do grupo direcionaria cada vez mais suas práticas para o alcance de resultados positivos, entendidos como a boa aceitação do público. GG10 explicita inter-relações entre aspectos identitários do Galpão. O fato de o grupo possuir apoio de patrocinadores há anos e, com isso, poder se estruturar reforçou seu reconhecimento externo. Portanto, a possibilidade de estruturação possibilitou a afirmação da identidade do Galpão perante seu público, o que resulta em legitimidade e popularidade. Infere-se que isso trará os

bons resultados e que, inclusive, reforçará as interações com a personagem patrocinador, pressupondo-se o relacionamento de troca típico do discurso do *marketing cultural*. GG9 explicita o pensamento voltado a resultados que emerge a partir da estrutura interna do Galpão. Novamente, fica implícito que o sucesso do grupo reside na boa recepção de sua arte por parte do público. Nestas passagens, as práticas discursivas apontam para a representação de uma identidade instrumental do Grupo Galpão enquanto um grupo que deve se articular para produzir espetáculos que *vendam* e que agradem o público e, assim, conseguir manter sua existência. Portanto, na expressão *venda de espetáculo* torna-se explícito o sentido de mercadoria ou de bem cultural da peça de teatro, que deverá ser comercializada. O espetáculo é o produto final do Galpão, seu meio para obter recursos, e deveria ser pensado estrategicamente. Observa-se, assim, que quando tangenciam as relações de mercado, os depoimentos invariavelmente se tornam permeados por sentidos da racionalidade instrumental.

O tema da estruturação, em conjunto com o tema da obtenção de resultados, justifica uma série de práticas estratégicas do grupo, que sustentam sua identidade coletiva.

A gente tem funcionado um pouco assim: a gente monta o espetáculo, e este espetáculo fica em cartaz durante mais, assim...às vezes, fica em cartaz dez anos, às vezes, vinte. A gente é...é...como é que fala isso? É...é...a gente promove o espetáculo, assim, bastante, durante dois anos, o ano da montagem, mais um ano [...], já programando turnês nacionais, e tal, e pápá. E, depois, ele entra num ritmo, assim de **repertório**. (GG11)

A gente tem **espetáculos** que são feitos dentro desse patrocínio da Petrobras e os **espetáculos** que a gente **vende**, né? Vende pra festivais, pra eventos. Quer dizer, em princípio, a gente vende pra qualquer situação, né? (GG9)

A peça do Galpão, ela não é, ela não é um trabalho para, não é só mais uma **peça**. É uma peça dentro de uma, dentro de uma **empresa**, dentro de uma coisa que já está estruturada e agora é aquela **peça nova**. (GG7)

Os três trechos destacados abordam o tema das estratégias do grupo. Implicitamente, o objetivo dessas estratégias seria a *venda* de espetáculos, que possibilitaria a manutenção da existência do grupo. GG11 descreve a estratégia do Galpão de manter por anos várias montagens, sendo que a mais recente é promovida durante seus primeiros dois anos de apresentação. Nesse sentido, tal prática constrói a identidade do Galpão como um grupo de teatro de *repertório*. Implicitamente, tal identidade é reafirmada no discurso de GG9, que usa o vocábulo *espetáculos*, no plural, fazendo menção às várias peças que o grupo mantém como produtos a serem vendidos. GG7 representa a figura da *peça do Galpão* como um produto

gerado por uma estrutura empresarial. Dessa forma, o sentido da *peça nova* se torna secundário em relação ao sentido da manutenção da *empresa*. Neste ponto, novamente, observam-se sentidos instrumentais nas práticas do Galpão, sendo a figura da *peça* representada como *mercadoria*.

Para finalizar o percurso semântico dos *objetivos* do Grupo Galpão, destaca-se o tema dos *planos futuros* do grupo.

Fazer um espetáculo de sala, com **estrutura menor**, não precisa ser o elenco todo é...de muitas pessoas de...e aí a gente poder montar um outro desse tipo no outro ano, que não haver tanta produção, tanta... Então, a gente tá tentando mudar um pouquinho esse **modus operandi** atual nosso. (GG11)

Nós estreamos agora, mas a gente tem planos de ter uns dois espetáculos de sala pra fazer pra pouca gente, experiências mais ... espetáculos bem **menores** pra você fazer dentro de um galpão, assim, com o público em volta. São os trabalhos menores que a gente quer **ter na manga** também. A gente está pensando em desenvolver isso. (GG6)

Acho que fazer um teatro mais despojado, **mais simples**, mais...uma coisa mais de sala. Talvez que dependa menos de recursos técnicos. Essa é, pelo menos, a sugestão, a proposta que tá mais presente. [...] Eu acho que, além de ser bom como... **artisticamente**, pro trabalho dos atores, do grupo. Acho que **economicamente** pode ser interessante também, como uma coisa de ocupar um espaço que, normalmente, os espetáculos do Galpão tem mais dificuldade de ocupar, né, às vezes, de se apresentar num lugar menor. (GG9)

E eu sinto que às vezes os espetáculos do Galpão contam com muitos artifícios, né, um cenário rico, bacana, a iluminação bem feita, a música, né. Tudo são artifícios pra... pra gerar a cena, né. E eu, às vezes, eu penso...eu tava me sentindo preso a essa **estrutura**, né, e...agora a gente tem...o grupo tem essa necessidade de fazer a coisa **menor**, mais voltada pro ator. (GG10)

O discurso predominante entre os membros entrevistados gira em torno do tema da *mudança tática*. Para garantir a sobrevivência do grupo em tempos de imprevisibilidade e instabilidade, seria necessário bolar táticas mais flexíveis e adaptativas, as quais reformulariam a estrutura atual do Galpão, representada como grande e muito onerosa. Nesse sentido, reformular-se-ia também sua própria identidade coletiva, o *modus operandi* do grupo. O sentido dessa mudança é permeado por aspectos instrumentais e substanciais. GG6 representa implicitamente a tática dos espetáculos menores como uma expansão do leque de produtos a serem oferecidos no repertório do Galpão por meio da expressão metafórica *ter na manga*. GG9 também representa o plano de mudança tática como forma de expandir o escopo de atuação do grupo. Contudo, ao mesmo tempo, esse enunciador reconhece que a nova prática pode ser interessante para o desenvolvimento artístico dos membros. GG10 reproduz também

o discurso da mudança, mas lhe atribui somente sentidos artísticos. O enunciador estabelece uma comparação entre espetáculos de grande estrutura, típicos do Galpão, e a possibilidade de espetáculos mais simples. Estes últimos ofereceriam maior possibilidade de expressão da identidade individual dos atores. Infere-se que atualmente a identidade coletiva se sobrepõe à identidade do enunciador, que se sente *preso* à estrutura, ou seja, impossibilitado de expressar sua identidade autenticamente.

Nesse sentido, o plano futuro de realizar espetáculos menores seria uma tática de sobrevivência do grupo, alinhada ao objetivo estratégico da *venda de espetáculos*. Mas, ao mesmo tempo, também representaria uma reformulação da estrutura interna do grupo, dando maior espaço para a expressão substancial das identidades. Seja qual for o sentido predominante que sustenta o discurso do plano futuro, a mudança das práticas alteraria a identidade coletiva do Galpão, que estaria, portanto, aberta a modificações. A reformulação da identidade do grupo é um movimento que deve ser legitimado pelo público, mantendo-se, assim, o seu reconhecimento externo enquanto grupo de teatro que merece ser apreciado. Nesse caso, observar-se-ia uma estratégia identitária externa (DUBAR, 2005).

O segundo percurso semântico relativo à identidade coletiva do Grupo Galpão é o *protótipo* do membro; ou seja, é o conjunto de temas que sinalizam para práticas, identificações e representações sobre o que seria um ator típico do Grupo Galpão. Conforme já exposto, é possível que não exista um indivíduo que reúna todas as características prototípicas. Contudo, é importante que tais características sejam reconhecidas, interna e externamente, como aspectos típicos daqueles que compõem o Galpão. A primeira característica a ser destacada é a *dedicação ao teatro*.

Acho que o Galpão, eu faço parte dele, mas nem por isso... eu não posso falar isso, que eu admiro as pessoas do grupo como **profissionais**, como **pensadores das artes cênicas**. A **seriedade** com que a gente desenvolve nosso trabalho aqui. Eu fico muito... **Estou dentro**, mas admiro também. (GG6)

É, em primeiro lugar, que no Galpão **a gente** tem a **disponibilidade**. Não precisa fazer outras coisas. [...] E como existe a disponibilidade, existe uma **disciplina** maior também. Não pode ser sem disciplina. Você não está fazendo nada; está fazendo só isso aqui. Então, vai fazer isso aqui direito. Então, a gente trabalhava todo dia, com ensaios em horários rigorosos. (GG8)

E anos fazendo, essa **persistência**, essa... esse amor ao teatro, né. Assim, acho que, acho que o Galpão tem isso. Tem um **amor** ao teatro muito forte, que é muito calcado sim, em Wanda, Eduardo, o próprio Chico, em Teuda, né, que é uma dama. (GG7)

Nos três trechos, os enunciadores, apesar de fazerem parte do grupo, caracterizam seus integrantes a partir de uma perspectiva externa, como se naquele instante eles tivessem se distanciado do coletivo para caracterizá-lo. Nesse sentido, os atores do Galpão são representados como indivíduos sérios, *profissionais*, *pensadores das artes cênicas*, disponíveis, disciplinados, persistentes e amantes do teatro. GG6 e GG8 implicitamente se reconhecem enquanto detentores das características do grupo e, a partir disso, revelam sentidos de identificação e de avaliação positiva em relação a sua identidade coletiva. GG7 não explicita sentidos de identificação com o grupo ao se referir ao Galpão na terceira pessoa do singular e ao citar os indivíduos que ele julga possuir as características prototípicas. Pressupõe-se que, ao menos neste momento, ele se vê do lado de fora do grupo.

A questão da dedicação ao teatro também pôde ser observada empiricamente durante as visitas aos ensaios da peça *Till*. Os horários eram cumpridos sempre. Raramente um ator chegava atrasado ou tinha que sair mais cedo. Quando o fazia, o indivíduo se justificava perante o grupo. As atividades de aquecimento, vocal e corporal, e a repetição exaustiva das cenas eram realizadas com seriedade. Quando a peça se aproximou da estreia, os atores passaram a ensaiá-la também nos finais de semana e feriados. Além disso, durante o acompanhamento do processo dois atores se machucaram e tiveram que se ausentar alguns dias. Contudo, eles voltaram aos ensaios ainda um pouco debilitados, sem terem se recuperado completamente. A ausência de um ator atrapalhava os ensaios do grupo. Por isso, os atores, mesmo sem condições físicas, optavam por comparecer.

O ator do Galpão também é representado por suas práticas típicas, dentre elas a de fazer a própria trilha sonora dos espetáculos.

E eu acho que é uma característica que ficou e que tem não sei quantos **anos**, que é a coisa da **música**, que é uma coisa que acompanha. (GG2)

Então, **a gente** é isso, o Galpão é isso, essa vontade de **cantar**, de **tocar** também. (GG7)

Eu achava que eu nunca ia **tocar** nada, que eu não tinha jeito. Enfim, e chega aqui, ser obrigada a pegar num instrumento, para você poder **fazer parte** da trajetória, porque **todo mundo** já estava começando a tocar algum instrumento, já tava desenvolvendo a prática de fazer suas trilhas ao vivo, né. (GG6)

Os trechos ilustram a importância da música para a caracterização do protótipo do Galpão. GG2 representa a figura da *música* como um aspecto antigo e legítimo da identidade do grupo. GG7 define o grupo a partir da prática de *cantar* e *tocar*. GG6, ao reproduzir o mesmo

discurso de GG2 e GG7, narra o processo de transação identitária interna, o qual ela se viu *obrigada* a realizar para pertencer, *fazer parte*, do Galpão. Nesse sentido, houve um processo de adaptação identitária do enunciador para a aquisição das características prototípicas.

Durante os ensaios, a música foi observada como uma prática de grande importância. Havia dias dedicados apenas para ensaios musicais. Um sonoplasta acompanhava ao menos uma vez por semana esses ensaios. Primeiramente, ele passava aos atores o arranjo musical proposto. O grupo ensaiava somente a música. Depois, tentava-se passar a música e o texto respectivo de cada cena. Em seguida, eram repassados, simultaneamente, música, texto e encenação. Durante esse processo, os atores propunham mudanças e adaptações ao sonoplasta. A preocupação era harmonizar o acompanhamento musical com a cena e utilizar o som na construção de sentido. Ademais, uma das cenas musicais mais ensaiadas foi a inicial, em que o grupo todo aparecia no palco tocando seus instrumentos. Era o momento em que o Galpão reforçava sua identidade coletiva diante da plateia.

Então, eu acho que tem essa questão. O caminho varia. Acho que é uma personalidade do Galpão, uma característica, que esse **caminho varia** de acordo com a direção. A gente se abre muito com o **diretor**, e o diretor **decide** o que que a gente vai **aprender** pra essa peça. (GG2)

Nesse processo, por ser um processo um pouco mais **moroso**, ele permite muito mais coisas. Permite o *workshop* do grupo, criar determinadas coisas e apresentar, e o **diretor** falar assim: “**Não é nada disso**”. Aí, joga tudo fora. É moroso nesse sentido. É com mais tempo para o **prazer** de criação. (GG7)

Outra prática típica dos atores do Galpão seria a busca de diferentes formas de se trabalhar a partir da perspectiva do diretor, que, é muitas vezes, um indivíduo de fora do grupo. Nesse sentido, o ator do Galpão seria aquele indivíduo que, primeiramente, aceita a autoridade do diretor, que é a personagem que possui a responsabilidade de *decidir* e de dar a palavra final no processo. Contudo, trata-se de uma autoridade temporária e consentida consensualmente. Ademais, o integrante do Galpão é um ator que participa de processos de criação variados e *morosos*, sendo que eles são momentos de *aprendizado* e de *prazer*. Nota-se, portanto, na representação dos modos de trabalhar do ator do Galpão uma ênfase maior nos processos do que nos resultados, em contraposição com os temas destacados no percurso semântico dos objetivos. O protótipo do ator do Galpão seria de um artista mais interessado em aprender e em sentir prazer durante o processo de montagem dos novos espetáculos do que com seu resultado final. Em outras palavras, há neste ponto sentidos da racionalidade substantiva.

Essas formas típicas de se trabalhar foram notadas nas observações em campo. No caso da peça *Till*, o diretor era um dos atores do Galpão, Júlio Maciel. No entanto, durante o processo de montagem ele desempenhou legitimamente o papel temporário de diretor. Tinha autoridade perante o grupo para modificar cenas, propor mudanças e tomar decisões finais diante de impasses. Os atores, quando precisavam faltar, sair mais cedo, chegar mais tarde ou se retirar do local de ensaio, se justificavam a ele. Sempre havia boa disposição para refazer cenas, testar novas movimentações e novos textos. O momento do ensaio parecia mesmo representar um momento de aprendizado, mesmo para atores experientes como os do Galpão. A impressão, algumas vezes, era de atores iniciantes, prontos para aprender partindo do zero. Também se presenciou a muitos momentos de prazer na criação. Frequentemente, o clima era descontraído, e todos ficavam à vontade para dar e ouvir sugestões. Criar e recriar cenas pareciam práticas prazerosas.

Agora, por exemplo, estamos fazendo ali uma **reunião** para planejar o ano que vem. E, aí, tudo que a gente resolver, pra ter uma reunião mais ampliada depois... (GG11)

Na verdade, somos **sócios**, né. Então, tudo é decidido com a presença dos treze e/ou pelo menos com a grande maioria. (GG10)

Realmente, tinham **reuniões** imensas, de virar a tarde inteira e semanas, e meses, e até a gente chegar e definir realmente o que que o grupo vai montar. E, nem sempre é todo mundo que participa assim. (GG4)

Independente de ter pessoas que estão desde a fundação e pessoas que estão há doze, treze, quatorze anos, né? E acaba que **hoje** essas pessoas têm mais ou menos o mesmo peso. Quer dizer, em termos de **decisão**, têm sempre um voto. (GG9)

Outra prática típica de um ator do Galpão é a participação em *reuniões*. O significado das reuniões para o grupo, em última instância, seria de afirmação das relações igualitárias entre os treze atores. Os quatro trechos destacados explicitam a necessidade de as grandes decisões serem aprovadas pelo grupo. Nesse sentido, implicitamente subentende-se que não haveria imposição de decisões por parte de nenhum membro isolado. GG10, ao representar os treze membros do Galpão como *sócios*, estabelece um sentido de igualdade entre esses membros e, ao mesmo tempo, estabelece relações interdiscursivas com o discurso capitalista. Implicitamente, todos deveriam consentir sobre as decisões, porque são donos do grupo, porque haveria interesses econômicos em jogo. GG4 representa o momento das reuniões como um tempo prolongado em que todos se empenhavam em chegar coletivamente a uma decisão. O enunciador reconhece explicitamente que nem sempre todos participam, mas infere-se que um ator típico do Galpão seria participativo nesses momentos. GG9 representa

as reuniões como um momento democrático em que todos os membros seriam iguais para votar as decisões. Contudo, o enunciador deixa explícito que há diferenças entre os membros em termos de tempo no grupo. Existiriam os fundadores e aqueles que entraram depois. O uso do advérbio de tempo *hoje* permite pressupor que no passado os atores entrantes não possuíam voto de mesmo peso em comparação aos atores mais velhos.

Essa pressuposição intradiscursiva é confirmada em relatos de outros entrevistados. O Grupo Galpão parece ter mantido por certo tempo uma representação prototípica excludente de atores mais recentes que realizavam na época suas primeiras peças com o grupo. Esses atores não eram ainda considerados atores típicos do Galpão, e por isso recebiam tratamento diferenciado no momento das tomadas de decisão. A primeira prática discursiva que aponta para a existência, ao menos no passado, dessa diferenciação pode ser notada no depoimento dos atores antigos, que atrelam explicitamente suas identidades individuais à identidade coletiva do Galpão.

Você quer que eu fale mais do Galpão ou de mim? É meio **misturado**, né... (GG1)

O começo foi isso. Aí, depois, minha... minha... minha história é toda **ligada** ao Galpão, né? (GG11)

Eu acho que a partir daí minha vida **se confunde** com a do Galpão, né. A trajetória do Galpão é a minha. Eu estou em todos os trabalhos. (GG3)

Acho que os meus planos eles **se confundem** muito com essa coisa do trabalho do Galpão, né? É... de dar sequência ao grupo. (GG9)

Esses enunciadores, quando lhes foi pedido para narrar suas trajetórias de vida e seus planos, indicaram fortes relações identificatórias com o Grupo Galpão. Tais relações estão explícitas em expressões como *misturado*, *ligada* e na expressão verbal *se confundir*. Nesse sentido, os enunciadores demonstram não vislumbrar limites nítidos entre suas identidades individuais e a identidade coletiva. Como fazem parte do grupo desde seus primórdios, eles construíram a identidade do Galpão e, simultaneamente, reconstruíram suas próprias identidades a partir da prática coletiva e dos significados que o Galpão passou a assumir perante a sociedade. De outro lado, os atores que entraram anos após sua fundação expressaram suas identidades de forma mais autônoma em relação ao Galpão, provavelmente porque tiveram um número maior de experiências individuais fora do coletivo. Os atores *novos* (“novos” somente no sentido comparativo, pois o último ator a entrar no Galpão o fez há mais de quinze anos) relatam as práticas diferenciadoras existentes quando entraram no grupo.

Aí eu comecei a fazer, comecei a atuar. O **Galpão** me recebeu igual uma bomba caindo em cima. Assim, porque na época o grupo era muito fechado. [...] E a gente chamava de **politburo**, que era o pessoal que reunia pra tomar as decisões do Galpão. E esses que eram da **periferia** a gente chamava de “**Corpo de baile**”. (GG8)

Quando eu entrei a gente costumava falar que tinha o **politburo**, que eram os atores mais antigos. A Teuda... Teuda, Eduardo, Chico, Toninho e Beto é que faziam parte. Depois, Rodolfo, Júlio e Inês começaram também a participar dessas reuniões, que era um pouco... é... definições artísticas, né. A gente era meio... trabalhávamos como atores do grupo, mas nunca foi dito assim, atores convidados, né. A gente fazia parte do grupo, mas numa **instância diferente**. (GG4)

Antigamente, eu num participava das reuniões do **grupo** nem nada, na “Rua da Amargura”, nem nada a...ó...a efetivação foi fazer parte desse...das reuniões, assim, nas decisões do grupo... essa foi a efetivação, assim. (GG10)

Meu encontro com o Galpão foi um encontro difícil pra mim porque o **Galpão** já tinha um **esquema** e eu era mais uma. Era mais uma entrando com um **bando de gente**, né. [...] **Abriu a porteira** e eu... não encontrava meu lugar. Então, deu aquela inchada assim... e eu, grávida, não tinha tempo. A minha disponibilidade era menor que das outras pessoas que estavam ali. (GG2)

Os quatro enunciadores dos trechos destacados são atores que entraram posteriormente à fundação do Galpão. O grupo já existia há mais de dez anos quando eles começaram a participar. Os relatos representam uma fase em que o grupo se dividia nitidamente entre atores mais antigos e atores mais recentes. GG8, GG4 e GG10 explicitam tal divisão por meio da prática de se realizar reuniões sem a presença dos atores novos. Estes são representados pelas expressões *periferia*, *corpo de baile* e atores em *instância diferente*. Os atores antigos são representados pela própria figura do *Galpão*, do *grupo* e pela expressão *politburo*. O sentido implícito nessas expressões é a existência de um núcleo prototípico, no qual os atores novos não se inseriam. A participação nas reuniões é representada por GG10 como o momento simbólico em que o enunciador se torna um membro efetivo do grupo.

GG2 reproduz também o discurso da divisão interna ao representar a figura do *Galpão* como um grupo que já *tinha um esquema*, ou seja, como um grupo dos atores antigos, e, de outro lado, ao representar a si mesmo e aos demais entrantes como um *bando de gente*. A partir do uso da expressão metafórica *abriu a porteira*, subentende-se que o enunciador representa sua entrada como um processo descontrolado, no qual não teria ocorrido uma seleção mais cuidadosa. Ademais, por *não encontrar seu lugar*, o enunciador deixa transparecer a ideia de que ele não se sentia reconhecido individualmente dentro do Grupo, de que não havia espaço para expressão de sua identidade autêntica.

Os atores antigos também narram o processo de entrada dos novos atores a partir de suas perspectivas.

Eu me **ressenti** durante um bom tempo daquilo que eu considerava um **inchaço no grupo**. [...] Foi via **Gabriel Vilela** que tiveram ingresso no grupo cinco atores e que... e que foi uma maneira que eu particularmente considerei isso... Eu não conformava com o jeito como foi feito. Isso foi uma coisa assim, isso foi **imposto**. (GG3)

Acho que foi uma maneira também do grupo se **oxigenar** com a entrada de outras pessoas. Acho que isso foi... foi importante e eu acho que foi uma maneira também do grupo seguir, continuar seguindo, porque eu acho que **renovou** muito os ares do grupo, das **perspectivas**. (GG9)

No trecho destacado, GG3 reproduz implicitamente a mesma ideia metafórica de *abrir a porteira* usada por GG2. O enunciador se posiciona contra a forma como o processo de admissão de atores se deu. Ao representá-lo como um ato *imposto*, pela personagem *Gabriel Vilela*, a entrada dos atores novos não teria passado por nenhum tipo de critério seletivo e nem pela decisão consensual dos membros do grupo. Pressupõe-se que esses seriam os procedimentos considerados corretos e necessários pelo enunciador. Em contrapartida, é possível pressupor também que o enunciador aceitou gradativamente o *inchaço no grupo*, primeiramente, por não tê-lo deixado e, em segundo lugar, por usar a expressão verbal *ressentir-se* no pretérito perfeito do indicativo, passando o sentido de que atualmente, no tempo presente, ele já não se ressenha mais. GG9 representa a entrada de novos membros de forma positiva, pelos verbos *oxigenar* e *renovar*. A adição de novas *perspectivas* teria sido necessária para a própria continuidade do grupo.

Apesar de ter sido um tema recorrente nos relatos sobre a trajetória do Grupo Galpão, a diferenciação prototípica entre atores antigos e atores entrantes parece ser um discurso já enfraquecido pela prática coletiva cotidiana. Conforme já exposto, atualmente, todos os treze membros são sócios e participam das reuniões. Ao se observar os ensaios, também não se notou nenhum tipo de prática nítida que remetesse a essa separação. Todos pareciam à vontade para dar e receber sugestões. Comportavam-se de forma relaxada, conversavam entre si sobre temas variados durante os intervalos, distribuíam tarefas informalmente e trocavam de roupa na frente uns dos outros. Nesse sentido, passados vários anos e superada a segregação inicial, o grupo parece ter absorvido naturalmente os atores entrantes, por meio de um processo de adaptação do protótipo do *ator do Galpão*. Assim, não necessariamente um

ator típico do Galpão fez parte de sua fundação, mas ele já está no grupo há muito tempo e seria como um integrante de uma grande *família*.

O **Gabriel** pegou o grupo... Pegou no colo, assim... E, aí, ele chamou gente nova, assim, pra ver se o grupo sai desse **buraco**. E ele chamou pra montagem, mas a gente acabou ficando e.... porque ele acabou convidando **laços afetivos**, né... Então, ele foi montando e montou um **esquema familiar**, né. (GG2)

É um trabalho que... O Galpão tem um clima meio de **família**, né, que é uma coisa, é uma **empresa familiar**. Temos casais, temos crianças, tudo é muito próximo. Então, a gente criou aqui dentro uma **família suplementar**, né, que é uma família que nos sustenta materialmente, que nos sustenta afetivamente, e que nos reforça, né, que nos fortalece. (GG8)

Na verdade, passados hoje quase trinta anos, eu acho que é bem próximo. Talvez seja bem próximo ao relacionamento entre **família** mesmo, né... Então, assim, eu acho que... é claro que a gente já teve altos e baixos do grupo. Você tem mais facilidade com um **irmão** do que com outro. (GG3)

Nestes trechos, os enunciadores, enquanto membros do Galpão, representam-se como membros de uma *família*. GG2 retoma o tema da entrada de novos atores para explicar como o grupo se tornou um *esquema familiar*. O enunciador reproduz a atribuição de responsabilidade à personagem *Gabriel* pela adição de novos membros. Infere-se que Gabriel optou por não utilizar critérios profissionais para a seleção dos atores convidados ao escolhê-los pelos *laços afetivos*. Tal critério é representado como a causa da continuidade do grupo em um momento difícil, metaforicamente representado pela figura *buraco*. GG8 também representa o Galpão como uma *família suplementar*. A figura da família é mesclada à figura da empresa na expressão *empresa familiar*, evocando sentidos econômicos e afetivos e a coexistência de racionalidades distintas na mesma esfera. O Galpão assume, então, o papel de uma instância provedora de necessidades variadas de seus componentes, tanto existenciais quanto transcendentais. GG3 reforça o discurso do Galpão como *família* e explicita a representação prototípica dos atores como *irmãos*.

Para finalizar o percurso semântico do *protótipo* do membro do Galpão, evidencia-se a tensão entre duas representações: a do indivíduo submetido ao coletivo; e a do indivíduo que busca espaços para exercício de sua identidade autônoma. A primeira representação traz implícita a ideia de que haveria um interesse comum, compartilhado entre todos os membros do grupo.

Acho que o Galpão conseguiu, quer dizer não só pelo sucesso, que é importante, mas também pela **consistência do trabalho artístico**. Conseguiu fazer com que as pessoa se mantivessem ali, né? Houve um **interesse** das pessoas em se manter **ligadas** ao trabalho e o trabalho se sustentou. Eu acho que, nesse sentido, eu acho que pela própria **força do trabalho do grupo**, né? (GG9)

Eu acho que todo mundo tem esse bom senso de, mesmo com outros interesses **individualmente**, de saber que está inserido ali num **coletivo**. (GG4)

Porque o Galpão era muito **absorvente**, porque a gente não consegue fazer muita coisa além... (GG2)

Mas há um **pacto**, ali, assim, secreto, de, de **fidelidade** mesmo, assim... Acho que eu fui o mais **galinha** de todos. (GG7)

GG9 atribui a longevidade do Galpão à *consistência do trabalho artístico* e à *força do trabalho do grupo*. Infere-se que, individualmente, as pessoas não conseguiriam realizar o trabalho da mesma forma. Foi necessário que elas se mantivessem *ligadas* ao grupo. Ao mesmo tempo, tal interesse comum possibilitou a sustentação do trabalho. Nesse sentido, o enunciador estabelece uma relação de interdependência entre indivíduos e o coletivo. Nos demais trechos, destacaram-se frases curtas, porém momentos representativos para se compreender as relações entre atores e o grupo. GG4 representa o protótipo do ator do Galpão como aquele que possui interesses individuais, mas que coloca os interesses coletivos acima. GG2 representa o ator típico como um indivíduo *absorvido* pelo grupo, que não possui muitas oportunidades para desenvolver atividades externas a ele. GG7 representa o ator do Galpão como um ator fiel ao grupo. Ele próprio, no entanto, não se vê enquadrado neste protótipo, expressando metaforicamente sua identidade como *galinha*.

Sempre o **grupo** teve um pouco desse... essa característica de **deixar** os atores **respirarem** assim... mas sem necessariamente ter que se desligarem do grupo, o que eu acho que é um ganho muito grande. (GG4)

Sempre o foco principal, a prioridade, pra mim é o Galpão, mas eu procuro, dentro dessa prioridade, abrir **brechas** pra outros trabalho também que eu acho que são **enriquecedores** em termos individuais. (GG9)

Hoje, cada um já tem a sua ideia, já tem a sua perspectiva. Então, pode possibilitar é...**a gente** é...**funcionar**, dando mais vazão a essas **perspectivas** mais **pessoais**. (GG11)

Depois de um tempo, assim, de vida coletiva, você precisa um pouco do seu **individual**, você precisa **achar** um pouco **você ali dentro** daquela **transa** toda, né, que o Galpão já fala por si. E o Galpão sempre foi muito **barroco**, com muitas maquiagens, muitas composições de personagens. As pessoas nem são de fato tão reconhecidas por elas, assim. O trabalho que é reconhecido. Então, isso, assim, o trabalho está em primeiro lugar. (GG7)

Paralelamente à representação do ator subjogado ao coletivo, o espaço da individualidade também é um tema recorrente. A figura do Galpão é representada como instância coletiva, em que há possibilidades de expressão autêntica das identidades individuais. GG4 explicita essa

possibilita por meio de verbo *respirar*. Contudo, implicitamente, ainda se nota a submissão à vontade coletiva, pois para que o indivíduo *respire* é necessário que o grupo o *deixe* respirar. Além disso, o sentido figurativo implícito no verbo *respirar* permite pressupor a ideia de que, inserido no coletivo, o indivíduo estaria *sufocado*. Nesse sentido, a expressão individual da identidade seria um momento em que o ator busca temporariamente espaços externos ao grupo, podendo retornar posteriormente. Ao falar da busca por *brechas* para realizar trabalhos individuais, GG9 reproduz o mesmo discurso de GG4. Ele se enquadraria, portanto, no protótipo do ator típico, que mantém o grupo como sua *prioridade*, mas precisa *respirar*, buscar trabalhos individuais *enriquecedores*. GG11 representa de modo diferente a expressão da individualidade por parte dos atores do Galpão. Não seria um momento de saída momentânea, mas sim uma reformulação das maneiras coletivas de *funcionar*, para que, mesmo inserido no grupo, o ator possa dar vazão a suas *perspectivas pessoais*. GG11, portanto, enxerga possibilidades de adaptação das práticas coletivas para atender às necessidades individuais.

GG7 implicitamente reproduz a imagem do Galpão como um coletivo sufocante, que se sobrepõe aos indivíduos. O enunciador enfatiza o processo de perda identitária dos atores inseridos no trabalho em grupo, representado como *vida coletiva e transa*. O protótipo do ator do Galpão, nesse sentido, seria de um ator absorvido pelo coletivo, mas que em algum momento precisa se *achar*, precisa buscar reconhecimento individual. Contudo, GG7 não explicita qual seria a forma pela qual o indivíduo poderia buscar a expressão de sua identidade individual, se seria por saídas temporárias, como representado por GG4 e GG9, ou se seria por adaptações nas práticas coletivas, como representado por GG11. Subentende-se que o discurso de GG11 implicaria mudança na identidade coletiva do Grupo Galpão, que, atualmente, seria de um grupo *barroco*, de montagens complexas e com ênfase na coletividade. A adaptação nas práticas coletivas levaria, portanto, necessariamente, a uma mudança identitária.

Por meio dos percursos semânticos dos *objetivos* e do *protótipo*, evidenciaram-se aspectos da identidade coletiva do Grupo Galpão. Primeiramente, nota-se a coexistência das racionalidades instrumental e substantiva, dependendo do conjunto de práticas que é enfocado. Por exemplo, quando o significado do grupo é atrelado ao discurso do *marketing cultural* e à necessidade de manutenção existencial de seus membros, a racionalidade instrumental permeia os discursos. De outro lado, quando o grupo é representado como espaço isonômico, em que os atores optaram por trabalhar de forma grupal, em prol do

desenvolvimento artístico e do prazer da criação coletiva, a racionalidade substancial se faz presente nas práticas discursivas. Conforme já exposto em relação às identidades individuais, seria menos provável encontrar práticas orientadas exclusivamente por um tipo de racionalidade do que por dosagens de racionalidades. Acredita-se que o mesmo é válido na instância coletiva. Nesse sentido, aponta-se para uma racionalidade predominante sobre as demais, e não para sua existência exclusiva.

No caso da identidade do Grupo Galpão, apesar das dosagens recorrentes de instrumentalidade, ainda se poderia afirmar que a racionalidade substantiva predomina nas práticas coletivas do grupo, notadamente quando se refere à identidade autêntica do grupo de atores, e não à identidade virtual do Galpão Entidade. Apesar do aumento na prescrição normativa, no tamanho e na centralidade enquanto fonte de sobrevivência financeira, a estrutura do grupo se assemelha mais a uma isonomia do que a um sistema econômico, em que a racionalidade instrumental é hegemônica. Isso porque as regras prescritas ainda parecem submetidas às vontades individuais, à identificação dos atores com certas funções e responsabilidades, sendo estas assumidas ativamente, e não impostas pelo sistema. Em última instância, a atividade teatral ainda seria uma prática realizadora e gratificante para os membros, e não apenas um serviço a ser prestado aos patrocinadores e ao público.

Além disso, ao contrário das economias, não há diferenciação hierárquica entre os atores como nas figuras da gerência e dos subordinados. Notam-se traços do sistema isonômico, em que “a autoridade passa de pessoa para pessoa, de acordo com a natureza dos assuntos, com os problemas em foco e com a qualificação dos indivíduos para lidar com eles” (RAMOS, 1981, p. 151). As relações igualitárias são mantidas e reforçadas por relações interpessoais primárias e autênticas entre os membros, nas quais eles se sentem à vontade para serem eles mesmos, em momentos bons ou ruins. No Galpão, os atores não são ocupantes de cargos ou detentores de empregos. Não haveria a necessidade de manter papéis e identidades instrumentais no cotidiano. Há possibilidades para a vivência de práticas identitárias ativas e substantivas. Por fim, a orientação temporal compartilhada durante os ensaios do grupo também se diferencia do tempo serial, típico de sistemas econômicos. O tempo vivenciado seria do tipo convivial, catártico, em que os indivíduos valorizam a interação autêntica entre si. Somente dessa forma é que seria obtido um ambiente propício à criação artística. Os atores devem se sentir à vontade para se expressar livremente e para experimentar diferentes maneiras de fazer uma mesma cena (RAMOS, 1981).

Adicionalmente, pela evidência de representações prototípicas, os membros assumem práticas discursivas que os legitimam enquanto atores típicos do Galpão e, ao mesmo tempo, reproduzem também práticas que parecem excluí-los do grupo de atores típicos ou impor a eles a conformação a certos padrões para pertencer ao grupo. A figura do protótipo se aproxima mais da representação de um tipo ideal de membro de uma identidade coletiva, sendo ela dificilmente personalizada por um indivíduo real. Contudo, o protótipo é importante para garantir a manutenção de certos padrões de práticas identitárias, que permitem o reconhecimento do Galpão por parte de indivíduos externos. O reconhecimento da identidade coletiva, principalmente no caso de um grupo de teatro, seria essencial para a manutenção de sua existência no médio e no longo prazo, pois torna-se necessário obter identificação e aceitação do público.

Em seguida, serão analisadas as identidades coletivas do Oficinão 2009 e da Companhia Malarrumada. Ambas foram construídas a partir de projetos do Galpão Cine Horto. Suas análises também serão pautadas nos percursos semânticos dos *objetivos* e dos *protótipos*. Consideram-se aqui essas duas identidades como independentes da identidade do Grupo Galpão. Contudo, não se pode negar que alguns aspectos prototípicos da identidade do Grupo Galpão parecem ter sido, de alguma forma, projetados às práticas vivenciadas no Galpão Cine Horto e, conseqüentemente, devem ter influenciado a construção das identidades do Oficinão e da Cia Malarrumada.

Que o Cine Horto é um espaço, assim, muito de **trabalho de grupo**, né? Isso tudo veio do Galpão. Acho que a maneira de trabalhar é isso... um **sistema** mesmo, a coisa, assim, **colaborativo**. É uma coisa do Galpão, assim. Os atores **participam** muito do **processo criativo**. Quer dizer, acho que num certo sentido o Cine Horto tem a **cara** do Grupo Galpão. (GG9)

Mas acaba que, como a gente gera o espaço, a mentalidade, a ideia do espaço, é muito da cabeça do Galpão e que está muito ligado ao **teatro coletivo**, à ideia de **grupo**, à ideia de **construção conjunta**. Então, acaba que tem muito a **cara** do Galpão. Mas eu não acho que se faz no Cine Horto um teatro igual ao teatro do Grupo Galpão. (GG5)

A gente não está interessado de que os alunos venham, decorem um texto e mostrem uma cena, porque não é esse teatro que a gente acredita, não é esse trabalho que o Galpão fala. A gente faz um **trabalho de pesquisa** e que cada um dos atores **contribua** de maneira efetiva. (GG4)

Os três trechos evidenciam explicitamente a projeção de aspectos prototípicos dos atores do Galpão para as práticas reproduzidas no Cine Horto. Notam-se duas principais características: o ator que trabalha em grupo; e o ator que participa ativamente do processo de criação. Essas características são explicitadas nas expressões *trabalho de grupo*, *sistema colaborativo*, *participar do processo*, *trabalho de pesquisa*, *contribuir*, *teatro coletivo*, *construção conjunta*. GG9 e GG5 explicitam a projeção prototípica entre Galpão e Cine Horto por meio da figura de linguagem antropomórfica ao afirmarem que o último tem a *cara* do primeiro; ou seja, que o protótipo do ator do Galpão seria semelhante ao do ator do Cine Horto. Contudo, apesar das semelhanças, GG5 reconhece haver diferenças entre o teatro produzido em cada instância. O enunciador reconhece, assim, que há diferenças identitárias entre os dois coletivos.

GG4 explicita como se concebe estrategicamente a projeção identitária ao pensar os métodos pedagógicos a serem aplicados nos cursos oferecidos no Cine Horto. Durante as observações empíricas, ao fazer parte de um semestre do curso de teatro no Galpão Cine Horto, a pesquisadora notou que realmente os professores fazem algumas referências ao trabalho dos atores do Galpão durante as aulas. Houve, inclusive, uma visita de GG4 à aula. Na ocasião, além de ser apresentada como atriz do Grupo Galpão, ela desempenhava o papel de supervisora pedagógica. Ao longo do curso, os professores fizeram referência também à tradição do Galpão em relação ao diferencial que existiria nos cursos de teatro dessa entidade em comparação aos demais cursos da cidade de Belo Horizonte. Nesse sentido, torna-se relevante entender até que ponto as identidades coletivas do Oficinão 2009 e da Cia Malarrumada – que, muitas vezes, ficam por trás do nome do Galpão Entidade – se sobrepõem, se influenciam e se diferenciam.

7.2 O Oficinão 2009: ensaiando a identidade coletiva

Ao se abordar a identidade coletiva do Oficinão 2009 pelo percurso semântico dos objetivos do grupo, torna-se indispensável considerar o fato de que o grupo é formado por meio de um processo já institucionalizado na estrutura do Galpão Cine Horto. Nesse sentido, ao ter sua gênese atrelada a um processo já formalizado, os objetivos, estruturas, práticas e protótipos do

grupo são bastante direcionados segundo as diretrizes do projeto Oficínio. No site oficial do Cine Horto, o projeto é definido da seguinte forma:

O Oficínio, inaugurado juntamente com o Galpão Cine Horto em 1998, é um projeto de **reciclagem e aprimoramento** para **atores com experiência**. Durante dez meses, o **Grupo Galpão** e profissionais convidados compartilham suas experiências com atores, unindo **pesquisa e treinamento** à criação artística. Partindo da pesquisa em um tema ou linguagem específica, o projeto resulta na **montagem de um espetáculo** que fica em cartaz no Galpão Cine Horto, durante, pelo menos, dois meses. As seis primeiras edições do projeto foram dirigidas por atores do Grupo Galpão. Posteriormente, diretores parceiros de trabalho do grupo foram convidados a conduzir o processo. Em 2008, após dez espetáculos criados, o Oficínio inaugurou seu formato Residência selecionando, através de um edital, propostas de pesquisa e montagem de **diretores interessados em conduzir o trabalho**. O Oficínio também investe na **profissionalização** dos atores, orientando-os a gerirem seus projetos artísticos e envolverem-se com a criação e a execução de cenário, figurinos, maquiagem e iluminação.

O projeto é gratuito e **seleciona** atores todos os anos, mediante edital disponibilizado nesse site.

O discurso oficial sobre o Oficínio o representa como um projeto que almeja oferecer *reciclagem e aprimoramento* à personagem discursiva *atores com experiência*. O processo para se obter tal fim seria *pesquisa e treinamento*. O resultado final esperado seria a *montagem de um espetáculo*. A personagem *Grupo Galpão* parece se envolver no processo por meio da troca de experiência e da direção. O projeto é reestruturado a partir de 2008, inserindo a personagem *diretores interessados*, que se submete a um processo seletivo para *conduzir o trabalho*. A personagem *atores* passa pelo processo de *profissionalização*, o qual seria o envolvimento em atividades relacionadas à produção e à gestão de seus projetos. Pressupõe-se, portanto, que os *atores* que ingressam no Oficínio são representados como indivíduos que ainda precisam se profissionalizar. Os *atores* também passam por processo seletivo para participar do projeto. Portanto, observa-se que já existem posições de sujeito demarcadas discursivamente neste texto. A cada ano, indivíduos ocupariam tais posições predeterminadas, aceitando seus papéis e os objetivos vislumbrados pelo projeto. A análise dos depoimentos a seguir mantém em vista o grau de estruturação que já permeia a identidade coletiva do grupo desde sua gênese, por meio do discurso oficial do Galpão Cine Horto.

Nesse sentido, o primeiro tema a se destacar no percurso semântico dos objetivos do Oficínio é a *gênese* do grupo, que se deu a partir de um *processo seletivo* estruturado.

Então, o projeto que eu **propus** foi um **projeto** que eu acho que estabelece **parceria** com a **instituição** da maneira que eu acho que pode se dar e mandei tudo aquilo que **eles já sabem** que eu **trabalho**. Então, é inevitável assim [...] Então, eu acho que eu fiz uma boa costura. Então nem me antecipei em relação ao Chico, eu mandei um projeto como **qualquer outra pessoa**, sabe? E eu acho que acabou dando certo, tá dando certo. (OF2)

Este primeiro trecho se refere ao processo de seleção do diretor, pessoa responsável pela proposta e condução do processo do Oficinão. OF2 relata suas estratégias para ser selecionado: *estabelecer parceria* com o Galpão Cine Horto (*a instituição*) e *propor* um *projeto* relacionado a sua identidade individual de artista, com base em seu *trabalho*, que já seria conhecido pela personagem *eles*, representante implícita da figura *instituição*. Infere-se que o enunciador foi aprovado por meio de um processo imparcial, pois teria disputado a vaga com outros candidatos de forma igual, *como qualquer outra pessoa*. Contudo, subentende-se que o enunciador tinha a opção de não se submeter à seleção tradicional. Ele poderia ter se reportado diretamente à personagem *Chico*, ator do Grupo Galpão e responsável pela direção geral do Cine Horto. A opção pela submissão ao processo de seleção permite inferir sentidos implícitos de avaliação, como se o fato de ser escolhido por meio desse processo fosse bom e desejável. Ou seja, observam-se valores meritocráticos permeando o discurso de OF2.

Primeiro, **eles** selecionam **currículo**, né? Você tem que colocar matéria sobre você, assim. Acho que pelo currículo eu achei que eu taria na segunda etapa, que seria a **prática**. Mas currículo não quer dizer nada, né, nessa área e tal. Então, quando eu vim, foram selecionadas acho que **35 pessoas** pra fazer. Quando eu cheguei tava aquele clima de **competição** assim, todo mundo se aquecendo e tal. [...] Aí, foram dias **difíceis** assim. (OF4)

Foi bom... Foi uma semana muito intensa, onde **a gente** teve que trazer trabalho, e o treinamento físico dessa semana foi muito forte [...]. Foi uma semana muito **difícil**. Acho que a escolha mesmo pra **ele** foi muito difícil porque todo mundo, mais ou menos, tinha o nível... assim... igual... (OF7)

A **oficina teste** foi uma coisa **engraçadíssima**. Eu nunca tinha passado por uma oficina teste: "Pô, uma oficina teste, uma oficina teste". Fui lá e parecia um **campo de guerra**. A **galera** estava tá, tá. "Nossa, gente, isso tudo para entrar num coletivo? Não é possível." Aí, "oh, beleza". Fui fazer a oficina teste. (OF1)

Teve essas coisas dos **currículos**, né. Daí, não sei direito quantos eram. **Eles** escolheram **30**. Aí, teve a **oficina teste**. Foi uma semana, né. **A gente** mostrando material, propondo. Então, tinha que criar de um dia para o outro. Isso me dá um gás muito grande, assim, porque senti de novo em cena, sabe, senti de novo essa criatividade cênica mesmo. (OF6)

Nestes quatro trechos, os enunciadores, membros do Oficinão 2009, relatam o processo seletivo ao qual eles tiveram que se submeter. Primeiramente, identificam-se as funções dos

personagens nos textos. A personagem dos organizadores do processo recebe a responsabilidade pela escolha dos candidatos. Tal personagem está explícita nos pronomes *eles* e *ele*, e encontra-se implícita na própria estruturação do processo, que certamente foi pensada previamente. Em seguida, destaca-se a personagem dos candidatos, pessoas que enviaram seus currículos com o interesse de participar do Oficinão. Essa personagem está implícita na própria figura dos *currículos*. Cerca de trinta candidatos teriam sido selecionados para o processo de *oficina teste*. Seriam atores com currículos aceitáveis, que conviveram durante uma semana. Este último grupo de personagens está implícito nas expressões *35 pessoas, a gente* e *galera*. O processo da oficina teste é representado como um momento *difícil, engraçadíssimo* e de *competição*. OF1 usa a metáfora *campo de guerra* para qualificar o processo, o qual é considerado como inusitado. OF6 avalia implicitamente o processo de forma positiva, pois ele a teria incentivado a *criar* e a se *sentir em cena de novo*. Infere-se que isso é avaliado como bom pelo enunciador.

O sentido de avaliação positiva do processo seletivo também foi explicitado por outros entrevistados, revelando a coexistência de sentidos instrumentais e substanciais ao longo do contexto de seleção.

E daí você começa achar que, “Nossa, fudeu”, vai ser uma **luta**, né. E daí você começa a ver coisas legais nas outras **pessoas** assim e tal. Aí, você vê que o importante é você, é o que você **pensa**. [...] Aí, no final, foi tanta experiência que me deu uma fome, fome de verdade, assim que foi muito interessante, foi uma **oficina concentrada**, assim, foi muito importante o processo em si, o processo de seleção e tal. Acho que pra quem participou e não passou foi muito importante também. Eu saía totalmente tipo **entregue** assim. No começo, eu tava **cética**. Era um processo de seleção... (OF4)

Em momento algum eu tive dúvida, sabe? Desde que ele falou assim: “Vocês vão trazer uma composição de dois minutos”. Eu falei assim: “É agora. Eu acho que a **hora** é agora de eu jogar **o que eu quero trabalhar**, o que vai me estimular, o que vai me ativar”. Foi quando eu joguei isso, a questão da pedofilia. Era isso que eles ficavam meio em dúvida: “Mas qual que é a sua fome?” Não, “pedofilia e travesti”. “Não, mas isso não é a fome, não.” Talvez era isso, de **falar sobre isso**. Talvez a fome era essa. (OF5)

Foi bom. Eu achei que foi uma experiência **ótima**, onde todo mundo, assim, deu uma dose do que queria fazer. Tanto que esse trabalho **fica até hoje** das pessoas que ficamos e das pessoas que foram embora... e também ficou o material delas. Tipo a gente pegou algumas coisas... mínimas, mas ficou. Acho que isso foi interessante para o processo. (OF7)

E foi superinteressante o material que eu levantei na oficina. **Até hoje** eu trago ele, sabe? [...] Muita gente depois fala: “Ah, você que é a menina dos pêssegos? Você que é a menina dos pêssegos?” (OF6)

Ao mesmo tempo em que o processo de seleção do Oficinão foi representado por alguns enunciadores como um espaço de competição e, por isso, de identidades e papéis instrumentais, ao longo de sua vivência, o processo parece ter sido ressignificado por alguns dos entrevistados. A seleção possibilitou momentos de expressão autêntica das identidades, ganhando sentido enquanto processo em si, e não apenas em relação aos seus resultados, de quem foi selecionado ou não. OF4 relata explicitamente tal processo de ressignificação, em que o teste passou da representação de *luta* para *oficina concentrada*. Ao longo do processo, o enunciador relata a mudança de percepção em relação à personagem candidatos, que começa a ser visto como *pessoas*, e a mudança de sua própria identidade no processo, no início, de *cética* para uma pessoa *entregue* que reconhece a importância de se expressar autenticamente pelo que se *pensa*. Por fim, destaca-se na fala de OF4 a personagem dos candidatos reprovados, que também teria tirado proveito do processo, apesar de seu resultado final. Dessa forma, a vivência proporcionada pela oficina teste teria maior importância do que a aprovação ou não.

OF5 representa a seleção como a *hora* em que ele se viu livre para se expressar autenticamente, com base em sua vontade intrínseca de falar sobre determinados temas. O processo seletivo se tornou, portanto, um espaço para expressão substantiva de sua identidade, mesmo que a personagem *eles*, os organizadores do processo, não o tenham compreendido. Infere-se que o importante para o enunciador naquele momento era mais se expressar do que ser compreendido e avaliado. OF7 e OF6 conferem um sentido ao processo da oficina teste que vai além do objetivo específico da seleção. O processo teria contribuído para iniciar a construção das identidades individuais a serem praticadas e sustentadas ao longo do Oficinão. Essa ideia está implícita na expressão adverbial *até hoje*, que indica que a oficina teste tem influência prolongada nas atividades do grupo. Ela é representada, portanto, como um momento inicial de posicionamento identitário dos indivíduos.

Uma vez selecionados os indivíduos que fariam parte do grupo do Oficinão 2009, estes ingressam em um processo que conta com a estrutura preexistente do Galpão Cine Horto, que lhes dá suporte para que os objetivos sejam alcançados. O tema *estrutura*, dessa forma, também faz parte do percurso semântico dos *objetivos*.

Apesar da **gente** não estar muito ligado diretamente ao **Grupo Galpão**, mas indiretamente tá, porque essa **estrutura** aqui é pensada por eles. Então, assim, acho que todas as discussões que passam lá pelo Oficinão e **tudo** vem deles, vem de uma **experiência** deles de organização, de planejamento, de tudo. (OF5)

De ter esse apoio por trás desse **nome**. Mas não acho que abre tanto por isso, assim. Mas ,claro, tem um **dinheiro** para investir em cenário, figurino, iluminação, não sei o quê. Tem o **teatro**. Então, tem muitas coisas assim, a **divulgação**, os **contatos**. O que abre é isso, né. Você está **trabalhando**, você está em cena, você está mostrando serviço. E tem todo esse suporte por trás, né, que **facilita** o caminho, os processos. (OF6)

Mas tem, pra item, pro cenário. Acho que não é muito assim mas tem. Só que **a gente** não pode **gastar** com qualquer coisa, porque senão não tem pra na hora de fazer mesmo. (OF4)

Porque pelo viés de, né, você não ter **grana** pra achar novos profissionais, você não ter **disponibilidade**, os processo sempre acabam tendo vícios, né, e desvios, e coisas que transformam, que mudam os processos, né? Aí, por ter essa **estrutura** mais legal, né, o Oficinão ele tá sendo bem, diria, didático, mais bem **organizado** nesse sentido, como processo colaborativo. (OF3)

Nestes trechos, encontra-se implícita a figura do Galpão Entidade enquanto uma instituição abstrata que se expande além do sentido concreto de grupo de atores e viabiliza a existência do projeto do Oficinão. OF5 representa tal processo de expansão identitária ao reconhecer a existência de distanciamento concreto entre os grupos – Oficinão (*a gente*) e *Grupo Galpão* – e ao identificar aspectos da identidade do Galpão nas práticas diárias do Oficinão, representadas pela expressão *tudo vem deles*. Em OF6, o Galpão Entidade encontra-se implícito no vocábulo *nome* e é representado como uma figura abstrata *por trás* do processo do Oficinão. A esse personagem discursivo são atribuídas as responsabilidades de *facilitar* o trabalho do enunciador, para o qual se fazem necessários *dinheiro*, *teatro*, *divulgação* e *contatos*. Na fala destacada de OF4, é possível inferir a existência dessa instância provedora de recursos financeiros. Cabe à personagem *a gente*, que são os membros do Oficinão, a responsabilidade de gerir tais recursos em suas práticas cotidianas. OF3 reforça a ideia da importância da *estrutura* do Oficinão ao estabelecer uma comparação entre os resultados de uma situação em que não há *grana* nem *disponibilidade* e quando o processo é estruturado e *organizado*. Infere-se que o *processo colaborativo* pode ser mais bem aprendido pelos participantes nas condições oferecidas pelo Oficinão.

A partir do trecho destacado de OF3 é possível pressupor que a vivência do processo colaborativo integra os objetivos do Oficinão 2009. Esse tipo de processo permeia as práticas coletivas, como é confirmado nos trechos abaixo.

É assim: a gente está a quase um mês de estrear e ainda não tem nada completamente definido. Não pode ter ansiedade também. Então, é um trabalho muito... muito... (risos) **sem respostas** ainda. Se alguém pergunta: "Como é que chama?", "O que é?" A gente ainda não sabe. Mas isso é **legal**, porque eu vejo que é **coletivo** mesmo. Não é de brincadeira, assim, é coletivo de verdade. E **cada um teve** o seu **espaço** para **trazer**, para **propor**, para **descobrir**. (OF6)

Eu acredito mais nessa do **diretor não saber** no que vai dar. [...] Nem ele sabe onde vai dar. Então, acho mais **interessante** do que já saber antes. Vai ser aquilo, porque dá chances de **coisas bonitas acontecerem** mais. [...] Às vezes, em alguns exercícios de **improvisação**, **ele** vê que o material que não tem nada a ver com outro de repente se encaixa de alguma maneira. Tem algumas coisas definidas nesse processo, só que acho que vai **mudar** bastante assim. A **Letícia** tá escrevendo um roteiro mais certo. A gente tá **esperando** pra ver o que que vai ser. (OF4)

Você está **se colocando** ali. É aquilo que você está sentido e, a partir disso, o **diretor** vai **trabalhar**, o **outro** vai **trabalhar** com você, você **retorna**. É um **vai e volta** o tempo todo. (OF5)

Estes quatro trechos são representativos do sentido que é atribuído ao processo de criação, denominado por alguns entrevistados de *processo colaborativo*. Nota-se que ao discorrer sobre esse tema: os enunciadores constroem a identidade coletiva do Oficinão como um grupo que dá ênfase ao trabalho espontâneo e coletivo. A personagem *diretor*, que recebe a responsabilidade de conduzir o grupo, é caracterizada como alguém que não sabe quais serão os resultados do processo. Seu papel legítimo no grupo é *trabalhar* a partir do que os participantes criam. O papel desses últimos, por sua vez, é representado pelos verbos *trazer*, *propor*, *descobrir*, *esperar*, *colocar-se*, *trabalhar* e *retornar*. Infere-se que se trata de um processo em que todas as partes envolvidas possuem atribuições. Há oportunidades de participação ativa para todos. Contudo, há divisões temporais para os momentos certos de cada um participar, ativa ou passivamente. É possível pressupor essa ideia a partir do verbo *esperar* e da expressão *vai e volta*. Ademais, infere-se também pela fala de OF6 que cada participante *teve seu espaço* de participação. O uso do verbo no pretérito perfeito indica que esse espaço existiu no passado e já não existe mais no presente. Finalmente, observam-se elementos de avaliação positiva que demonstram a preferência dos enunciadores pelo processo colaborativo. Essa ideia está explícita no uso por OF6 e OF4 dos adjetivos *legal* e *interessante* para caracterizá-lo.

Além da participação colaborativa no processo criativo, outro tema ligado ao percurso semântico dos *objetivos* do Oficinão se refere à estruturação interna do grupo para atingi-los. Este é o tema da *divisão de funções*.

A gente sentou numa roda, e cada um foi falando o que **gostaria de fazer**. Mas foi muito também do que a pessoa tem assim. Desde o começo, eu gosto de **trazer** coisas pro figurino. Trago uma coisa ali, quero **dar palpite**. [...] Acho que foi meio por **vocação** mais ou menos também. Ah, mas também tem pessoas que queriam aprender sobre luz e entraram na luz assim pra aprender. Então, foi **natural**. Cada um fez o que queria. (OF4)

É, **a gente** dividiu núcleos, né: figurino, cenografia e tal, e produção. E como eu sou uma pessoa assim muito estruturada em algum sentido... [...] então, porque eu também gosto desse lugar, assim, quando surgiu a proposição de produção, pra mim, ficou muito claro que meu lugar é aí, sabe? [...] Eu gosto, sabe, desse lugar. Tem vez que me estressa, mas me dá **prazer**. (OF7)

Então é assim. Eu estou tendo a **oportunidade de trabalhar** em outras áreas mesmo dentro do próprio Oficínio que eu gosto também, por exemplo, figurino. [...]Tenho **pesquisado** muito. Assim, eu tenho uma ideia para tal personagem, eu vou lá e pesquiso referências que me remetem àquele personagem e **mando** para o **figurinista**, que é o que a gente está fazendo mais ou menos. Aí, o núcleo de figurino vai até **encontrar** hoje para **discutir** algumas imagens mesmo. (OF5)

O meu é de dramaturgia, porque, como eu falei, eu sempre tive essa ligação muito forte com poesia. Depois quando eu entrei para o teatro, eu comecei a ingressar nessa área de dramaturgia. [...] Eu, nessa função de **assistente**, eu estou **ajudando**, sim. Assim, eu estou **propondo** inserções. No texto da Valéria, por exemplo, ela estava um pouco em crise, digamos. Daí, eu falei: "Vamos sentar. Vamos rever isso". Então, ajudei ela a **rever**. (OF6)

Pelo fato de ser um projeto preconcebido no interior da estrutura do Galpão Cine Horto, é natural pressupor a existência de certo grau de prescrição normativa nas práticas coletivas do Oficínio 2009. Conforme já exposto, desde o princípio já são definidos certos papéis para os participantes, como para o diretor e para os atores. Depois de aprovado no processo seletivo, o participante já assumiria certas práticas que são esperadas de sua parte, por exemplo, participar do processo colaborativo. Portanto, ao desempenhar tais práticas, seria necessário que o participante assumisse certos aspectos identitários externamente impostos pelo próprio processo.

Além disso, como ilustram os trechos destacados, posteriormente foram acrescentadas ao papel de participante do Oficínio funções específicas referentes a núcleos de trabalho, reproduzindo, como o Grupo Galpão, o modelo de equipes polivalentes (BENDASOLLI et al., 2009). Tal divisão funcional teria, nesse sentido, aumentado ainda mais a prescrição comportamental no interior do grupo. Os participantes assumiram funções específicas, representadas pelas expressões verbais *trazer, dar palpite, trabalhar, pesquisar, mandar, encontrar, discutir, ajudar, propor e rever*. Tais expressões trazem a ideia implícita de que são ações ativas dos enunciadores e que envolvem interações com os demais membros. Apesar do conseqüente aumento do tom prescritivo das práticas coletivas, a divisão de

funções é representada como um processo que foi aceito por todos, no qual não houve exercício de autoridade nem imposição de tarefas. OF4 descreve o processo como um momento em que cada um do grupo teve a mesma oportunidade de escolher sua função, partindo de *vocação* ou do *que gostaria de fazer*. A interação nesta hora teria sido, portanto, isonômica e *natural*. Os indivíduos estiveram livres para decidir por si próprios seus papéis no grupo. OF7 reforça o sentido da decisão coletiva no momento da divisão de funções ao usar a expressão *a gente*. O enunciador demonstra explicitamente sua identificação com a função de produção como um ato de pertencimento ao núcleo e como forma de obter *prazer*.

OF5 representa o processo de divisão funcional como uma *oportunidade*. Seu trabalho no núcleo de figurino envolveria a interação com a personagem *figurinista*, que implicitamente recebe a responsabilidade por tomar as decisões finais. Ele interage também com os demais integrantes do núcleo. OF6, assim como OF7, coloca explicitamente sua relação identificatória com a função. Em sua trajetória de vida, o enunciador já teria construído sua identidade ligada à dramaturgia. Ao se definir como *assistente*, o enunciador deixa implícito que há alguém a quem ele deve se reportar. Ademais, pela sua função, OF6 também interage diretamente com os demais participantes do Oficinão, *ajudando-os*.

O percurso semântico dos *objetivos* do Oficinão, em certos momentos, envolve temas ligados à racionalidade substantiva e, outras vezes, à racionalidade instrumental. Isso se dá, respectivamente, quando os enunciadores se revelam em seus depoimentos como voltados à vivência dos processos ou como interessados nos resultados finais.

É um **processo complicado, sensível**, mas... E me ajuda a **lidar** com **questões** minhas assim também. Pelo tema ser muito ligado a você, “Você tem fome de quê? O que que você quer falar?” Então, é muito **autoral** também, apesar de ter toda uma equipe por trás, assim. [...] Então, tá sendo **importante** pra mim assim, pra eu **ganhar força** e pra eu ter fome na **vida**, assim. (OF4)

Eu percebi que me **mudou** não só como **pessoa**, mas como **profissional** também mesmo assim, sabe, porque tudo que a gente tem que trabalhar **mexe** muito com o pessoal, claro. Mas, pra mim, além do meu pessoal, mexeu muito com o meu profissional nesse sentido de **me colocar** perante o meu trabalho e perante aquilo que **eu acredito** enquanto **arte**, enquanto **vida**, enquanto **tudo**. (OF5)

Mas eu acho que essa pergunta é muito **importante** não só para a construção do espetáculo, mas... Durante o **dia a dia** desse **processo** eu fui **buscando** sabedoria na minha própria **vida**, no próprio processo. Assim, tipo de **transformar** coisas ruins em coisas boas, de ver beleza onde não tem, de buscar serenidade. (OF6)

O Oficinão está **surpreendente**. Eu sabia que ia entrar no pancadão agora e cada dia eu estou **descobrimdo** uma coisa, uma **questão** que para mim era escondida: "Oh, mas isso aqui é uma questão minha, sabe?" [...] Então, vem **me levantando** muita questão. E, agora, no trabalho, tô em questão particular do **meu trabalho**, da minha **postura**, das minhas **preguiças**, que é difícil para mim de manhã. Tem sido. E tô num coletivo que está **me surpreendendo**, e eu estou **surpreendida** comigo, sabe? (OF1)

Mesmo o espetáculo que a gente tá fazendo, eu não acredito que vai ser popular, que todo mundo vai gostar. Mas, posso falar uma palavra ruim? "Foda-se", **eu acredito** no que estou fazendo. (OF7)

Nestes trechos, a participação no Oficinão é denotada como um *processo* de autoconhecimento e de afirmação substantiva das identidades individuais, caracterizado pelos adjetivos *complicado, sensível, autoral, importante e surpreendente*. Ao mesmo tempo, o processo também representa um momento de reconstrução identitária ao incentivar os participantes a empreender novos padrões de práticas no cotidiano, o que fica implícito nas expressões verbais *lidar, ganhar força, mudar, colocar-se, mexer, buscar, transformar, descobrir, levantar-se e surpreender-se*. Nota-se que tal movimento de mudança nas identidades se faz enquanto indivíduos integrais, e não em relação somente aos papéis desempenhados contextualmente. Tal sentido está presente de forma implícita no uso dos vocábulos *vida, pessoa, arte, tudo, dia a dia, meu trabalho, postura, preguiças*. Portanto, pode-se afirmar que, apesar da divisão funcional, os membros ainda representam o processo do Oficinão como um espaço que permite relações autênticas, em que os indivíduos podem se expressar enquanto seres únicos e, dessa forma, se descobrirem enquanto sujeitos ativos e transformadores de suas próprias identidades. Além disso, a ênfase na vivência do processo é reforçada pela colocação explícita de OF5 e OF7 como um processo no qual eles *acreditam*. OF7 deixa claro que a importância do processo em si é maior do que a importância de um bom resultado, subentendido como um *espetáculo popular* que agradasse ao público. Tal resultado seria secundário diante da autenticidade das práticas empreendidas pelo enunciador ao longo da montagem.

Em contraposição ao tema da ênfase no processo, em algumas passagens se observa o tema da ênfase no resultado. Contudo, destaca-se que esse tema é menos recorrente nos depoimentos.

Acho que a **cidade** espera bastante. Todo mundo, "Nossa, o Oficinão!" Quer saber o **resultado** e acha que tem muita ligação uma coisa com a outra. Mas **eu acho que não** tem, não. [...] Agora a cidade espera muito disso. Tá muito ligado o **nome**. (OF4)

São muitas pessoas querendo **fazer uma coisa**. Então, se você não servir e não der conta que todo mundo está para um **fim**... Você **apaga seu ego**... entende, que você tá ali só... por um... por uma **peça**... (OF7)

Agora começa a ficar **mais pesado**. As pessoas vão **falando coisas suas**, que têm que ser transportadas para o **trabalho**, senão não **humaniza** o trabalho. Ele fica simplesmente **técnico**. Você não vê humanidade. Então, ele não toca, não toca você, não **chega ao espectador**. (OF1)

Os três trechos em destaque constroem sentidos da prática voltada aos resultados. OF4 atribui o foco no resultado à personagem metonímica *cidade*, que representa uma fonte de expectativa externa ligada à identidade do Galpão Entidade, que, conforme já exposto, estende-se ao Galpão Cine Horto e, conseqüentemente, ao Oficinão. A virtualidade dessa construção identitária é novamente representada pelo vocábulo *nome*, que traz implícita a ideia de uma entidade abstrata, que projeta significados a respeito do Oficinão à sociedade. Tais significados seriam artificiais, conforme colocado explicitamente pelo enunciador a partir de sua avaliação pessoal na oração adversativa: *Mas eu acho que não tem, não*.

Enquanto OF4 representa a orientação aos fins como uma pressão externa, OF7 e OF1, nos trechos destacados, a colocam como intrínseca às práticas coletivas. OF7 explicita que a razão de existência do agrupamento seria para *fazer uma coisa*, atingir um *fim*, que é a produção da *peça*. Tal concepção clara dos objetivos últimos do Oficinão seria necessária a todos os integrantes. Subentende-se que, tendo noção da identidade coletiva instrumental, os indivíduos deveriam limitar a prática de suas identidades individuais em prol dos fins coletivos. Este sentido está implícito na expressão *apagar seu ego*. OF1 descreve o processo de criação da peça, primeiramente, como um momento de troca de impressões pessoais autênticas, pela expressão *falar coisas suas*. Em seguida, como um processo de submissão dessas interações ao *trabalho*. Infere-se que o enunciador avalia que o trabalho *humanizado* é superior ao trabalho *técnico*. O fim último, no entanto, de todo o processo seria *chegar* à personagem *espectador*. Dessa forma, partir-se-ia de espaços livres para a prática das identidades substantivas, seguidos por um momento *mais pesado*, em que essas identidades deveriam instrumentalizar-se em prol do resultado final ao *espectador*.

O tema que encerra o percurso semântico dos *objetivos* do Oficinão se relaciona aos *planos futuros* vislumbrados coletivamente.

O Gabriel tá mandando projetos pra vários lugares. Leis, que é do Oficinão. Tem o **Pé na Rua**, que é o **segundo processo**, depois do Oficinão. Daí até o meio do ano que vem. Enquanto aqui tiver **tendo importância** pra mim, **me segurar**, eu quero tá aqui. [...] Acho que nos **outros Oficinões** eles que propunham, e a gente que tá tendo que descobrir o que a gente quer fazer pra propor pro **Galpão**. Acho que isso é legal. E daí **deu vontade** de fazer assim. Acredito que sim. (OF4)

Então, **agora tem** o **Pé na Rua**, né [...] porque entrou num tema muito **bacana**, também que é... a ideia nossa é Brecht. Pelo menos nossa proposição é Brecht. É algo mais político mesmo, pra aproveitar que vai ser ano de política, Copa do Mundo, essas coisas todas. Eu acho que dá uma caldo, assim, pela conversa que nós tivemos no grupo. Então, pelo **anseios coletivos**, eu acho que é algo bastante **interessante**. (OF5)

Por enquanto, **Pé na Rua**, que é o **processo que continua** o Oficinão, porque assim eu tô muito **interessada** em trabalhar na rua. Eu acho assim que o espaço que o Galpão Cine Horto dá pra gente é assim muito **legal**. (OF7)

A gente está escrevendo uma **proposta** para o **Pé na Rua**, ano que vem, e me propuseram de eu ser a dramaturga. Seria **esplendoroso** se isso acontecesse. Daí, eu escrevi o projeto, mandei para o pessoal, estou esperando um retorno de todo mundo para saber se é isso mesmo, como é que fica, pra gente já propor essa semana. (OF6)

A gente mandou uma proposta para eles. **Não sei** nem se já foi mandado, mas **depende** da proposta, entendeu? Tem que vê meu tempo também, mas **estamos dentro**. Se for uma proposta boa que **me interesse**, ocupação... dentro da minha **linha de pesquisa**, dentro dos meus **desejos**, das minhas **verdades**, ok, sem problema nenhum. **Financeiramente** também. Tem que ver quanto tempo isso me **consome** e quanto eu estou **recebendo**. (OF1)

Na grande maioria dos relatos, o plano futuro dos enunciadores é continuar a fazer parte do grupo do Oficinão, por meio de outro projeto inserido na estrutura do Galpão Cine Horto, que é o *Pé na Rua*. Os entrevistados explicitam o desejo de manter suas relações tanto com o coletivo do Oficinão quanto com a estrutura institucional do Cine Horto. O projeto *Pé na Rua* é representado como um caminho natural e previsível para os atores do Oficinão, conforme se observa explicitamente nas expressões *segundo processo*, *agora tem* e *processo que continua*. Apesar de ser um caminho já habitual a ser trilhado pelos participantes de Oficinões, sendo, portanto, parte das atribuições conferidas ao papel institucional desses indivíduos, os enunciadores demonstram a necessidade de identificação com o projeto para que eles participem. Isso fica claro nas expressões verbais *ter importância*, *segurar-se*, *dar vontade*, *ser interessante*, *estar interessada*, *ser esplendoroso se acontecer*, *interessar-se*.

O projeto *Pé na Rua* enquanto plano futuro do grupo parece ter sido ressignificado coletivamente, passando de processo direcionado pela estrutura institucional para um processo dialógico entre propostas do grupo e da entidade Galpão. OF4 deixa explícita essa mudança de sentido ao comparar o processo vivido pelo grupo atual com os *outros Oficinões*. Explicita

também a ressignificação do papel da personagem *Galpão (Entidade)* enquanto grupo de pessoas que antes apresentava ativamente uma proposta e agora se encontra como receptor da proposta dos participantes do Oficinão. OF5 representa a proposta do *Pé na Rua* como fruto dos *anseios coletivos*, sendo resultado de interações coletivas e autênticas. OF6 descreve o processo dialógico entre duas instâncias implícitas: o grupo do Oficinão e os organizadores institucionais do projeto. Pressupõe-se que a proposta deve ser considerada coletivamente legítima. OF1, por fim, expressa sentidos ambíguos em relação ao plano futuro de participar do *Pé na Rua*. Ao mesmo tempo em que afirma *estar dentro* e utiliza a expressão *a gente* como sujeito do ato de *mandar uma proposta*, o enunciador demonstra-se distante da proposta feita pelo grupo ao se colocar como alguém que não sabe exatamente como está seu andamento e seu conteúdo. Ademais, representa a necessidade da proposta conciliar aspectos identificatórios substantivos e instrumentais.

Outro percurso semântico que merece destaque para análise da identidade coletiva do Oficinão 2009 é o conjunto de temas a respeito da *representação prototípica* do membro. Tendo-se em vista a estrutura predeterminada do Oficinão, entende-se que o discurso do diretor é fundamental para estabelecer características iniciais do que seria o integrante ideal do grupo. Isso porque o diretor é a figura que recebe a responsabilidade por propor as diretrizes do processo e de conduzi-lo durante toda sua duração.

Daí, **isso tudo redundou** no que foi essa proposta pro Oficinão, ou seja, **linguagem épico-dramática, mascaramento, ocupação do teatro e dramaturgia própria**. E uma outra vertente de trabalho que eu estou **investindo** agora, que é a relação do som e do corpo, junto com Ricardo Garcia. **Corpo sonoro** é outra vertente de linguagem... E o que eu tenho **percebido nesses anos** é que você não precisa ter um texto ou uma inferência literária, etc.; basta que a gente tenha uma pergunta muito clara para gerar uma dramaturgia, e foi isso que eu **fiz** pro Oficinão, eu **levantei** a pergunta: “Você tem fome de quê?”, o que na verdade seria, “Qual é a sua fome?” E, a partir daí, estamos gerando dramaturgia no trabalho. (OF2)

Neste trecho, o diretor explicita o processo de projeção de sua identidade ao conteúdo da proposta do Oficinão. O sentido de identidade historicamente construída está implícito nas expressões *isso tudo redundou* e *nesses anos*. Tratar-se-ia, dessa forma, de uma identidade autêntica, em que o enunciador se vê como sujeito ativo para *investir, perceber, fazer e levantar*. Os pilares da proposta do Oficinão seriam pilares identificatórios do próprio diretor, frutos de sua identidade individual e de suas práticas enquanto artista. Tais pilares estão explícitos no trecho como: *linguagem épico-dramática, mascaramento, ocupação do teatro, dramaturgia própria e corpo sonoro*. Além de projetar sua identidade ao grupo, o diretor

influencia a construção do sentido prototípico ao lançar uma pergunta que norteou todo o processo do Oficinão desde a seleção dos atores até o resultado final da peça.

A partir das observações dos ensaios do Oficinão, notou-se que o diretor é realmente uma figura forte na formação da identidade do grupo. Os pilares da proposta do Oficinão são colocados em prática cotidianamente nos exercícios, nas intervenções e nas sugestões do diretor. Ele comparece a quase todos os ensaios, conduz as atividades dos atores, observa-os nos exercícios e em cena, dá sugestões, interrompe e guia a prática de cada um individualmente. Os atores respeitam sua autoridade, acatam a grande maioria de suas colocações e justificam a ele seus atrasos e ausências. Apesar do caráter de processo colaborativo, o diretor parece ser o indivíduo que toma as decisões finais em relação à montagem.

Conforme já exposto, a proposta do diretor para o Oficinão 2009 determinou diretamente o protótipo de atores do Oficinão. A projeção identitária do diretor se deu desde o processo seletivo, pois atraiu indivíduos que se identificaram com o conteúdo por ele proposto.

Minha referência era o **Jogo do Bicho**. Mas já achava muito bom. Acho que é por aí que eu quero trabalhar. Assim, sinto que eu tenho uma afinidade estética com essas propostas assim, forte, uma afinidade estética forte, assim, com o tipo de proposta. Estética e humana, ética. Tem tudo a ver. (OF3)

Veio para saciar uma fome e uma sede que eu estava **ansiando há muito tempo**, nesse sentido de me colocar como artista mesmo, sabe, de **bancar um trabalho** que eu sei que tem **muito o dedo** de OF2, da dramaturga, de todos os artistas. Mas eu vejo que tem algo que é muito vivo meu, algo que eu **venho construindo esse tempo todo**, e eu acho que é bom para mim. **Me abriu caminhos** pra eu ter mais segurança para quando eu for propor as coisas. (OF5)

Só que a proposta me **atraiu** muito porque a pergunta “Qual é a sua fome?” e a proposta de máscara, porque máscara foi uma das coisas que eu mais gostei de trabalhar enquanto eu estava nesse processo do **TU**, né? (OF6)

Não sabia o que seria. Quando falou **máscara**, eu já torci o nariz, porque achei que era aquela máscara tradicional. Na verdade, são **mascaramentos**, né, com outros objetos, transformando em máscaras. Isso eu achei “do caralho”. É... o tema a princípio não me agradou, “Você tem fome de quê?”, porque a princípio você pensa que é uma coisa totalmente **social** e que você vai meio **panfletar** assim. Mas depois foi me **cativando**, tipo pensar nas fontes assim. Tive uma leitura meio superficial. (OF4)

Quando os enunciadores descreveram os motivos que os fizeram participar do Oficinão 2009, a personagem do diretor recebe, implícita ou explicitamente, a responsabilidade pelo interesse no projeto. Isto porque os participantes revelaram sentidos de identificação com sua proposta.

A grande maioria demonstrou possuir conhecimento prévio sobre o trabalho do diretor, o que a direcionou ao processo seletivo. Portanto, o primeiro aspecto prototípico de um ator do Oficinão seria a identificação com a proposta de OF2.

Nos trechos destacados, OF3 explicita seu conhecimento prévio do trabalho do diretor ao citar *Jogo do Bicho*, uma de suas peças mais recentes. Explicita também sentimentos identificatórios autênticos em relação à proposta que perpassam sentidos *estéticos, humanos e éticos*. Nesse sentido, o enunciador concebe sua participação no Oficinão como uma forma de expressão autêntica de sua identidade, baseada em sentidos considerados bons e verdadeiros. OF5 revela também se identificar com o trabalho do diretor e de sua equipe, representada pelos personagens *dramaturga* e *artistas*. Revela ainda consentir implicitamente com a projeção identitária de OF2 ao representar o trabalho como uma atividade que deve ser *bancada* pelo enunciador, mas que tem *muito o dedo* do diretor. Contudo, tal projeção integra a construção da própria identidade de OF5, que concebe o Oficinão como um espaço de expressão autêntica de uma identidade que vem sendo construída historicamente. O ato de identificação do enunciador fica explícito nas expressões verbais *ansiar há muito tempo, vir construindo esse tempo todo e abrir caminhos*. OF6 se autorrepresenta explicitamente como um candidato que se identificou com o conteúdo da proposta do Oficinão a partir de elementos identitários construídos em experiências anteriores vivenciadas no *TU* (Teatro Universitário). Neste caso, OF6 não se revela explicitamente identificado com a figura do diretor.

Por fim, OF4 ilustra um caso de adaptação identitária interna (DUBAR, 2005), em que, inicialmente, o enunciador não se via identificado com a proposta, e por isso não se enquadrava no protótipo de ator do Oficinão. Contudo, gradativamente, OF4 narra um processo de ressignificação do que foi proposto pelo diretor, o que a faz se identificar posteriormente com o trabalho. Por exemplo, a proposta *máscara* transforma seu sentido e passa a ser denotada por *mascaramento*. O tema norteador passa de *social e panfletário* para *cativante*. Nesse sentido, pressupõe-se que, a princípio, OF4 não se motivou a participar do Oficinão devido à proposta do diretor. Como não havia identificação prévia, não se pode considerar sua candidatura como um ato de pertencimento. Haveria outros motivos que se encontram silenciados neste trecho.

A influência da prática identitária do diretor também se tornou perceptível nos ensaios. Os participantes seguiam um padrão de práticas quase homogêneo. Pareciam reproduzir o

vocabulário utilizado pelo diretor. Nesse sentido, notou-se uma série de palavras que eram compartilhadas entre os atores, constituindo um gênero discursivo característico do grupo. O trecho a seguir ilustra esse processo de apropriação identitária por meio da reprodução de práticas discursivas.

Ator é... Não sei. Não importa, porque o **OF2 tem usado** essa palavra **atuante**. Porque eu acho que ator, ele, é uma palavra **carregada**, né? [...] Então, é múltiplo, né, mas já vem com uma carga, assim, interpreta, né, que, na metodologia de trabalho de artes cênicas, tem-se tentado contornar alguns lugares-comuns do que que é interpretação e tal. (OF3)

OF3, neste trecho, justifica o uso do vocábulo *atuante* como substituto de *ator*. Tal substituição foi também notada nas práticas cotidianas do grupo durante as observações dos ensaios. OF3 explicita que o vocábulo *atuante* foi introduzido em seu vocabulário pelo uso do diretor. Em seguida, descreve os sentidos que o emprego deste vocábulo desconstrói em contrapartida ao uso da palavra *ator*, que já seria *carregada*. Além dessa substituição, outras mudanças lexicais foram observadas, como o uso do adjetivo *teatral* para denotar uma *atuação falsa e artificial*. Tais modificações nas práticas discursivas coletivas, conforme explicitado por OF3, serviriam para denotar mudanças de abordagem em relação à arte teatral, representadas na proposta do diretor.

Além da projeção identitária do diretor, a identidade do ator típico do Oficinão também sofreria influência dos significados atribuídos ao Grupo Galpão.

Sempre as pessoas estão perguntando se eu vi tal **pessoa**. Mas, na verdade, é meio **descolado**. Assim, **o espaço é cedido** e tal. Tem um carinho, acho que do Grupo, pelo projeto. Talvez seja uma escolha deles **não se envolver** tanto também. Só que é meio bem descolado assim. É outra coisa. Não é ruim. Acho que é bom assim. É outra coisa, é outro grupo. (OF4)

Não vou mentir para você. Quando vim fazer o primeiro Oficinão, a vontade era justamente essa. “Ai, quem sabe não tem **audição** para poder **entrar** no Grupo Galpão, não sei o que, sei que lá”. Hoje, minha visão é completamente diferente nesse sentido, sabe? Eu acho que eles já têm o lugar deles. Agora, eu tenho que conseguir o meu lugar a partir do que **eles me proporcionaram**, né, de oportunidade e de **referência** mesmo de luta e de batalhar para conseguir o que eles conseguiram. (OF5)

E tem essa coisa desse **nome** também, que já foi criado, essa **entidade**, assim. E esse nome me atraiu para cá também, sabe? Eu acho que atrai a **maioria das pessoas** mesmo. Um projeto como esse do **Oficinão**, tanta dedicação, assim, acho que a gente apóia um pouco nesse nome no que isso pode **abrir** para a gente, sabe? [...] Mas aqui é muita mais esse espaço, esse outro formato, do que o **grupo**, entendeu? O grupo não tem **nada a ver** com o **Oficinão**, principalmente nesse processo que a gente tá. É muito **díspar** mesmo, assim. **Não tem uma conversa**, um **atravessamento**, não. Nesse sentido, quem entra pensando que tem alguma relação se decepciona bastante. (OF6)

No primeiro trecho, OF4 se refere ao Grupo Galpão enquanto grupo de atores. Isso fica claro pelo uso do vocábulo *pessoa* e pelo pronome *deles*. Em seguida, o enunciador traça explicitamente os limites entre a identidade do Galpão e a identidade do **Oficinão**, que seria *descolado*, um *outro grupo*. Contudo, está implícito que há relações entre as duas identidades, estabelecidas pela personagem discursiva *pessoas*, que representa o público externo. Há também relações institucionais entre os grupos. O Grupo Galpão recebe a responsabilidade de ceder o espaço aos integrantes do **Oficinão** e de ter legitimidade para se envolver, apesar da opção pelo distanciamento. OF5, no trecho destacado, também representa o Grupo Galpão como grupo de atores, o que fica explícito no pronome *eles* e na expressão *audição para entrar*. A identificação com o grupo fez com que o enunciador, inicialmente, se motivasse a fazer parte do **Oficinão**, representado como uma forma de vir a pertencer ao Grupo Galpão. Contudo, a partir de uma ressignificação sobre o próprio Galpão e as relações entre o grupo e o projeto do **Oficinão**, OF5 mantém seu sentimento identificatório, mas não mais como ato de pertencimento, e sim como modelo, como uma *referência* a ser buscada. O **Oficinão**, ao ser ressignificado, passa a ser representado como *oportunidade proporcionada* pelos atores do Galpão, não para fazer parte do grupo, mas para que os participantes consigam um lugar próprio.

OF6, ao contrário de OF4 e OF5, refere-se primeiramente ao Galpão enquanto *entidade*, enquanto um *nome*. Nesse sentido, a participação no projeto do **Oficinão** seria uma estratégia da *maioria das pessoas* para obter uma identidade instrumental relacionada à identidade virtual do Galpão Entidade. Implicitamente, OF6 se autorrepresenta enquanto indivíduo identificado instrumentalmente com o Galpão Entidade. Dessa forma, o objetivo seria *abrir* oportunidades. Contudo, quando passa a se referir ao Galpão enquanto grupo de atores, o enunciador estabelece limites identitários bem definidos entre o grupo e o **Oficinão**. Em termos de práticas cotidianas, não haveria nenhum tipo de semelhança identitária. Isto está explícito nas expressões *não ter nada a ver*, *díspar*, *não ter conversa* e *não ter*

atravessamento. O enunciador conclui que pessoas que se identificam com o grupo de atores do Galpão não fazem parte do protótipo do ator do Oficinão.

Durante o período de pesquisa de campo, observou-se o distanciamento entre as práticas cotidianas do Grupo Galpão e as dos projetos do Galpão Cine Horto, inclusive do Oficinão. Durante o acompanhamento dos ensaios do Oficinão, não se presenciou nem uma visita dos atores do Galpão, nem nos dias em que houve apresentações preliminares ao público. No dia a dia do grupo, não houve nenhuma menção explícita a algum tipo de prática do Galpão. Comparando-se as práticas realizadas durante os ensaios dos dois grupos, contudo, notam-se diferenças e algumas semelhanças.

As diferenças principais residem no grau de prescrição das práticas. No caso do Galpão, os atores parecem mais livres para decidir sobre quais cenas ensaiar, para propor sugestões e para criar coletivamente. No caso do Oficinão, talvez pela própria natureza do projeto, as práticas são mais estruturadas. O diretor e sua equipe é que ditam o andamento dos ensaios e definem quais atividades que deverão ser desempenhadas no dia. Os participantes também podem propor e criar, mas o fazem com menor frequência, comportando-se de forma mais passiva, ou menos dialógica, durante o processo. Em contrapartida, as semelhanças mais relevantes se referem à natureza colaborativa do processo de montagem. Os atores do Oficinão, assim como os do Galpão, são colocados na posição de criadores, de sujeitos que possuem voz durante a montagem da peça e que assumem funções extra-artísticas para que a própria peça seja viabilizada. Nesse sentido, está ao alcance dos atores o controle de todo o processo de produção artística. Além disso, notam-se semelhanças nas relações amigáveis, na pontualidade, na disciplina ao se encarar os ensaios, no respeito à autoridade do diretor e na postura cotidiana relaxada, de estar à vontade entre os membros do grupo.

Além das relações identificatórias prototípicas do ator do Oficinão 2009, há de se destacar também representações que constroem as características específicas da identidade desse ator. Primeiramente, tratar-se-ia de um ator maduro e experiente.

Se eu tivesse chegado aqui (Belo Horizonte) e **já tivesse ido** para o Oficinão, talvez **eu não tivesse o amadurecimento** para capturar tudo que é dado ali dentro, um ano intenso, todos os dias, quatro, cinco horas por dia. Você tem que ter uma certa **maturidade** para realmente aproveitar aquilo para você, para levar isso para a sua vida assim enquanto **profissional**. (OF1)

Eu, não tendo vindo de uma **escola** de formação de atores, né, pra mim, **tá sendo muito interessante**. Eu achei que seria até mais **terrível**, mas eu já vim empenhado assim. Eu posso não ter a **experiência**, né, ou a **qualidade de trabalho** de outras pessoas, mas, pelo menos, eu me esforço pra ter, né, pra ser digno, né. (OF3)

OF1 representa em seu discurso o protótipo do ator do Oficinão como *maduro e profissional*. Infere-se que, atualmente, o enunciador se percebe enquanto um detentor dessas características. Ao comparar sua própria identidade no passado, quando chegou a Belo Horizonte, e sua identidade no presente, o enunciador deixa implícito que houve mudança no sentido da percepção de seu *amadurecimento* pessoal. Esse sentido está pressuposto nas expressões verbais flexionadas no pretérito imperfeito do subjuntivo *se tiver ido* e *se não tiver o amadurecimento*. Houve, portanto, uma mudança identitária que contribuiu para que o enunciador se identificasse com o protótipo de ator do Oficinão.

De outro lado, OF3 ilustra um caso de indivíduo ciente das características prototípicas, mas que não se identifica enquanto um exemplar do protótipo. Infere-se que sua percepção de participante típico do Oficinão seria de um ator que passou pelo sistema de ensino formal, representado pela figura discursiva *escola*, e que possui *experiência* e *qualidade de trabalho*. O enunciador narra o processo de adaptação de sua identidade para que sua participação no grupo seja legitimada. A vivência de tal processo teria modificado seu significado, ao invés de *terrível*, *está sendo interessante*. OF3 estaria, portanto, empreendendo estratégias identitárias internas, no sentido de se conformar às características do grupo (DUBAR, 2005). Tais práticas são representadas pelas expressões verbais *empenhar*, *esforçar-se* e *ser digno*.

Outra característica do participante típico do Oficinão observada nos depoimentos é a representação do ator enquanto trabalhador.

Além de **trabalhar** e não ganhar dinheiro nenhum e acho que... eu falei pro Chico mesmo que eu acho que **não é certo**, sabe, porque a gente tá trabalhando. [...] Mas a gente tá trabalhando, trabalha muito e, pra mim, assim, é uma coisa que me ocupa todo dia. Por exemplo, ocupa todas as minhas manhãs. Eu acho que **eu mereço** pelo menos comida.... pelo menos, ou, sei lá, tem gente que pega ônibus pra vir aqui, dois ônibus, dois pra vir, dois pra voltar. Gastar dez reais por dia é muito dinheiro, muito dinheiro. Assim eu acho que... acho que é **quase humilhante**. (OF7)

O ator, que não é um aluno, ele é um **trabalhador**, não tá sendo **remunerado**. E também por conta de, às vezes, né, há pressão por parte dos **colegas**, dos **profissionais**, do **diretor**, né. De fato, muitas vezes, é importante que o diretor, né, cause uma certa pressão, um impacto, né, provoque algumas **crises**, pra deslocar o ator, o **fazedor**, pra abrir caminho, né. (OF3)

Há uma **cobrança** do Oficinão para **estar em todos os eventos**, só que somos profissionais, trabalhamos fora. Como é que se dá essa relação? Como é que é? Entendeu? Eu tenho essa **sensação**, sabe, eu não tenho certeza, mas eu tenho essa sensação que essa relação não é de **profissional** para profissional, sabe? (OF1)

Nestes três trechos, os enunciadores reproduzem o discurso do *ator trabalhador*. Contudo, OF7 e OF3 representam a própria participação no Oficinão como *trabalho*, enquanto OF1 representa o *trabalho* como uma atividade externa. OF7 e OF3, além disso, atrelam a representação do trabalhador ao tema da *remuneração*. O fato de o ator do Oficinão não ser remunerado constrói, portanto, sentidos paradoxais e exige um esforço de ressignificação do sentido de trabalhar. Tal esforço produz uma avaliação negativa explícita no discurso de OF7, notável nas expressões *não é certo* e *quase humilhante*. Indo contra o papel institucional imposto pela estrutura do Cine Horto aos participantes do Oficinão, de *trabalhador não remunerado*, OF7 mantém o discurso do protótipo de ator do Oficinão como trabalhador merecedor de remuneração e empreende estratégias identitárias externas (DUBAR, 2005), no sentido de tentar modificar as condições estruturais que não lhe permitem exercer sua identidade considerada verdadeira. Tal estratégia é explicitada na ação *falar pro Chico*. OF3 reproduz o discurso do *ator trabalhador não remunerado*, mas silencia neste trecho sua avaliação em relação a isso. O enunciador representa o trabalho do ator típico do Oficinão como o *fazedor*, alguém que deve lidar com pressões das personagens *colegas, profissionais* e *diretor* e passar por momentos de *crises*.

OF1 representa o ator típico do Oficinão como um *trabalhador*, um *profissional* que se ocupa com atividades além do projeto. Novamente, nota-se uma relação interdiscursiva de contraposição ao discurso institucional a respeito do Oficinão, que *cobra* um papel ao participante de ser uma pessoa à disposição para *estar em todos os eventos*. Apesar de reconhecer explicitamente tal imposição, OF1 mantém seu discurso sobre o protótipo do *ator profissional* como sendo sua identidade autêntica. Contudo, ao final, o enunciador revela que a contraposição interdiscursiva encontra-se *velada*, o que o impede de afirmá-la como verdade, mas passa-lhe a *sensação* de que ela exista.

Reforçando o discurso sobre o protótipo do *ator trabalhador*, conforme já observado nos trechos anteriores, torna-se necessário aos participantes do Oficinão se contrapor interdiscursivamente a representações consideradas equivocadas a respeito do papel que lhes é imposto no processo. Uma das representações mais veemente negada é a de *ator aluno*.

Isso para mim fica claro em várias **posturas** que cotidianamente a gente vai, “Opa! Oh, pisou ali! Oh, pisou aqui!”. E aí, acaba que no final você fica **envolto** a essa ideia e você **se coloca** como também. Aí, você tem que dar uma distanciada para perceber como é que você está se colocando em relação a isso. No início, **a gente** deu uma **guerreada**, guerreada no sentido de “Olha, nós não somos alunos, nós somos profissionais, somos profissionais”. Chega um momento que a gente fala: “**Não adianta**”, porque tem que mudar a relação. (OF1)

Nós não conseguimos inscrever ninguém, nenhum **aluno** do Oficinão. Aluno, né? Nenhum **participante** do Oficinão, nenhum **atuante** do Oficinão conseguiu participar do curso de dramaturgia com o Luiz Alberto de Abreu. (OF3)

Os dois trechos destacados relevam sentidos ambíguos em relação à identidade prototípica do *ator aluno*. Embora sejam empreendidas práticas discursivas no sentido de negação dessa identidade, os enunciadores revelam que a identidade de aluno acaba permeando suas práticas cotidianas. OF1 representa a tensão entre o sentido de pertencimento à identidade do *ator profissional* e a atribuição externa da identidade *aluno* como uma *guerra* discursiva. De um lado, os participantes do Oficinão, representados na expressão *a gente*, definem-se explicitamente enquanto *profissionais*; de outro, a estrutura institucional organizadora das relações no Oficinão, figura implícita no vocábulo *posturas* e na ação de *envolver* o participante, define implicitamente o ator típico como um *aluno*, por meio de suas práticas cotidianas. Apesar da *guerra*, OF1 narra um processo de aceitação dessa identidade, por meio das expressões *você se coloca* e *não adianta*. Nesse sentido, tratar-se-ia de uma imposição de uma identidade virtual, e não legítima, dos participantes, que não possuíam poder suficiente para transpor as relações que regem suas práticas. OF3 parece ilustrar tal processo de assimilação da identidade virtual ao, primeiramente, dirigir-se aos participantes do Oficinão pelo vocábulo *aluno*. Em seguida, o enunciador parece se esforçar para se ressignificar no discurso enquanto *participante* e *atuante*.

Ainda na tentativa de evidenciar a construção discursiva do protótipo do membro do Oficinão, destaca-se que este seria um indivíduo inicialmente desconhecido dos demais ou, pelo menos, da maioria dos participantes.

Eu vim pra fazer um negócio do **Giramundo** lá, de bonecos. E a Juliana Capibaribe fez comigo na época e tal. Então a gente conversou sobre entrar aqui. Então eu já conhecia ela. **O resto foi tudo novo** pra mim. (OF4)

Já, já. Conhecia a Mariana Jaques e OF6. Elas também são formadas no **TU**. Então **só as duas** que eu conhecia, o Válber, de vista, porque ele também formou no TU. (OF5)

Quando eu entrei, tem mais duas pessoas do **TU**, né, que é a Mariana e OF5. Daí, o resto do pessoal, assim, eu conhecia a Andréia de **uma oficina** que a gente tinha feito, mas **não conhecia o resto**, assim, mesmo (OF6).

Do Oficinão? Não. Só a **equipe** mesmo. [...] Não conhecia muito... Não, **não conhecia ninguém**. Ninguém, ninguém, ninguém. [...] **Tudo novo**, tudo novo. Sem tirar nem pôr. **Foi bom**. Muita gente interessante, muita gente. Foi bom. (OF1)

Nos três primeiros trechos destacados, OF4, OF5 e OF6 afirmam já ter conhecimento de outros participantes do Oficinão em experiências anteriores de formação artística no *Giramundo*, no *TU* e em *uma oficina*. Contudo, os três enunciadores explicitam que essas relações prévias com participantes seriam exceções, por meio das expressões *o resto foi tudo novo*, *só as duas* e *não conhecia o resto*. Nesse sentido, infere-se que o ator típico do Oficinão seria alguém que desconhecia previamente seus companheiros. OF1 parece se encaixar nesse aspecto prototípico ao afirmar repetidamente que *não conhecia ninguém* e que *foi tudo novo*. O enunciador permite a pressuposição de que conhecer a *equipe* não interfere na sua autorrepresentação de *não se conhecer ninguém*. Está pressuposto que a personagem *equipe*, ao menos neste trecho, não faz parte do grupo do Oficinão. Ademais, OF1 avalia explicitamente como positiva sua condição de *ator desconhecido*, pela repetição da expressão *foi bom*.

Um ator típico do Oficinão também pode ser caracterizado pelo bom relacionamento com os demais participantes.

Tranquilo. De vez em quando tem umas **bombas** aí, né? Mas até menos do que se **esperava**, assim. As pessoas tão pacíficas, estão acolhedoras. Um grupo muito tranquilo, diria. (OF3)

Mas, às vezes rola uns **atritos**. Você já tá cansada assim e você começa a irritar com tudo. Acho que é igual na vida mesmo. Só que deu sorte assim. A gente sempre para. Tem o lance que a gente senta em **roda**. Cada um tem o seu momento de **falar**. Isso é bom, porque dá pra **colocar pra fora** o que você tá pensando assim. Mas, no geral, assim é muito bom. [...] Então, você vai aprendendo a amar as pessoas porque você **conhece elas profundamente** assim. Ah, a relação acho que é a melhor que poderia ter. (OF4)

Eu acho que aqui tem um... como é que fala, tem um jeito que eu acho que foi colocado desde início, essa questão da **roda**, da **partilhar** e tudo, que eu acho que acabou acontecendo isso. As vezes que nós tivemos **desentendimentos** foram resolvidos a partir disso, entendeu? Então não ficou muito **disse me disse** pra depois, entendeu? E eu acho que até pelas estruturas das pessoas também. Eu percebo que tem gente que está no teatro há mais tempo e, se não está no teatro, está em outra arte, né. Já **sabe** mais ou menos **o que quer** realmente e só **adultos** mesmo, né. (OF5)

Esse coletivo está sendo bom por causa disso. Não existe briga, mas existem **constatações**. Ele te mostra o **espelho**: "É isso aqui. Você está assim. Não sei se você é, não sei como você era, mas você está assim", sabe, aí, você, poff... E precisa de **briga**, precisa de **exercício**, precisa de **trabalho**. (OF1)

Nesses trechos, os enunciadores admitem explicitamente a ocorrência de momentos difíceis no interior do grupo, representados pelos vocábulos *bombas*, *atritos*, *desentendimentos* e *constatações*. Contudo, parece haver consenso de que tais momentos são resolvidos de forma pacífica entre os participantes. OF3 caracteriza os participantes do Oficinão como *pacíficos* e *acolhedores*, o que teria sido um sentido ressignificado por ele, que *esperava* mais *bombas*. OF4 e OF5 descrevem a prática da *roda*, em que ocorreria interações dialógicas e simétricas entre os membros do grupo. Tais interações estão explícitas nas expressões verbais *falar*, *colocar pra fora* e *partilhar*. OF4 caracteriza as relações vividas no Oficinão como autênticas, pois permitiriam *conhecer profundamente* as pessoas e, portanto, aceitar suas identidades e *amá-las*. Infere-se que esta seria a causa do bom convívio coletivo. OF5 relaciona a prática do bom relacionamento ao protótipo do *ator maduro*, que já sabe *o que quer* e *é adulto*. Neste caso, o enunciador atribui implicitamente o tom pacífico das relações à instrumentalidade, pois os indivíduos estariam mais conscientes dos objetivos que querem alcançar. O relacionamento amigável, portanto, seria fruto de uma moralidade instrumental, que visa ao funcionamento suave de um sistema social, evitando-se conflitos que impeçam que os objetivos individuais sejam alcançados (MANNHEIN, 1986). Por fim, OF1 representa as interações no grupo como forma de se obter autoconhecimento, representado figurativamente pelo vocábulo *espelho*. Infere-se que tais interações levam a constantes mudanças identitárias, que envolvem práticas qualificadas como *brigas*, *exercício* e *trabalho*.

Durante o acompanhamento dos ensaios, foi constatado o bom relacionamento entre os participantes do Oficinão. Conforme já exposto, observou-se uma postura cotidiana amigável e relaxada. Mais de uma vez, foi presenciada a prática da *roda*, em que os membros se assentavam, falavam e davam voz aos demais. Os temas discutidos giravam em torno de impressões e sensações pessoais vivenciadas no processo. Dessa forma, *desentendimentos* e *atritos* eram expostos coletivamente e resolvidos perante o grupo, aparentando momentos autênticos de interação. Destaca-se, principalmente durante esses momentos, o uso do vocábulo *rou* quando um membro concordava ou apoiava a fala do outro. As rodas foram observadas no início e no final do horário dos ensaios.

Para finalizar o percurso semântico sobre o protótipo do participante do Oficínio, destaca-se o tema da *submissão à coletividade*.

E aqui não tem isso. Tem muito mais essa questão do **coletivo**. E quando percebe que está fugindo, coloca no grupo. Êpa, você está meio **fora**. Vamos voltar, sabe? [...] Então, eu acho muito interessante quando o grupo faz esse trabalho de **puxar, voltar**. “Opa, nós não podemos perder ninguém”, sabe? “Nós não vamos perder ninguém, não”. Você é **importante** para o meu trabalho e eu sou **importante** para o seu trabalho. A partir disso, eu vou **cobrar** de você e você vai cobrar de mim. [...] Eu posso não me identificar com algumas pessoas, mas eu vou **trabalhar** com ela **profissionalmente** ou em prol de algum trabalho que eu acredite que é **muito maior**. (OF5)

Se você não dá conta que você tá pra ascender, pra uma coisa que ascende você, que você é **parte**, mas não é mais **importante**... é e não é ao mesmo tempo. Se você não dá conta disso, aí não rola. Mas se você dá conta disso, você começa a ficar no **lugar feliz**, feliz de se encontrar com pessoas, de discutir a vida... e pra fazer alguma coisa pra vida. (OF7)

Nos dois trechos, o protótipo do ator do Oficínio é construído como aquele indivíduo cuja identidade individual deve estar submetida à identidade coletiva. OF5 representa o grupo do Oficínio como um coletivo que engloba todas as identidades de seus membros. Aqueles que distoam estariam *meio fora* e deveriam *voltar* e ser *puxados* pelos demais. Cada membro é representado como ocupante de uma função *importante* e que deve *cobrar* dos demais. O trabalho em tom profissional é colocado acima dos objetivos pessoais. Nesse sentido, o enunciador reconhece que algumas vezes as relações entre os membros poderiam ser categóricas, em que cada um desempenharia seu papel em prol de um fim reconhecidamente *maior*. OF7 reproduz o discurso do membro enquanto uma *parte importante* do processo, mas que deve contribuir para um fim maior, que o *ascende*. O ator típico do Oficínio deveria tomar consciência do seu lugar no coletivo, *se dar conta*. Infere-se que tal constatação resignificaria a submissão ao coletivo, transformando o sentido das práticas em algo positivo e autorrealizador, um *lugar feliz*, de exercício autêntico da identidade.

A partir da análise dos percursos semânticos sobre os *objetivos* e sobre o *protótipo* do ator do Oficínio, conclui-se que se trata de um grupo ainda em definição de qual seria sua identidade coletiva. O fato de sua gênese estar atrelada a um projeto concebido no interior da estrutura do Galpão Cine Horto confere ao agrupamento uma identidade externamente atribuída, com papéis institucionais predefinidos aos participantes. Aliada a esse processo de atribuição identitária estaria a projeção da identidade do Galpão Entidade ao grupo. As atribuições e projeções identitárias definiriam uma identidade coletiva instrumental ao Oficínio,

determinando suas práticas enquanto *atores alunos* e orientando seus resultados às expectativas da sociedade e aos objetivos individuais de obter oportunidades posteriores de trabalho vinculadas ao *nome* do Galpão.

De outro lado, o fato de a grande maioria dos entrevistados revelar-se explicitamente identificada com o conteúdo da proposta do diretor, acreditando no trabalho como verdade estética, leva-a a se juntar ao grupo por afinidades e fins autênticos. Isso fica claro nas práticas cotidianas de convivência e nas práticas discursivas, em que os enunciadores representam o processo de Oficínio, desde a seleção, como momentos de expressão, revelação e autoconhecimento de suas identidades substantivas. Nesse sentido, o foco recai sobre a vivência do processo em si, e não sobre seus resultados. Observa-se, portanto, nessas práticas a construção de uma identidade coletiva autônoma, em que os membros do grupo se percebem enquanto indivíduos livres para se expressar e independentes das instituições e identidades virtuais que lhes impõem papéis.

Os integrantes do Oficínio 2009 estariam, dessa forma, em uma tensão identitária, entre a aceitação da identidade virtual e o exercício resistente da identidade autêntica. Essa tensão torna-se evidente na coexistência da racionalidade instrumental e substantiva permeando as práticas coletivas. Contudo, no nível cotidiano é possível defender a predominância da racionalidade substantiva nas relações. Os ensaios pareciam encontros destinados à liberação da criatividade e às relações pessoais autênticas. O grau de prescrição normativa, apesar dos papéis e das divisões funcionais, é baixo, pois as funções foram ativamente escolhidas pelos próprios membros, os quais também aceitam a autoridade do diretor enquanto modelo de identificação substancial.

Nesse sentido, durante grande parte do tempo o grupo do Oficínio se assemelha a um sistema fenonômico. Os participantes, como são *atores desconhecidos*, ainda não estariam tão voltados a uma orientação comunitária ao fazer parte do coletivo, ao contrário dos atores do Galpão, que se assemelham mais a uma isonomia. O sistema social vivenciado no Oficínio fornece um ambiente em que os participantes passam boa parte do tempo voltados ao esforço de expressão de suas criatividades individuais. Tal esforço individualizado é originalmente direcionado pela pergunta “Qual é a sua fome?”, proposta pelo diretor. Durante o processo criativo, cada participante buscou se expressar enquanto *atuante* para responder à pergunta. Somente em um momento posterior é que os trabalhos individuais foram agrupados em cenas pelo diretor. Dessa forma, observa-se que, apesar da consciência grupal e do cumprimento dos

papéis e funções, os membros estariam muito interessados em sua própria singularidade. A estrutura de organização fenonômica permitiria, portanto, espaços de transcendência, em que os indivíduos envolvidos praticariam identidades substanciais. Ademais, apesar de polêmica, a participação não remunerada reduziria o teor instrumental das práticas cotidianas (RAMOS, 1981).

O discurso de representação do *protótipo* do grupo, além das tensões identitárias já colocadas, permite concluir que os participantes compõem um grupo de características quase homogêneas, sendo todos próximos do modelo típico de ator do *Oficinão*. Isto fica claro na consistência dos padrões de práticas discursivas verificadas nos depoimentos, nos ensaios, na faixa etária, nas vestimentas e nos hábitos dos participantes. Infere-se que o grau mínimo de homogeneidade teria sido um dos critérios para a seleção desses grupos de atores, o que resultou na proximidade prototípica de todos os integrantes. Ademais, muitos ainda relatam processos de adaptação identitária posteriores à admissão no grupo, o que o torna um coletivo de identidade ainda mais coesa.

No item a seguir, para finalizar este capítulo analítico, foi realizada a análise da identidade coletiva da Cia. Malarrumada. Conforme já exposto, trata-se de um grupo que se originou a partir de um dos *Oficinões* do Galpão Cine Horto. A companhia representa um caminho possível para os participantes do projeto, conforme explicitado por um dos membros do *Oficinão* 2009.

E, futuramente, quem sabe, montar um grupo mesmo, sabe? Eu ainda tenho essa vontade mesmo de ter um grupo assim, de ter essa estrutura de grupo **igual vários do *Oficinão*** saíram e acabou tendo, uns mais, outros menos, mas acaba tendo.
(OF5)

OF5 representa o caminho trilhado pelos integrantes da Cia. Malarrumada, personagem implícita metonimicamente na expressão *vários do *Oficinão**, como natural para os participantes de *Oficinões*. O enunciador demonstra se identificar explicitamente com esse caminho ao falar na posição de participante atual do *Oficinão* e ao se colocar, portanto, em igualdade com os participantes passados. Contudo, o enunciador reconhece que a formação de um grupo é uma prática que, apesar de certa, pode ser empreendida em diferentes gradações após o fim do processo do *Oficinão*. A Cia. Malarrumada, nesse sentido, é um exemplo dessa prática. Em seguida, serão analisados alguns de seus aspectos identitários.

7.3 A Companhia Malarrumada: (des)arrumando um coletivo

A Cia. Malarrumada é composta por ex-atores do Oficinão 2004. Sua gênese está diretamente ligada à estrutura do Galpão Cine Horto. Os integrantes passaram, portanto, por um processo semelhante de seleção e de determinação de papéis vivenciado pelos atores do Oficinão 2009. A partir, de uma base estruturada pelo projeto do Cine Horto, os atores optaram por dar prosseguimento ao grupo, recriando e adaptando os objetivos iniciais do Oficinão. Para a compreensão dessa identidade coletiva, da mesma forma como feito nos subitens anteriores, inicia-se a análise pelo percurso semântico dos *objetivos*. O primeiro tema é o *encontro* do grupo.

Aí, eu vim, em 2004, para fazer o Oficinão. E aí **conheci** toda, **a maioria da galera** da Malarrumada. [...] Só que esse... esse de 2004 tem a grande característica que o próprio **Chico Pelúcio**, criador da ideia do Galpão Cine Horto. Ele, a **Lydia Del Picchia** e o **Júlio Maciel**, que dirigiu a última montagem do *Till*, eles se uniram com o Oficinão. Então, foi bem **diferente** a esse respeito. Ele é muito **mais espirituoso**, ele é muito **mais completo**, porque ele... os **donos da casa** assumiram. (MA2)

Aí que começou o processo com o Oficinão, que foi **maravilhoso**, assim. Que, na época, quem deu, orientou o Oficinão, foram três atores do **Galpão**, que é o Chico **Pelúcio**, a **Lydia Del Picchia** e o **Júlio Maciel**. E foi tudo de bom, assim, porque eles colocaram mesmo pra gente a base da... da formação do grupo mesmo, né? (MA1)

E aí fui, entrei no Galpão e **conheci dezessete pessoas** que vinham também de **vários lugares**: Recife, Rio de Janeiro, São Paulo. Tinha gente de São Paulo, uruguaios. [...] O objetivo não era **entrar pro Galpão**, né. **Todo ator** que vem pra fazer o Oficinão tem essa **ilusão**, né [...]. Eu não tinha essa visão, e as pessoas que estavam comigo também não tinham essa visão. A visão era terminar o Oficinão e dali pra frente ver o que ia acontecer. (MA3)

O encontro do grupo que formaria a Cia. Malarrumada está diretamente relacionado ao processo do Oficinão. Constituiu-se no o momento em que os atores viriam a se conhecer, como está explícito nas falas de MA2 e MA3. Este último, inclusive, relata que o Oficinão teria promovido o encontro de *dezessete pessoas* provenientes de origens diferentes, *vários lugares*. Tal característica segue o padrão dos participantes *desconhecidos*, verificado como um aspecto prototípico no grupo do Oficinão 2009. Contudo, ao retratar o encontro das dezessete pessoas, os enunciadores dão ênfase em seus discursos à diferenciação entre o grupo de 2004 e os demais grupos típicos do Oficinão. MA2 e MA1 chamam atenção para a característica específica da participação de três atores do Grupo Galpão, os quais aparecem

como personagens explícitas nos textos por seus nomes próprios e pela expressão *donos da casa*, o que indicaria sentidos de notoriedade a essas personagens. Ademais, MA2 estabelece comparações implícitas com os demais Oficinões ao caracterizar o processo de 2004 como *diferente, muito mais espírituoso e muito mais completo*. MA1 o caracteriza como *maravilhoso*. MA3 constrói sentidos diferenciadores ao grupo a partir da representação da personagem *todo ator* como um candidato típico que procura o Oficinão com a *ilusão de entrar pro Galpão*. O grupo, representado pela expressão *as pessoas que estavam comigo*, seria uma exceção a esse padrão. Havia o objetivo comum de participar do processo e *terminá-lo*, mas não havia expectativas futuras predefinidas.

De **início**, foi **muito bom** assim o processo deles. Assim que nem **o processo do Galpão**, que é da montagem dos espetáculos, que eles chamam de “**processo colaborativo**”, que eu nunca tinha feito, né, onde você vai **criando**, você vai pegando temas que vão rondando ali o grupo. A gente, na verdade, assim, a gente começou no Oficinão a estudar o teatro, a cultura popular. Foi a única coisa que eles sabiam, que eles queriam, que a gente iria pesquisar, assim, a cultura popular. (MA1)

Então, o **processo colaborativo eu nunca vou deixar** ele. Acho também que a Cia. Malarrumada nunca vai deixar o processo colaborativo, porque nossa história foi criada em cima do processo colaborativo. [...] porque você tem que **respeitar** tudo e, mais no processo colaborativo, tudo tem que ser respeitado, porque se você não respeita, **qualquer coisa** que você faz no processo colaborativo, ele é bem vindo, até uma **cagada**. [...] Então o colaborativo pra mim tem um significado **muito importante** na minha vida, **eu mudei muito** depois que eu comecei a fazer processo colaborativo. (MA3)

O encontro do grupo, além de ter sido ocasionado pela estrutura do Galpão Cine Horto, via projeto do Oficinão, teve suas relações influenciadas desde o *início* pelos padrões do processo colaborativo. Nesse sentido, segundo MA2, a história da Malarrumada foi *criada em cima* desse processo. Nos dois trechos destacados os enunciadores revelam explicitamente sentidos de avaliação positiva em relação à vivência colaborativa. MA1 a caracteriza como *muito bom* e MA2 como *muito importante*. Este último ainda reconhece de forma explícita uma mudança em sua identidade após a experiência no processo colaborativo, o que o fez se identificar com o processo pelas expressões *eu mudei muito* e *eu nunca vou deixar ele*. Infere-se que esse tipo de processo, caracterizado como *o processo do Galpão* por MA1, estabeleceria relações pessoais autênticas e simétricas entre os participantes, pois abriria espaços para criação e respeito. Os indivíduos estariam livres para *criar, estudar, pesquisar, fazer qualquer coisa* e

fazer uma cagada. Haveria aceitação, nesse sentido, de práticas espontâneas no interior do grupo. Nem a personagem *eles*, a qual se subentende como os diretores, saberia o resultado final.

Eu vivia esse processo, que eu nunca tinha vivido, assim, que eu achei **maravilhoso**. Tanto é que as pessoas que tavam, que fizeram o Oficinão, **a gente** tava com **sede** demais, assim, e **a gente queria** montar um espetáculo de rua. (MA1)

Nós queríamos fazer a rua. Mas como chove muito aqui em incincho de janeiro, a gente teve que fazer em palco. O que aconteceu? Aí, o **Chico** não se conformava: “Não, é que **a gente** tem que fazer rua”. E **nós** também damos bem, sabe? E fora que **a gente** tem uma **empatia** muito grande a nível... a nível... tanto dentro, quanto fora. [...] Então, na minha... no meu barracão, que **a gente** alugou com outro do Uruguai, que era do Oficinão, **nós** ficamos até quatro, ensaiando. Era muito **interessante**, muito **intenso**. (MA2)

E, aí, **a gente** terminou o Oficinão e falamos: “Gente, e aí? O que vai ser da gente agora, né? **A gente** vai continuar essa pesquisa? Vai realmente encarar a coisa do teatro de rua?” **A gente** tinha conversado já com o Chico, Lydia e Júlio [...]. E aí, o Chico também, muito **afim** de fazer um trabalho com esse grupo, propôs pra gente, **a gente** montar um segundo espetáculo, com a direção dele e da Lydia, né? (MA3)

Segundo os depoimentos, após o *encontro* e a vivência no *processo colaborativo*, o grupo do Oficinão 2004 finalizou o projeto vislumbrando um objetivo comum, o que indicaria a construção de uma identidade coletiva homogênea e que se estendia além do significado atribuído ao grupo pela estrutura do Cine Horto. Tal objetivo compartilhado encontra-se explícito nos trechos acima pelos vocábulos *sede* e *afim* e pelo uso do verbo *querer* flexionado no pretérito imperfeito, indicando uma ação que se estendeu de forma prolongada no passado. O interesse coletivo, segundo representado por MA1 e MA2, teria surgido a partir da vivência *muito interessante*, *intensa* e *maravilhosa* do Oficinão. Havia *empatia* no grupo. O sentimento de pertencimento ao coletivo se expressa pelo uso dos pronomes na primeira pessoa do plural e pela personagem recorrente *a gente*. Além de o objetivo comum ter sido compartilhado pela personagem *pessoas* do Oficinão, a personagem *Chico* é representada como alguém que também se identificou com esse objetivo. Na fala destacada de MA3, *Chico* recebe explicitamente a responsabilidade por ter concretizado o desejo coletivo ao desempenhar as ações *estar afim de fazer* e *propor pra gente*. O reconhecimento por parte de um ator do Galpão e dirigente do Cine Horto do grupo enquanto um coletivo que mantém identidade mesmo com o término do processo do Oficinão parece ter sido crucial para que essa identidade coletiva se sustentasse.

E aí, a gente montou o “Papo de Anjo”. Também, assim, no início, todo mundo pensando que ia doar todo mês uma quantia de **dinheiro** pra ir, né, poder ensaiar, construir o **espetáculo**. Mas, depois, assim... a ideia foi crescendo tanto que o Cine Horto, né, junto com a gente, criou esse projeto que é o “**Galpão Cine Horto Pé na Rua**”. [...] Com o projeto Cine Horto, com o Cine Horto abraçando mesmo, né, que o **Chico** que deu esse empurrão. Aí, já teve uma estrutura, porque aí já pegou os **patrocinadores**, né, do Cine Horto, a **Cemig**, a **Usiminas**. (MA1)

“**Como a gente financia**”? E aí, **ele** criou esse projeto “**Pé na Rua**”, através do Galpão Cine Horto, com a **Cemig** patrocinando. Então, a gente, novamente... conseguimos uma aceitação muito favorável. [...] o resultado desse processo seria “Papo de Anjo”, tá? É a nossa principal peça até hoje. (MA2)

O **Chico** chega na Cia., não era grupo, não era Cia. ainda, ele chega no **elenco** e fala: “Gente, tem um **patrocinador** que tá querendo fazer um projeto voltado para rua. E a gente acha que vocês têm, que vocês vão dar conta, e a gente quer dirigir isso”. E aí, a gente, mais do que na hora, abraça a ideia e entra. E a, surge o projeto “**Pé na Rua**”. (MA3)

Tendo vislumbrado o *objetivo comum*, com o qual a personagem discursiva *Chico* também se identificou, o grupo teria passado por um novo processo de *estruturação*, ligando-se novamente à instituição Galpão Cine Horto. Os três trechos destacados representam dois momentos distintos vividos pelo grupo. Findado o processo do Oficinão, os participantes teriam passado por uma fase de autonomia em relação à estrutura do Cine Horto. MA3 representa implicitamente a desestruturação do grupo nesta fase ao defini-lo como *elenco*. Esse período é representado pela falta de financiamento, explícita nas falas de MA1 e MA2. Pelo sentido de modalidade, MA1 coloca que a figura do *dinheiro* é necessária para a montagem do *espetáculo* (FAIRCLOUGH, 2003). A necessidade do grupo de se financiar também pode ser inferida pela fala de MA2 ao reproduzir uma questão que seria uma voz coletiva na fase pós-Oficinão: *Como a gente financia?*

A solução ao problema do financiamento do grupo é representada pelo retorno à estrutura do Galpão Cine Horto, cuja responsabilidade é atribuída à personagem *Chico*. Esse movimento de retorno envolve a reestruturação das práticas coletivas do grupo ao se inserirem em um novo projeto: o *Galpão Cine Horto Pé na Rua*. O restabelecimento do vínculo com o Cine Horto é representado como condição para se ter contato com a personagem explícita *patrocinador*. Esse contato é notável nas expressões verbais *pegar*, *patrocinar* e *fazer um projeto*. Além do tema da reestruturação, ressaltam-se nestes trechos elementos do discurso do *marketing cultural*. A continuidade da produção artística coletiva é viabilizada, e condicionada, pelas fontes de financiamento controladas por organizações econômicas. No caso, a produção resultante foi a peça *Papo de Anjo*.

Na verdade, nós tínhamos um grupo no Oficínio. Assim, era uma coisa, assim... Há dois anos, a gente foi um **grupo de fato**. Dezembro de 2005, a gente era um grupo formalizado, só que não **tínhamos nome** ainda. Estávamos à procura. E, em 2006 a gente abriu nossa empresa... **Associação Cultural**, que **não é uma empresa**, é uma Associação Cultural. (MA2)

Aí, a gente, meio **ressabiado** ainda com essa coisa de patrocínio, Cine Horto... e começa já a discutir a ideia de se **ficar em grupo**, né? Com esse Papo de Anjo. [...] a gente levantou uma grana e chega num momento que se reúne e fala: “Não, a gente precisa, pra **resolver** a nossa situação de viagem, pra resolver nossa situação de grupo, de inscrição em festival, de objetivos maiores. Vamos montar uma **associação sem fins lucrativos**”. (MA3)

Seguindo o percurso semântico dos *objetivos*, esses trechos abordam o tema da segunda *estruturação*, que provocou mais uma ressignificação da identidade coletiva, figurada pela gênese da *Associação Cultural*. Ao se identificar como associação, o objetivo coletivo seria paraeconômico, conforme se observa na negação do uso da palavra *empresa* por MA2 e na expressão *associação sem fins lucrativos* por MA3. Infere-se que a motivação para se tornar uma associação seria a obtenção de reconhecimento e de legitimação da identidade coletiva. Os dois enunciadores dão a entender que os indivíduos já se reconheciam como um grupo antes da criação da Associação pelo uso das expressões *grupo de fato* e *ficar em grupo*. A figura da associação surge, portanto, para se *ter nome* e *resolver* situações. MA3 atribui implicitamente ao sentido da associação uma estratégia identitária do grupo para desvinculação da identidade do Cine Horto ao representar os integrantes do grupo como *ressabiados* com a situação do patrocínio vinculado a essa instituição. A associação teria surgido a partir da necessidade do grupo de assumir um papel, um posicionamento social, para viabilizar sua continuidade e reconhecimento externo.

A transformação do grupo em associação teria sido acompanhada por uma maior estruturação das relações internas.

Nós temos **pessoas** responsáveis pelas **atividades**, temos um **estatuto** que rege isso, e a gente **tenta respeitar** esse estatuto. Então, nós temos um **presidente**, um **vice-presidente**, uma **secretária**, um **tesoureiro**, secretário-tesoureiro e dois **conselheiros**. Uma vez por mês, nós nos encontramos para discutirmos questões administrativas, questões de organização interna. E atualmente estamos voltados somente para **apresentar espetáculos**. (MA3)

Mas, precisa, compreende? Isso porque a **Associação pede** para nós este formalizar, este... “frente a Deus e ao Estado”. A nossa companhia **necessita** de um **conselho eletivo**, um **tesoureiro**, um **secretário** e blá, blá, blá... (MA2)

Nos dois trechos destacados está implícito que o grau maior de prescrição normativa foi imposto pela estruturação do grupo. Subentende-se tal sentido na fala de MA3 a partir da figura do *estatuto*, que determina as *atividades* da personagem *pessoas* e que o grupo *tenta respeitar*, e na fala de MA2 pela figura da *Associação*, que se torna sujeito da ação de *pedir* formalização. Portanto, os dois enunciadores reproduzem discursos reificadores da estrutura na qual o grupo se encontra inserido. Nestes trechos, MA3 e MA2 silenciam sobre quem são os criadores do estatuto e da Associação, representando-os como instâncias que se sobrepõem a eles e lhes dirigem o comportamento. Não haveria mais espaço para optar pela falta de formalismo. Dessa forma, os integrantes do grupo se veriam obrigados a assumir papéis formais de *presidente*, *vice-presidente*, *secretária*, *tesoureiro* e *conselheiros*. Pressupõe-se a partir da fala de MA3 que ao menos uma vez ao mês os integrantes do grupo aceitam os papéis formais e os desempenham em prol do objetivo atual, que seria *apresentar espetáculos*. Observa-se, portanto, que, ao se referir ao tema da estrutura formal, o discurso de MA3 é permeado por sentidos de racionalidade instrumental. Pela fala de MA2 é possível inferir o caráter instrumental e artificial da divisão de papéis, ao representá-la como uma prática que se torna *necessária* a partir de uma imposição externa, mas que parece não ser considerada autêntica pelo enunciador.

O grupo, agora com a identidade de Associação, parte para o objetivo de produzir um novo espetáculo.

Aí, tipo assim, tivemos essa experiência de novo, do processo colaborativo. Aí, a gente, Malarrumada, foi pro **terceiro processo colaborativo**, que é “A Próxima Edição”, com direção do **Eduardo Moreira**, que eu já não participei como atriz. [...] e a gente viu, viu que a gente tinha que montar um espetáculo mesmo **pra continuar em pé**. Do jeito que a Companhia tava andando, enfim... e era **muitas pessoas**, muita cabeça... **Muitas cabeças**, assim, que tinham **ideias e que se batiam** às vezes. E montar o “Próxima Edição” foi um processo **muito difícil**, porque a gente tava **sem estrutura** nenhuma, **sem apoio** nenhum. (MA1)

A gente é muito **vinculado** com o **Galpão**. Ele é muito **acessível** pra nós. Então, a gente chamou o **Eduardo** e aí fez um **esquema superfuncional**, **superprático**, tipo papá, ensaiamos... **Muitos problemas**... [...] Então, foi uma peça que a gente fez sem pensar nas problemáticas. Foi o nosso único resultado, tipo um **amistoso**. (MA2)

E já começa a pensar numa segunda montagem que é a “Próxima Edição”, e a gente não tem muita opção, assim, de escolha. A princípio, quando a gente vota, né, tudo é **votado** e **discutido** em assembleia sobre a nova montagem, que é **continuar** com o **trabalho na rua**, voltado para **questões populares** e continuar com o **trabalho com o Galpão**. E a gente chama o **Eduardo Moreira** para dirigir a “Próxima Edição”. (MA3)

Após a estruturação e a criação de uma associação autônoma ao Cine Horto, o objetivo do grupo se torna a produção de outra peça, a “*Próxima Edição: espreme que sai sangue*”. MA1 explicita a continuidade do *processo colaborativo* nas práticas coletivas, representando a montagem como o *terceiro* processo do grupo. Contudo, desta vez o processo é representado como *muito difícil* pelo enunciador, cuja representação é reproduzida também por MA2, que caracteriza o trabalho como cheio de *problemas*. Além da manutenção do processo colaborativo como um dos pilares da identidade coletiva do grupo, MA3 representa a montagem da nova peça como uma estratégia de manutenção identitária, a qual teria sido *votada e discutida*. Tal estratégia é explicitada no trecho por meio do verbo *continuar*, que se refere aos elementos identitários centrais do grupo, até então construídos em suas práticas anteriores: *trabalho na rua, questões populares e trabalho com o Galpão*. Conforme explicita MA2, o grupo concebe sua identidade ainda como vinculada ao Galpão. Portanto, ser dirigido por *Eduardo Moreira* seria uma forma de usufruir deste vínculo e de fortalecê-lo. O objetivo estratégico de manutenção identitária seria, portanto, uma forma de o grupo obter reconhecimento e legitimidade perante o público enquanto associação de atores independente, mas que ainda mantém-se ligada ao Grupo Galpão e mantém seu trabalho baseado em certas práticas artísticas.

Apesar do objetivo de manutenção da identidade coletiva, infere-se que tal identidade passa a ser permeada predominantemente por sentidos instrumentais. Os esforços do grupo para manter uma identidade aparentemente coerente enquanto meio para se obter reconhecimento externo escamotearia divergências internas, as quais estão expressas na fala de MA1, pela caracterização do grupo como *muitas pessoas, muitas cabeças, ideias que se batiam*. Ao contrário das práticas anteriores, o processo da nova peça parece ter perdido sentido intrínseco e baseado em relações pessoais autênticas, para adquirir sentidos instrumentais e sustentados por uma identidade coletiva que se torna virtual. Tais sentidos estão claros nas expressões *pra continuar em pé*, de MA1, e *esquema funcional e prático*, de MA2. Este último, inclusive, representa o *resultado* do processo como ilegítimo, por meio do vocábulo *amistoso*. Nesse sentido, infere-se que MA2 faz uma comparação entre uma produção artística instrumental, que seria o caso da peça *Próxima Edição*, e a produção artística substancial, que seria autêntica. Finalmente, MA1 atribui as dificuldades enfrentadas ao fato de o grupo estar sem *estrutura* e sem *apoio*. Implicitamente, é possível afirmar que a estruturação formal do grupo, pela criação da Associação, não é reconhecida efetivamente como uma *estrutura* pelo

enunciador e não seria capaz de dar *apoio* ao grupo. Contudo, MA1 neste trecho silencia sobre qual poderia ser a fonte de estruturação e de apoio.

A identidade coletiva da companhia parecia se sustentar cada vez mais em sentidos virtuais e ilegítimos. A dificuldade de conciliação das identidades individuais com a identidade coletiva é acompanhada pela saída de muitos integrantes. Segundo os depoimentos, o grupo se inicia com dezessete atores do Oficinão, passa por uma fase de treze componentes e, no momento da pesquisa, contava apenas com seis ou sete membros (houve divergência entre os entrevistados quanto a este último número, o que indica a atual indefinição do grupo). A saída de muitos indivíduos leva a companhia a uma crise identitária.

A gente tá nesse processo com a Malarrumada de reformular mesmo. Que Companhia é essa? Que é um período bom mesmo. É uma **crise** que é importante passar, assim também. [...] Ainda é muito, muito cedo definir o que é a Companhia, principalmente nesse momento atual que a gente tá passando, por esse processo de não se definir mesmo o que que é essa companhia. Mas **o que** a gente **vai fazer** mesmo por **agora** é pra gente ver **como** que **vai seguir**, que cara que vai dar assim pra Malarrumada. (MA1)

Então, são **sete cabeças pensando diferente**. E, no primeiro projeto, no “Papo”, no Cine Horto, no “Papo de Anjo”, a gente pensava muito comum, a gente queria trabalhar na rua. O objetivo era aquele, **fazer rua**. No segundo momento, na “Próxima Edição”, o objetivo era mais **administrativo**. Então, agora a gente tá num lugar que tem que juntar essas cabeças e **ver o que** a gente **quer fazer**. (MA3)

Então, o que aconteceu no nosso processo foi que nós tamos compreendendo que o **fenômeno teatral** é muito mais que a **estrutura**, embora a estrutura seja importante. É o **esqueleto**... É importante o esqueleto, mas precisa também de pele e carne, e precisa a alma. Então, não... a gente está encontrando a nossa **alma** agora. Qual é a alma da Companhia? Temos estrutura, já temos **pele** e já temos **produto**. Já somos **alguém**, já somos “Papo de anjo”, já somos “Próxima Edição”. Ou seja, já temos... Estamos, digamos que Deus já nos fez à imagem e semelhança. Agora só falta ele dar o sopro. (MA2)

Os três trechos destacados giram em torno do tema da *crise* de identidade. O vocábulo *crise* é utilizado por MA1 para caracterizar explicitamente o período atual do grupo. Tanto esse enunciador quanto MA3 representam a crise como um momento em que os integrantes da companhia devem definir suas práticas coletivas futuras. O sentido futuro das decisões está explícito nas construções verbais *o que vai fazer*, *como vai seguir*, *ver o que quer fazer*. A partir das falas de MA3 e MA1, infere-se que o compartilhamento de um objetivo é crucial para a continuidade da identidade coletiva. MA3 narra brevemente dois processos de mudança identitária do grupo motivados pelas mudanças nos objetivos coletivos. Primeiro, o objetivo era *fazer rua*, depois, *administrativo* e, no presente, não se sabe o que fazer. A representação deste enunciador sobre o grupo seria de um agrupamento inicialmente homogêneo e que,

agora, é essencialmente heterogêneo, sendo definido como *sete cabeças pensando diferente*. Pelo uso de advérbios de tempo, MA1 situa a definição de objetivos como ação temporalmente anterior à própria definição da identidade do grupo, pois ainda estaria *cedo* para *definir o que é a companhia*, mas o grupo deveria decidir seus objetivos *agora*. Inere-se que a consequência da ação de *ver como vai seguir* seria *dar um cara* ao grupo. O vocábulo *cara* neste trecho assumiria um sentido figurado, representando a companhia de forma antropomórfica, como uma pessoa que constrói sua identidade a partir de sua prática, uma identidade metamorfose (CIAMPA, 2005).

MA2 utiliza mais intensamente a metáfora da companhia como um indivíduo, como um ser humano durante a criação divina, para representar a busca identitária atualmente enfrentada pelo grupo. O enunciador retoma o tema da *estruturação* explicitamente pelo vocábulo *estrutura* e figurativamente comparando-a a um *esqueleto*. Em seguida, as peças do grupo são representadas como *produtos* e como a *pele*. As práticas coletivas que produziram as duas peças já fariam com que a companhia obtivesse reconhecimento externo, conquistando uma identidade perante o público. Inere-se isso a partir, novamente, do sentido de antropomorfização na expressão *já somos alguém*. Contudo, a atual identidade coletiva seria instrumental e virtual. Faltar-lhe-ia um sentido autêntico, substancial, representado pelo vocábulo *alma*. A companhia, portanto, estaria à busca de humanidade, do *sopro*, para desempenhar o *fenômeno teatral*, que pode ser subentendido como um processo de criação artística que requer transcendência. Para transcender, é necessária a condição humana (ARENDETT, 2004)

Apesar da crise identitária, a Cia. Malarrumada ainda seria um *nome* reconhecido.

Mas, assim, se eu fosse sair da Malarrumada, eu acho que eu perderia uma **base** aqui, assim, da minha vinda pra Belo Horizonte. Um **chão**, assim, eu ficaria meio... porque a força do grupo é muito grande, e esse... já tem um **nome**, né, que já tá **conquistado**, que tá aí. Então, se vê, tipo assim. (MA1)

A companhia tá fazendo cinco anos. Ao longo desses cinco anos, a gente **pesquisou** e a gente **testou** muito. Muitas coisas funcionaram e muitas coisas não funcionaram. Muitos erros aconteceram e muitos **acertos** aconteceram também, haja vista que a gente tem um **nome respeitado**. (MA3)

E geramos, tipo, trinta apresentações. Certamente, também... também, a gente já é **conhecido**. Nós temos um... O **Sesc** compra muito da gente. Já temos **alguns clientes**. Então, tem alguma... (MA2)

Embora sintam dificuldades para definir a identidade coletiva da Malarrumada, os enunciadores a representam como um grupo cuja legitimidade é reconhecida pelas pessoas de fora. O *nome* da companhia é caracterizado como *conquistado*, *respeitado* e *conhecido*. MA1 coloca-se explicitamente como um indivíduo que possui vínculos identitários com o grupo, pois se refere a ele como sua *base*, seu *chão*. Sua saída representaria portanto uma perda de pilar identificatório em *Belo Horizonte* e, implicitamente, a perda do *nome* Malarrumada. No trecho destacado, MA3 narra o processo de construção do *nome respeitado*, que teria sido fruto de experiências bem sucedidas no passado, os *acertos* alcançados pelas práticas coletivas de *pesquisar* e *testar*. MA2 deixa a entender o usufruto do *nome* da companhia para a ação de vender *apresentações* às personagens *Sesc* e *alguns clientes*, os quais reconheceriam a legitimidade do grupo. Nos três depoimentos, quando a identidade da Cia. Malarrumada é retratada como *nome*, infere-se que seria uma identidade vivenciada no passado, construída historicamente a partir de práticas coletivas e que se estende até os dias atuais. Contudo, no nível das práticas coletivas cotidianas tal identidade não se verificaria mais, pois o grupo perdeu grande parte de seus membros e passa por um momento de crise identitária. A identidade *nome* trata-se, portanto, de uma identidade instrumental, que serve à manutenção da sobrevivência do grupo, mas não o representa autenticamente.

Estando em mais um momento de ressignificação de suas práticas coletivas, os entrevistados, indivíduos que optaram por continuar na Cia. Malarrumada, atribuem sentidos para sua permanência voltados aos *resultados* esperados e outras vezes voltados à vivência dos *processos* internos ao grupo.

No nosso caso, todo dinheiro que entra está direcionado a criar peças de teatro. Ou seja, que não é um **lucro monetário** é um **lucro metafísico**, talvez [...] **Agora, estamos compreendendo que nem tudo é grana na vida**. [...] Se a sua natureza é de ganhar, se a natureza da sua realização é lucrar, compreende, vai ter um tipo de produto, digamos, por aí. Se a natureza de sua Associação não é lucro, é artística, o produto vai ser diferente. [...] Dentro da Companhia, eu posso dizer que quem ficou, quem ficamos, só fomos aqueles que enxergamos na Companhia a nossa **sobrevivência**. (MA2)

Então, a gente acredita muito que o **projeto** Malarrumada ele é um projeto de **sustentabilidade** para as **pessoas que trabalham**. Mas ele ainda não, ele não dá esse **retorno financeiro** para as pessoas que trabalham. Então, essas pessoas que saíram, elas saíram em **busca de dinheiro**, né? A gente não faz teatro simplesmente por **prazer**. Então, nesse momento que a gente fala do **teatro de pesquisa** na companhia, a gente, ele não faz mais parte do nosso projeto, porque a gente precisa se **sustentar**. E a pesquisa não sustenta. (MA3)

Nos dois trechos, os enunciadores se autorrepresentam como sujeitos que optaram por permanecer na companhia esperando conseguir sobreviver a partir dela. Contudo, infere-se que este seria um resultado a ser alcançado futuramente, pois MA3 explicita que esta ainda não é uma realidade no presente, já que não há *retorno financeiro* para a personagem *pessoas que trabalham*. Os enunciadores empreendem práticas discursivas para se diferenciar daqueles que deixaram o grupo. MA3 representa-os como quem *busca dinheiro* de forma imediata com o trabalho teatral. MA2 retrata o grupo dos que ficaram como pessoas que não buscam apenas dinheiro, que entendem que *nem tudo é grana na vida*. Esta seria uma constatação recente, coletiva e gradativa, sentidos pressupostos no uso do advérbio de tempo *agora* e na flexão do verbo *compreender* na primeira pessoa do plural e no presente do gerúndio.

Em relação aos resultados esperados atualmente da companhia, MA2 os coloca como *peças de teatro, produtos*, cujo *lucro* seria *metafísico*. Infere-se que para o enunciador o objetivo da associação não seria o enriquecimento, subentendido pela expressão *lucro monetário*, mas sim a geração de rendimentos necessários à sobrevivência de seus membros. Nesse sentido, embora gere *lucro*, MA2 nega a identidade do grupo enquanto organização econômica. MA3 não explicita qual seria o resultado a ser gerado pela Malarrumada, mas apenas que se trata de um *projeto de sustentabilidade*, o que excluiria a possibilidade da prática de *teatro de pesquisa*. Nota-se em sua fala a resignificação da identidade do grupo, que não seria mais uma companhia mas sim um *projeto*. A expressão *projeto Malarrumada* traz sentidos implícitos orientados à racionalidade instrumental, pois o foco coletivo passa a ser gerar *sustento* financeiro, e não mais fazer teatro por *prazer*. Ademais, o vocábulo *projeto* estabelece relação interdiscursiva com o discurso gerencial, sinalizando uma ferramenta organizacional que guia esforços coletivos para atingir fins predefinidos.

Mas quando você tem **amor**, tem **empatia** e se junta para tomar uma cerveja ou para ensaiar, isso surge naturalmente. É também, não sei, a dificuldade é explicar essas coisas, mas essas empatias, essas **energias** surgem. A gente tem que estar aberto. Então, saber que o **formal** não pode matar o **vital**, digamos, o **essencial**. O formal está em função. A forma é o veículo, o conteúdo, né? Então, agora, infelizmente, a forma virou um fim, não virou... Não é um meio. (MA2)

Quando a gente para de discutir, quando a gente para de criar, a gente vira meio **máquina**, né? Assim, teve um período na Malarrumada que a gente só **produziu**, só apresentou. E esse período foi duro assim. Foi lindo, maravilhoso, porque a gente **ganhou grana**, a gente ficou feliz e tal, mas a gente não criou nada. (MA3)

Apesar do tema dos resultados e da sobrevivência, atrelados ao sentido da permanência no grupo, MA2 e MA3 revelam buscar também sentidos substanciais nas práticas do grupo. MA2 se refere à importância das relações pessoais autênticas, representadas pelos vocábulos *amor*, *empatia* e *energias*. O estabelecimento de tais relações levaria os indivíduos a transcenderem os aspectos *formais*, para focar no *vital* e no *essencial*. O enunciador, portanto, evidencia que no momento vive-se uma identidade instrumental, pautada no padrão formal das relações, o que faria perder o sentido substancial da identidade coletiva. MA3 alerta para esse mesmo perigo de instrumentalização da identidade ao comparar metaforicamente o funcionamento da companhia ao de uma *máquina*. Quando as práticas se orientaram somente à instrumentalidade, de *produzir*, o resultado foi atingido e o grupo *ganhou grana*. Contudo, infere-se que para o enunciador não houve autorrealização, pois não houve espaço para a transcendência, necessária à *criação*.

Para finalizar o percurso semântico dos *objetivos* da Cia. Malarrumada, apontam-se trechos sobre o tema dos planos coletivos futuros.

Tipo assim, não temos muita, também, expectativa de criar muita **história pra frente**. Eu acho que a gente tem que ficar pensando no **presente** mesmo, assim, criando esses **projetos**, pra ir correndo atrás, pra eles se concretizarem e, na verdade, deixar a agenda da Malarrumada cada vez mais pra frente. “Nossa, a gente tem espetáculo pra apresentar até 2011 agendado”. Essa aí é a vontade grande, **de ter muito trabalho**. (MA1)

Não temos uma vertente de projeto, de sentar e discutir um **projeto futuro**. [...] A gente chegou à conclusão de que a companhia tem um perfil muito produtivo e tem, e com isso, a gente começa a **trabalhar com outros grupos**. [...] Assim, a gente não quer anualmente fazer um espetáculo, **ter uma lei aprovada** e com isso **ter um patrocinador**. A gente não tem esse, não tem essa, essa dimensão ainda desse trabalho pra gente, porque a gente trabalha com **projetos**. Então, assim, é um projeto de montagem, que é o que a gente tá discutindo agora pra 2010. O nosso foco é um **projeto de montagem com poucos atores**, que viajar também com treze atores, que a gente já passou pela experiência, contratados ou não, não é viável. (MA3)

Nos trechos destacados, os enunciadores revelam sentir dificuldade para definir planos futuros para a companhia. Infere-se que neste momento o grupo não possui nenhuma orientação estratégica, representada pelo sentido de negação dos vocábulos *história pra frente* e *projeto futuro*. As práticas coletivas atuais são caracterizadas pela figura dos *projetos* e estão localizadas temporalmente no curto e no médio prazo. Trata-se, portanto, de táticas, pois visam obter ganhos imediatos a partir de movimentos oportunistas ocasionados em um ambiente que foge ao controle do agente (CERTEAU, 1994). O sentido tático está presente

também na incapacidade de definir ações futuras bem estruturadas. MA1 retrata o objetivo do grupo por meio de uma expressão vaga, *ter muito trabalho*. MA3 coloca explicitamente que o grupo não *tem ainda a dimensão* para planejar espetáculos anuais e conseguir atrair a personagem *patrocinador*. Nesse sentido, o grupo sobreviveria por meio de táticas, citadas pelo enunciador como *trabalhar com outros grupos* e focar em um *projeto de montagem com poucos atores*, o que, astuciosamente, viabilizaria a prática das viagens. Infere-se que o grupo, ao agir no nível tático, não consegue se inserir efetivamente no mercado de bens culturais. A inserção é representada pelas práticas de *ter lei aprovada* e *ter um patrocinador*.

Conforme realizado nas análises das identidades coletivas do Grupo Galpão e do Oficinação 2009, o segundo percurso semântico destacado nos depoimentos se refere ao conjunto de temas que representa a figura *prototípica* do integrante da Cia. Malarrumada. Pela história recente e instável do grupo, observaram-se diferentes aspectos relacionados ao protótipo do ator em momentos distintos da companhia. Destaca-se, primeiramente, a representação do ator típico na fase inicial da Malarrumada.

Naturalmente, a Companhia ela surgiu, que foi o encontro de pessoas no Oficinação 2004, com esse objetivo de formar a companhia. E poucos que não tinham foram... A força era tão grande de quem tinha essa vontade de formar a Companhia que já **abraçou** essas pessoas também que não pensavam em formar, mas que também fez parte da Malarrumada. [...] A gente até colocou esse nome, Malarrumada, porque era quase todo final de semana fora. Era o tempo de chegar em casa, botar a roupa na máquina pra lavar, **tirar da mala**, pôr na máquina, tirar, **colocar na mala** de novo, assim. (MA1)

E, aí, a Leila falou: “Nossa gente, a gente sempre tá **mal-arrumado**”. E ela falou: “Malarrumada, malarrumado”. E depois pegou assim. A gente também é mal arrumado sempre. Ainda somos muito **bagunceiros**. Lá fora então, vamos ficar aqui onde estamos... (MA2)

O integrante inicial da Cia. Malarrumada, na fala de MA1, é retratado primeiramente como um ator que foi *participante do Oficinação 2004*. Pressupõe-se que a companhia tenha sido formada por todos os membros que estavam nesse processo do Cine Horto. Todos compartilhavam do objetivo de *formar a companhia*. Aqueles que não se identificavam com esse objetivo teriam passado por um processo de adaptação identitária, internalizando, ao menos temporariamente, a característica prototípica de ter objetivo comum, em prol do pertencimento à identidade do grupo (DUBAR, 2005). Em seguida, segundo MA1, o integrante típico do grupo mantinha a prática de viajar, o que implicava a ação de arrumar e desarrumar a *mala*. MA2 caracteriza o protótipo dessa fase como *mal arrumado* e *bagunceiro*. Dessa característica marcante teria surgido o nome da companhia. Portanto, a identidade

coletiva, em sua fase inicial, segundo MA1, *abraçou* a todos. Todos seriam detentores das características prototípicas, construindo sentidos semelhantes à identidade do grupo.

Contudo, com o passar do tempo a homogeneidade parece dar lugar às diferenças entre os integrantes, o que dificultou a manutenção de características prototípicas convergentes.

É **difícil**. É muito difícil **ter a companhia**, onde se começa a ter ideias e que você começa a ter, a querer concretizá-las e com a **vontade conjunta**, sabe? Assim, a mesma, ter a mesma vontade, assim. (MA1)

E a gente entra, nesse momento, num **conflito** muito grande, onde a gente discute o que que a gente é. A gente é um grupo, uma associação, uma empresa? E essa discussão levou a... levou à **saída** de muitas **pessoas**, porque muitas queriam trabalhar como **grupo**, como **ator**, né. Artista, **sobe no palco** e **representa**. E outros entenderam que o nosso trabalho não era esse. (MA3)

Claro, ainda existem muitos, **muitos imaginários**. Muitas pessoas **queriam ser do Galpão**, compreende? [...] Foi uma luta. No início foi uma luta principalmente artística, porque a gente tinha **visões diferentes**. Tinham as pessoas que eram mais interessadas em... sabe, ter uma companhia que fosse **de oito da manhã às quatro da tarde, três dias por semana**. E, então, começaram a haver diferentes tipos de grupos. Se dividiram grupos: a galera **do bem** e a galera **do mal**. (MA2)

A representação prototípica do integrante da Malarrumada neste segundo momento parece ter passado por um processo de resignificação. A identidade de ex-ator do Oficinão, viajante, mal arrumado e com o objetivo comum de formar a companhia, é desconstruída. Nesta fase, ao representar o membro típico do grupo, o discurso dos entrevistados muda do tema das *semelhanças* para o tema das *diferenças*. Nesse sentido, a única característica que parece ser representativa dos membros é a divergência. Perde-se a representação do núcleo prototípico da identidade coletiva.

Nos trechos citados, MA1 caracteriza como *difícil* a manutenção de *vontade conjunta*, o que seria uma condição pressuposta para se *ter a companhia*. MA3 reforça essa ideia ao representar a coexistência no interior do grupo de *pessoas* com diferentes objetivos, o que levou o grupo ao *conflito* e à *saída* de membros. Infere-se que o protótipo dos integrantes que permaneceram seria o de alguém que concebia o trabalho da companhia diferentemente do trabalho *como grupo, como ator, de subir no palco e representar*. MA2 representa a divergência entre as identidades individuais pelas expressões *muitos imaginários* e *visões diferentes*. O enunciador agrupa essas identidades em subprotótipos: o membro da companhia que *queria ser do Galpão*, o membro que queria encontros em dias e horários certos, o membro *do bem* e o membro *do mal*. A desconstrução do protótipo inicial da identidade

coletiva culminou na crise identitária. A falta de um núcleo coeso de significados e que guiasse as práticas coletivas causou subdivisões e desidentificação, o que teria provocado a saída de muitos membros. Nota-se, portanto, a importância do compartilhamento minimamente convergente de práticas para que seja construído um significado mantenedor da existência do grupo.

Apesar do processo de esvaziamento de sentido vivenciado pelo grupo em relação a sua identidade, ainda é possível distinguir as práticas discursivas dos entrevistados, que indicariam a tentativa de construção de um novo protótipo: do membro que permaneceu na companhia.

Acho que com a Malarrumada agora, a Malarrumada agora não é o **processo**, não é o **caminho** que eu, o **grupo** que eu quero continuar. E tamô aí, sem, também, as **pessoas** que ficaram. A gente tá, tipo assim, **reformulando** o que que é a companhia. (MA1)

E a gente tá discutindo até a questão de não ter afinidade. **Afinidade pessoal** a gente tem, se a gente tá **junto** é porque a gente quer, mas eu digo **afinidade artística**. (MA3)

A gente é muito **bagunceiro**. Aliás, eu acho que as pessoas que ficamos agora na companhia, nosso grande vínculo é que nós **acreditamos na bagunça**. Sei lá, a bagunça é uma certa **liberdade**, sabe? [...] Eu tava na galera **do mal**, desde o início, desde o início, que foi a que **ficou**. Por que? Por que os **malditos**? Por que a galera do mal? Porque nós temos **ideias** que atentam contra a ordem burguesa. Nós queremos fazer teatro sem cobrar ingresso, por exemplo. [...] O que faz que uma companhia de teatro sobreviva é se você tá **disposto a dar o sangue** por isso. E nós que estamos agora, a gente ficou porque estamos dispostos **a sofrer**. A perder tempo com a família [...] Agora começa a **história humana** da companhia. Agora começa os **homens malarrumados**. (MA2)

MA1 e MA3 revelam dificuldades em atribuir sentidos representativos ao membro que permaneceu na Malarrumada. MA1 explicita sua desidentificação com o formato atual da companhia, negando o desejo de continuar inserida nessa identidade coletiva, figurada pelos vocábulos *processo*, *caminho* e *grupo*. Contudo, uma característica compartilhada pela personagem discursiva *pessoas que ficaram* seria o objetivo comum de *reformular* a companhia. MA3 representa os integrantes atuais como pessoas sem *afinidade artística*, mas com *afinidade pessoal*. O componente típico da companhia, dessa forma, seria apenas a pessoa que compartilha o desejo de ficar *junto* e que aceitaria as diferenças artísticas individuais.

MA2, ao falar sobre o membro que permaneceu no grupo, elabora uma representação mais rica de seu protótipo. É enunciada uma série de características: ser *bagunceiro*, *acreditar na bagunça*, ser da *galera do mal*, ter *ideias que atentam contra a ordem burguesa*, estar *disposto a dar o sangue*, *a sofrer* pela companhia. O enunciador representa o momento atual como uma nova fase para o grupo, denominada explicitamente de *historia humana da companhia*. Essa nova fase seria caracterizada pela *liberdade*, viabilizada pela *bagunça* e pelas relações pessoais entre *homens malditos* e *malarrumados*. A partir de tais sentidos, infere-se a predominância da racionalidade substancial no discurso de MA2, pois se infere que ele defende a manutenção de práticas coletivas pautadas em sentidos transcendentais utópicos, *contra a ordem burguesa*, e em relações livres e humanas. O compartilhamento dos mesmos ideais éticos faria com que o indivíduo optasse por submeter suas práticas identitárias individuais ao objetivo coletivo. Seria um exemplo de engajamento na identidade coletiva em prol da mudança social (TAJFEL, 1981). Assim, a nova fase da companhia é representada pela construção de uma identidade coletiva autêntica para os membros, em contraposição à fase anterior, em que a *história humana* do grupo ainda não havia começado.

Apesar da indefinição atual, os entrevistados tocaram em temas que indicam o compartilhamento de certas representações. As práticas discursivas semelhantes também são úteis para a construção de sentido sobre o componente típico da Malarrumada.

Então, é essa coisa da **pesquisa** mesmo. **Você** tá com um grupo que considera **família** também. É que ali você **ama** e você **briga**, você... e você tá aprofundando numa pesquisa junto com as mesmas pessoas assim é... né? (MA1)

Bom, enfim, grupo é uma, é uma **família**. Se eu te disser que a gente senta pra discutir só coisas empresariais, coisas artísticas é uma mentira, porque a gente **leva** os **problemas pessoais** para dentro do grupo. É sempre uma **merda** mesmo assim, porque grupo tem esse **envolvimento**, né? (MA3)

O membro prototípico do grupo é representado como um membro da *família*. A essa representação são atribuídas práticas paradoxais por MA1, representadas pelos verbos *amar* e *brigar*. MA3 neste trecho atribui somente significados negativos ao avaliar a relação familiar como uma *merda*, pois seria causadora de práticas indesejáveis, como *levar problemas pessoais* e *envolver*. A relação familiar é retratada como uma relação que se mistura à profissional. Na fala de MA1, subentende-se que concomitantemente às práticas familiares estaria a prática de *pesquisar*, que está relacionada ao trabalho de ator e à criação artística. MA3 permite pressupor em sua fala que o grupo ao mesmo tempo em que se comporta como

família também se reúne para discutir coisas *empresariais* e *artísticas*. Por fim, os dois enunciadores se revelam identificados com essa característica prototípica, por meio do uso das personagens discursivas *você* e *a gente*. Nesse caso, ambas as expressões conferem o sentido de generalização a todos do grupo, no qual os enunciadores se incluem.

É um grupo de atores ainda acreditando no teatro, com sede de montar uma coisa em grupo mesmo, assim. Não consigo definir mais do que isso, assim. (MA1)

Não vou sair da Companhia. É o que eu quero. Ou seja... para você ver, a Companhia é a única coisa que eu tenho para **deixar ao meu filho**, por exemplo. Eu enxergo isso. [...] É minha **ilusão pessoal**. (MA2)

E a gente tem que ter muita **coragem** pra fazer um trabalho em grupo, porque em grupo... Às vezes, você faz um projeto da sua vida, que não é o projeto da sua vida, artístico, por exemplo. E como grupo você tem que fazer, tem que... No grupo, você tem que estar **junto**, grupo é um **time**, é uma **equipe** que tem que jogar pra **ganhar**, né? (MA3)

Outro tema que permeia o discurso dos três entrevistados é a valorização do trabalho em grupo. Sendo esvaziados os sentidos coletivos em relação aos objetivos e a afinidades artísticas, o que parece ter restado é o próprio significado de estar em grupo enquanto uma prática que possuiria valor em si mesma. MA1 define o protótipo do ator da companhia como alguém com *sede de montar uma coisa em grupo*. A incapacidade de definição a respeito de um conteúdo mais específico para a identidade do grupo é explicitada pelo enunciador no final de sua fala e também está implícita no emprego da expressão vaga *uma coisa*, que seria o fruto do grupo. Dessa forma, na fala de MA1 resta apenas o sentido de estar em grupo por estar em grupo. De maneira semelhante, MA2, ao falar de sua motivação para se manter na companhia, atribui sentido a sua permanência simplesmente para que o grupo continue existindo, para que seja construída uma identidade coletiva que transcendesse sua existência. Nesse sentido, a importância de se ter um grupo é representada como uma herança a ser deixada ao *filho* e como uma *ilusão pessoal* do enunciador. Novamente, contudo, silencia-se sobre o conteúdo dessa identidade a ser deixada. Por fim, MA3 também revela o tema da valorização do *trabalho em grupo*. Apesar de estar em grupo exigir *coragem*, *estar junto* e abdicar do *projeto de sua vida* – ou seja, exigir submissão da identidade individual à identidade coletiva –, infere-se que haveria algum sentido maior na prática de permanecer em grupo, implícito nos vocábulos *time*, *equipe* e no verbo *ganhar*. Infere-se tal sentido também pela própria posição de sujeito do enunciador enquanto um membro que optou permanecer no grupo da Malarrumada.

Para finalizar o percurso semântico do protótipo, destaca-se a identificação com o Grupo Galpão.

O que caracteriza a Malarrumada é o **processo de pesquisa**, né? Mesmo assim... eu acho que tudo vai surgindo com a nova montagem. Eu acho que é até um pouco parecido com o processo. Tô pensando aqui com o Galpão. Ele tem a cada montagem um processo de pesquisa. (MA1)

A gente tem um trabalho muito voltado pra esse trabalho lá do **Cine Horto**. E a gente tenta fazer esse trabalho com os **grupos** também. Por isso, o interesse dos grupos de trabalhar com a gente nessa parte de **produção**, porque o Cine Horto tem uma produção muito boa, e a gente trabalha pra esse lado voltado pra produção. Claro que tem **algumas coisas adaptadas** ao nosso modo. (MA3)

No início, sim, nós éramos um grupo formado por eles, tipo um **projeto** do Galpão Cine Horto, dois anos. Agora nós somos simplesmente **amigos, afilhados** deles. Dão maior **força** sempre pra nós. A gente encontra. Ou seja, com o Galpão é uma coisa muito íntima. (MA2)

Os três enunciadores revelam identificação com o Grupo Galpão. MA1 e MA3 caracterizam as práticas da Malarrumada como semelhantes às práticas do Galpão. O primeiro se refere ao *processo de pesquisa* como prática que caracteriza a companhia e que, ao mesmo tempo, deixa sua identidade parecida com a do Galpão. MA3 se refere ao *trabalho de produção*, que seria uma prática reproduzida pela Malarrumada a partir do que foi aprendido no Cine Horto. O reconhecimento externo do vínculo identitário entre a Companhia e o Cine Horto seria legitimado pela figura dos *grupos*, que se interessam pela primeira para obter padrões de práticas do último. A identidade da Malarrumada, contudo, se diferencia pela prática de *adaptar algumas coisas*. Ainda sobre os temas do vínculo e da diferenciação identitária entre Malarrumada e Grupo Galpão, MA2 detalha o processo de ressignificação da identidade da companhia. Primeiramente, era um grupo que integrava a estrutura do Cine Horto como um *projeto* e posteriormente tornou-se independente, mas com relações *íntimas*, caracterizadas como de *amizade, afiliação e fortalecimento*. Ao representar a Malarrumada como grupo de *afilhados* do Galpão, o enunciador revela a manutenção de sentidos identificatórios. O protótipo do membro da Cia. Malarrumada seria de um indivíduo que possui proximidade com o Galpão, tanto enquanto grupo de atores como enquanto entidade. A identificação se daria pela reprodução de práticas, tendo o Galpão como um modelo a seguir.

O vínculo identitário entre o Grupo Galpão e a Cia. Malarrumada parece ter sido legitimado por um membro do próprio Galpão e parece ser reconhecido externamente.

Então, a gente tava com essa sede também de montar o espetáculo de rua, e o **Chico** abraçou essa ideia, porque ele tava afim também de fazer um trabalho de rua com alguns atores pra **resgatar** esse **início do Galpão**. “Romeu e Julieta”, onde era tudo mais, **mambembe** mesmo, assim. Não tinha os **recursos** que o Galpão tem **hoje**. (MA1)

Pegamos cenário, figurino. Na verdade, foram tudo eles que compraram, foi cenógrafo, pegamos professores. **Tudo pegamos do Galpão**. Até o **nome** pegamos. Cê vê, ó, aqui o catálogo [...]. A gente apareceu como Grupo Galpão nos festivais. Até o **nome** a gente pegou, então. E muitas... muitas pessoas acham que a gente é o Grupo Galpão. (MA2)

MA1 neste trecho atribui responsabilidade ao vínculo identificatório entre a Companhia e o Galpão à personagem discursiva *Chico*. A gênese da Malarrumada estaria atrelada, dessa forma, ao desejo dessa personagem de *resgatar* a identidade do *início do Galpão*. O enunciador compara implicitamente a montagem de *Romeu e Julieta*, pressuposta como do início do Galpão, ao trabalho da companhia. A Malarrumada teria herdado as características do Grupo Galpão do passado, que seria o teatro de rua, *mais mambembe* e sem *recursos*. Diferencia-se, nesse sentido, da figura do *Galpão de hoje*. MA2 refere-se também ao tema do vínculo identificatório, afirmando a ação da Companhia de *pegar tudo do Galpão*. O enunciador demonstra que o vínculo com o Grupo Galpão, talvez como resultado dessa ação de *pegar tudo*, traz dificuldades ao público para reconhecer os limites entre as duas identidades coletivas. Frequentemente, a Companhia é reconhecida externamente pelo *nome* do Galpão. Isso sinalizaria a falta de legitimidade da identidade coletiva da Cia. Malarrumada, que acaba sendo reconhecida pela identidade virtual do Galpão enquanto entidade.

De forma semelhante à análise das identidades coletivas do Grupo Galpão e do Oficinao 2009, os percursos semânticos evidenciados nos depoimentos de integrantes da Cia. Malarrumada permitiram identificar aspectos identitários do grupo e as racionalidades que o permeiam. Após analisar as práticas discursivas que constroem a identidade da companhia ao longo do tempo, desde o primeiro encontro, em 2004, até o momento atual, observa-se que o grupo teria passado por três fases principais, construindo três identidades distintas. A primeira seria a fase pré-estruturação, quando o grupo ainda se encontrava muito vinculado à estrutura do Galpão Cine Horto. Amparados por essa instituição, no projeto do Oficinao 2004, os integrantes se encontram, vivenciam o processo colaborativo, criam empatia, produzem a peça *In Memoriam* e compartilham o objetivo comum de fazer teatro de rua. A identidade do grupo se estende para além do processo do Oficinao. Ainda amparado pela entidade Galpão, o

grupo produz a peça *Papo de Anjo* e se insere no mercado de bens culturais enquanto um projeto do Cine Horto.

Nessa fase, mesmo sem legitimidade externa como um grupo autônomo, os integrantes parecem integrar uma identidade coletiva coesa e autêntica, pois parecia ser representativa dos desejos e anseios individuais. Apesar do sucesso na venda de espetáculos e na obtenção de patrocínios, as práticas grupais pareciam se pautar em relações pessoais, livres e simétricas, orientadas pelo processo colaborativo, pelo teatro de pesquisa e pelo prazer em trabalhar. O grupo viveria, portanto, um sistema do tipo fenonômico, semelhante ao do grupo Oficínio 2009, pois seriam indivíduos agrupados em busca de autorrealização por meio da prática substantiva de suas identidades individuais de artistas. A racionalidade substantiva, portanto, predominaria nesse primeiro momento, pois a interlocução instrumental com o mercado cultural era realizada externamente pelo Cine Horto e pelos atores do Galpão que apoiaram o grupo. Dessa forma, a esfera cotidiana parecia estar *protegida* da interferência instrumental.

Em um segundo momento, o grupo busca formalizar sua estrutura como estratégia para se desvincular da identidade do Cine Horto e ganhar o reconhecimento externo de sua autonomia. A desvinculação do Cine Horto, apesar de necessária para que o grupo sobrevivesse de forma autônoma, levou à perda das práticas coletivas que caracterizavam o sistema como uma fenonomia (RAMOS, 1981). Nesta fase, que culminou na criação da associação, o grupo aumentou o grau de prescrição normativa dos comportamentos, assim como a ênfase na orientação comunitária. Os critérios econômicos e instrumentais, originariamente incidentais, passaram a ganhar importância cotidiana maior, pois a Companhia se encontrava desamparada pela estrutura do Cine Horto. Contudo, para manutenção dessa nova estrutura enquanto um sistema coeso era preciso reconstruir a identidade coletiva.

No caso da predominância de racionalidade substantiva, a identidade do grupo estaria pautada em interações próximas ao sistema isonômico semelhantes às práticas vivenciadas no Galpão. Ou seja, os membros deveriam aceitar o aumento de expectativas em relação aos papéis funcionais a serem desempenhados e, principalmente, deveriam atribuir significado autêntico (ético ou estético) ao pertencimento dessa estrutura, para que aceitassem submeter suas identidades individuais à identidade coletiva. No caso da predominância de racionalidade instrumental, a identidade do grupo se assemelharia a um sistema econômico, abrigando práticas semelhantes às vivenciadas em empresas. Para fazer parte desse tipo de sistema, os

integrantes aceitariam desempenhar papéis em cargos específicos em prol do alcance de recompensas extrínsecas. Não seria necessário atribuir às ações cotidianas significados autênticos, desde que essas fizessem sentido no encadeamento de ações que levam ao objetivo final, sempre relacionado a critérios existenciais. O significado da participação no grupo, seja ele pautado em sentidos éticos, estéticos ou econômicos, deveria ser minimamente compartilhado entre os membros para que objetivos comuns fossem vislumbrados. Haveria de predominar algum tipo de racionalidade para que as práticas cotidianas fosse guiadas em uma mesma direção e ganhassem sentido coletivo. No entanto, no caso da Cia. Malarrumada, a falta de objetivos comuns, ocasionada por racionalidades individuais distintas, leva a Companhia à crise identitária (RAMOS, 1981).

A fase atual da Companhia, portanto, caracteriza-se pela fragilidade de sua identidade coletiva. Os discursos dos membros encontram-se indefinidos sobre os objetivos e as questões futuras do grupo. As racionalidades que permeiam as práticas discursivas dos entrevistados aparecem em dosagens distoantes, o que dificulta vislumbrar a construção de sentido sobre qual seria a identidade coletiva da Malarrumada. Seria um grupo voltado para a produção de outros grupos, conforme coloca MA3? Seria um grupo sem a menor definição, segundo MA1? Ou seria um grupo de pessoas que atentam contra a ordem burguesa, de acordo com MA2?

A análise do discurso sobre os temas que definiriam as características prototípicas de um componente da Malarrumada indica um processo de desconstrução da representação de um protótipo único. Enquanto semelhante à fenomenia, o grupo suportava bem um protótipo pouco definido, cujas características básicas consistiriam apenas em ter feito parte do Oficinação e em querer fazer teatro de rua com o grupo. Isso porque nesta fase haveria amplo espaço para o exercício das identidades individuais autênticas, sem muitas prescrições normativas e pressões instrumentais externas. O movimento de estruturação, no entanto, exigiria uma definição maior do membro prototípico como alguém que possui objetivo compartilhado, seja ele substancial ou instrumental, e que aceita relações mais categóricas e, até mesmo, hierárquicas. A falta de consenso sobre o protótipo do *membro da associação* leva à perda de identificação com o grupo por parte de muitos membros que optam por deixá-lo.

Portanto, no tempo atual, para que a identidade coletiva da Companhia continue a existir, seria crucial a prática dialógica entre os membros para que sentidos sejam compartilhados e reproduzidos e para que novos objetivos comuns sejam vislumbrados. O valor aparentemente

compartilhado de *estar em grupo por estar em grupo* tem mantido os entrevistados vinculados à Malarrumada, mas parece haver a necessidade de conferir sentidos mais específicos à prática cotidiana. A companhia estaria na fase de reconstruir o protótipo do membro, baseado em uma nova identidade coletiva. Caso contrário, a prática em grupo esvaziar-se-á de sentido, assemelhando-se a um *motim* (RAMOS, 1981), e a Companhia corre o risco de se extinguir.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, todos os esforços registrados nestas páginas foram motivados pela pergunta inicial: *Como se processa a construção das identidades no Grupo Galpão?* Ao longo do processo de pesquisa, entendeu-se que para responder a tal questão seria necessário partir do nível cotidiano, em que as práticas se concretizam pelos indivíduos, para, posteriormente, serem realizadas inferências aos níveis coletivos, mais abstratos e construídos socialmente. Nesse sentido, a princípio, o Grupo Galpão serviu apenas como *locus* de pesquisa, em que se buscou adentrar na esfera cotidiana. A partir disso, pelo contato com os indivíduos, foi possível perceber a complexidade de interações que se escondem por trás deste nome, *Galpão*. Compreendendo um pouco melhor tais interações, identificaram-se as três identidades coletivas que foram analisadas. Portanto, para responder à questão norteadora, ressaltam-se conclusões a respeito dos indivíduos em relação aos grupos, dos grupos em relação aos outros grupos e dos grupos em relação ao contexto de produção artística.

Primeiramente, a análise da instância individual revelou sujeitos que se orientam de forma predominante pela racionalidade substancial, baseada na busca pelo exercício da identidade autêntica de artista. Tal identidade teria sido reconhecida como *vocação* ou *gosto* pela arte. A filiação dos indivíduos a uma das três identidades coletivas teria sido motivada por sentidos substanciais, com diferentes dosagens de instrumentalidade. Tais dosagens poderiam variar segundo a identificação do sujeito com ideais éticos e estéticos contidos na prática coletiva, de um lado, e segundo a busca de manutenção da existência a partir da prática artística, de outro.

A grande maioria dos entrevistados vislumbrou a estratégia identitária da profissionalização artística e do trabalho em grupo como forma de conciliar racionalidades em suas práticas cotidianas. Enquanto profissionais eles garantiriam o reconhecimento externo e a sobrevivência. Enquanto atores de grupo viveriam processos criativos com maior liberdade e com interações pessoais autênticas. Como consequência de tal escolha, os indivíduos teriam que abrir mão, algumas vezes, de suas identidades substanciais para se sujeitar a processos de atribuição identitária, aceitando papéis que lhes são externamente impostos pelo grupo. Ao mesmo tempo, essa parece ser uma condição para garantir espaços de transcendência artística. Alguns entrevistados, no entanto, revelaram a necessidade de separar suas atividades de sobrevivência das atividades artísticas, em sistemas sociais diferentes. Dessa forma, eles

buscariam conciliar identidades instrumentais e substanciais, desempenhando-as em tempo e espaço distintos.

A análise da instância coletiva gerou um rico material que permite realizar comparações entre os grupos. As três identidades coletivas se encontram em momentos distintos e significativos. O Grupo Galpão, apresentando características isonômicas, estaria em estabilidade, pois seus membros parecem aceitar a predominância da orientação comunitária e certa prescrição mínima de funções e normas em suas práticas diárias. A legitimidade de sua estrutura e seus objetivos perante os membros e o reconhecimento externo de sua identidade garantem a manutenção identitária do grupo. Mesmo em se tratando de pessoas diferentes, os atores do Galpão conseguem compartilhar representações prototípicas comuns, que alicerçam significados coletivos à identidade. Contudo, tendo em vista a instabilidade do mercado de *bens* culturais, no qual o Galpão se insere, seu desafio atual seria reinventar suas práticas e, assim, sua identidade, porém mantendo laços identificatórios entre os membros e entre o público e o grupo. A estratégia de mudança identitária seria uma forma de contornar a identidade *refém*, situação na qual o grupo se encontraria por necessitar realizar espetáculos caros e com grande estrutura, devido à demanda externa de seus espectadores.

O Oficínio seria um grupo em fase de construção de sua identidade coletiva. Por estarem vinculados à estrutura do Galpão Cine Horto, os membros já possuiriam reconhecimento externo e certa estruturação. Tais condições parecem garantir a existência de práticas do tipo fenonômicas, pois os indivíduos ainda não tiveram tempo para construir uma orientação comunitária forte, participam do agrupamento em prol de sua autorrealização e não são remunerados por isso. A identidade externamente atribuída enquanto um projeto do Cine Horto garante a própria gênese do grupo e sustenta sua existência, ao menos no início. Contudo, as práticas coletivas cotidianas, a identificação com os ideais éticos ou estéticos e a convivência em relações próximas estariam levando os indivíduos à construção de uma identidade coletiva autêntica, internamente legitimada. O momento crucial para o grupo seria o fim do projeto Oficínio, pois este ocasionaria a separação entre identidade atribuída e identidade legítima. Caso os membros estreitem seus laços identificatórios, compartilhando representações prototípicas e objetivos comuns, a identidade coletiva poderia continuar existindo de forma autônoma. Entretanto, a fenomenia poderia dar lugar à isonomia, pela necessidade de maior orientação comunitária.

A Cia. Malarrumada ilustra um caso de perda de identidade legítima. Após o processo do Oficínio, no qual se teriam vivenciado relações fenomenológicas semelhantes ao Oficínio 2009, o grupo teria alcançado laços identificatórios suficientes para construir uma orientação comunitária em prol de objetivos comuns. Contudo, com o passar do tempo, a falta de sentidos compartilhados sobre a identidade da Companhia impediu que os indivíduos aceitassem submeter suas identidades individuais à coletividade, perdendo a orientação comunitária inicial. Tal perda teria dificultado o processo de estruturação, que necessitaria de maior prescrição normativa e levaria o grupo a uma transformação identitária no sentido de uma isonomia. A perda de representatividade teria esvaziado de sentido o pertencimento à Malarrumada, o que fez com que muitos membros saíssem. A situação atual da Companhia poderia ser caracterizada como um motim. Os membros que permanecem ainda mantêm certo censo coletivo, contudo não conseguem compartilhar sentidos específicos sobre a identidade coletiva, que perde representatividade.

O caminho da formalização estrutural, do aumento da prescrição normativa e da orientação comunitária parece ser necessário aos grupos que buscam sobrevivência no médio e no longo prazo no mercado de *bens* culturais. Há pressões externas para a formalização, que atribuem identidades virtuais do tipo associações, ONGs, empresas e cooperativas, entre outras. Somente dessa forma é que as identidades coletivas obteriam reconhecimento e suporte de patrocinadores e outras fontes financiadoras. De outro lado, há pressões internas no sentido de se buscar um denominador comum que mantenha o sentido do agrupamento e sustente a produção artística coletiva. O equilíbrio entre essas duas pressões parece ser um constante desafio aos integrantes. Seria preciso conciliar espaços de transcendência criativa e espaços de sobrevivência econômica. Ademais, seria necessária a conciliação mínima de ideais éticos e/ou estéticos entre os membros para que a produção conjunta de arte ocorra e de práticas organizacionais para que a interação com o mercado também aconteça.

A questão que se faz neste momento seria a respeito da possibilidade de manutenção do equilíbrio de tais sistemas de produção artística coletiva: Tendo que se submeter às exigências mercadológicas, a busca de ideais éticos ou estéticos continuaria sendo uma questão autêntica ou se esvaziaria de sentido diante da instrumentalidade? Em outras palavras: É possível verdadeiramente conciliar esses ideais calcados na busca pela transcendência humana com a conformação ao sistema de compra e venda de espetáculos, cujo poder de decisão encontra-se na mão de organizações econômicas? Caminhos táticos de subversão a esse sistema seriam mais éticos ou estéticos e, assim, mais autenticamente *artísticos*? Espera-se que as conclusões

e, principalmente, os questionamentos levantados possam contribuir para preencher lacunas no campo de estudos sobre indústria cultural (BENDASOLLI et al, 2009).

Além da inserção direta ou indireta nas relações do mercado cultural, os três grupos possuem em comum a vinculação ao *nome* Galpão. Retomando a questão do Grupo Galpão enquanto *locus* de pesquisa, observa-se que em seu interior operam variadas instâncias identificatórias, das quais se distinguiram as três identidades coletivas pesquisadas. Apesar das diferenças entre essas instâncias, que se tornam cada vez maiores à medida que se as observa pela *lupa* cotidiana, há por trás a identidade virtual do Galpão Entidade. Esta contribui para a construção das identidades dos três grupos perante a sociedade e, ao mesmo tempo, se reconstrói a partir da prática desses grupos. Aos olhos externos, e quanto mais míopes melhor, o Galpão Entidade seria como uma organização única, que desempenha uma série de atividades, dentre elas, apresentação de espetáculos, a manutenção de um centro cultural, a realização de projetos para a comunidade e a formação teatral de amadores e atores profissionais. Apesar da diversidade identitária em seu interior, essa organização parece funcionar de forma coerente em prol da manutenção do próprio nome Galpão, garantindo que todos os envolvidos consigam empreender suas estratégias particulares, sejam elas baseadas em critérios instrumentais ou em critérios substanciais.

O Galpão Entidade, portanto, seria a quarta identidade coletiva pertinente a esta pesquisa, uma identidade basicamente instrumental e virtual, com grande reconhecimento exterior e heterogeneidade interior, cujo objetivo comum é a permanência no contexto do mercado de bens culturais. Esquemáticamente, as identidades coletivas poderiam ser representadas da seguinte forma:

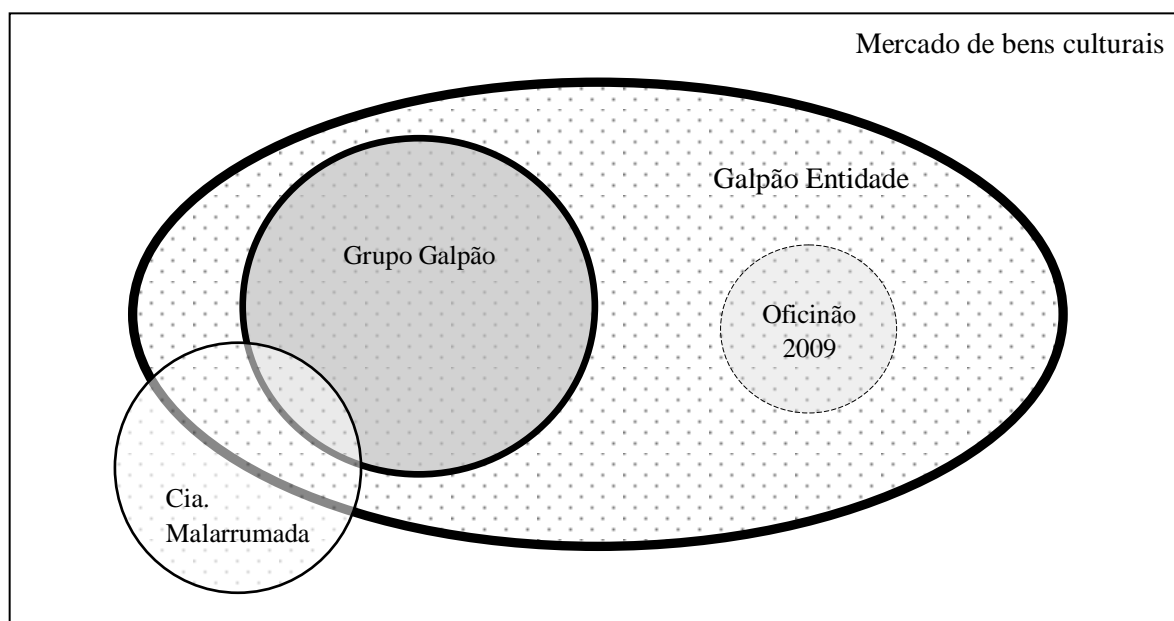


Figura 6: As identidades coletivas no Galpão.
 Fonte: Elaborado pela autora.

As quatro identidades coletivas se inter-relacionam a partir do nome “Galpão” e fazem uso deste nome no mercado de bens culturais. O Grupo Galpão tem sua identidade estendida pelo Galpão Entidade e se utiliza dela para manter legitimidade diante do público externo. A Cia. Malarrumada teria sua identidade vinculada, tanto ao Galpão Entidade quanto ao Grupo Galpão, devido a sua trajetória. Atualmente, ela já seria reconhecida externamente de forma autônoma para alguns públicos. O Oficínio 2009 ainda se encontraria totalmente vinculado à identidade do Galpão Entidade, não sendo reconhecido externamente enquanto grupo autônomo. Esquemáticamente, portanto, a linha que circunda as identidades simboliza seu grau de legitimidade externa, ao passo que a textura do preenchimento interno simboliza o grau de homogeneidade dos membros.

A partir das articulações entre as teorias sobre identidade individual (DUBAR, 2005; CIAMPA, 2005; TAJFEL, 1981; ARENDT, 2004), teorias a respeito da identidade coletiva (WRY, GLYNN, no prelo; POLLETTA, JASPER, 2001; HARDY, 2005; RAMOS, 1981), teorias das racionalidades (WEBER, 2004; MANNHEIM, 1986; RAMOS, 1981) e as conclusões empíricas, foi possível construir novas *zonas de sentido* a respeito do processo de articulação entre identidades individuais e coletivas (REY, 2005).

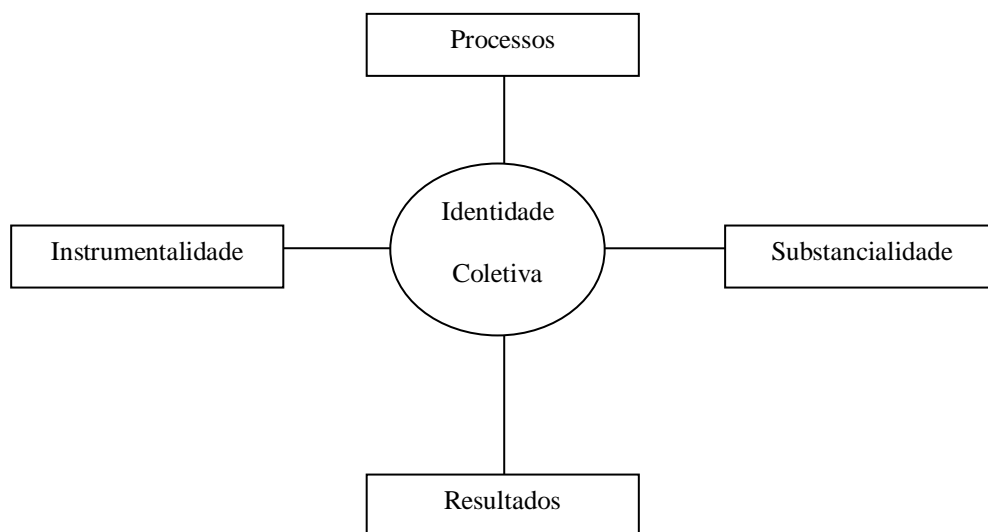


Figura 7: As identidades coletivas.
 Fonte: Elaborado pela autora.

Várias seriam as motivações para o indivíduo se engajar em uma identidade coletiva. Quando orientado predominantemente pela racionalidade instrumental, poderia se engajar em um grupo em prol de obter benefício próprio, ou seja, em busca de mobilidade social (TAJFEL, 1981). Nesse caso, haveria pouco interesse na obtenção dos resultados coletivos, e o indivíduo estaria filiado ao grupo, mas manteria seu foco nos processos que levam ao alcance de seus objetivos pessoais. A identificação com a identidade coletiva seria situacional e frágil. De outro lado, quando o indivíduo se mantém orientado pela racionalidade instrumental, contudo mais identificado com os objetivos coletivos, optaria pela vida em grupo, em busca dos resultados que os esforços coletivos lhe trariam. Nessa situação, o indivíduo entende que seus objetivos pessoais coincidem com os objetivos coletivos. Contudo, ressalta-se que tais resultados são sempre baseados em critérios econômicos e existenciais (RAMOS, 1981).

Em contrapartida, quando orientado predominantemente pela racionalidade substantiva, o indivíduo poderia buscar na convivência em grupo os espaços para transcendência das relações mundanas que o reprimem; ou seja, para vivenciar relações interpessoais autênticas e transformadoras, para o autoconhecimento e a metamorfose identitária ou para o exercício da expressão criativa. Nesse caso, portanto, o indivíduo estaria interessado em vivenciar as práticas que os processos coletivos lhe permitiriam. Em contrapartida, quando a racionalidade substantiva ainda permanece predominante mas o indivíduo busca se engajar em um grupo baseado em ideais utópicos, ele estaria interessado no alcance dos resultados coletivos. Dessa

forma, buscaria a vida agrupada, entendendo que isoladamente seus objetivos utópicos em prol da mudança social não poderiam ser alcançados (MANNHEIN, 1986; TAJFEL, 1981).

Em cada uma dessas situações, entendidas como tipologias ideais, o indivíduo empreenderia práticas identitárias em dosagens diferenciadas de racionalidade. Nesse sentido, aceitar-se-ia em diferentes graus a submissão da identidade individual à identidade coletiva – ou seja, haveria níveis variados de homogeneidade nos grupos. A prática artística autêntica poderia ser viabilizada em formatos híbridos dessas situações. Contudo, seria sempre necessária a vivência de momentos transcendentais, calcados na busca ética e estética, na transformação e subversão dos objetos imediatos (MARCUSE, 1973).

Para além da identidade de artista, a visão que se sustenta nesta pesquisa é que qualquer ser humano necessitaria equilibrar práticas instrumentais e substanciais ao longo da construção de suas identidades (ARENDRT, 2004; RAMOS, 1981; MARCUSE, 1973, MANNHEIN, 1986). Não há identidade essencialmente instrumental nem essencialmente substantiva. O ser humano estaria neste constante confronto entre existir e transcender sua existência, em busca de condições melhores, de felicidade, de autorrealização, baseadas no que se acredita como verdadeiro, ético ou esteticamente. Nesse sentido, nega-se aqui qualquer estudo da identidade que não leve em consideração a diversidade da natureza humana, que a reduza ao mundo unidimensional. Negam-se estudos que concebem a identidade como uma multiplicidade orientada apenas por critérios instrumentais, como papéis a serem desempenhados para se atingir certos fins. Negam-se também estudos que concebem a identidade como uma dualidade entre social e pessoal, como se o indivíduo fosse controlado por definições imutáveis a seu respeito. As identidades são práticas, vistas e revistas cotidianamente. Algumas são mais autênticas, compensadoras e libertadoras; outras, menos.

Aplicando-se tal entendimento ao contexto das organizações, salienta-se a importância de estudar os indivíduos em relação aos níveis coletivos, pois em diferentes enclaves da vida social tornar-se-ia possível ao indivíduo exercer diferentes tipos de racionalidade. Em contrapartida, defende-se também a ideia de que o indivíduo é capaz de exercer uma identidade autêntica em contextos pautados pela instrumentalidade, sendo capaz de transformar-se e transformar as condições que o reprimem. Cabe, portanto, ao pesquisador identificar os grupos, ou identidades coletivas, que emergem no contexto das organizações e analisar a relação entre as racionalidades coletivas e individuais envolvidas, para que, ao final, seja desvendado o processo de construção das identidades em jogo.

Além das considerações sobre os resultados empíricos e sobre as articulações teórico-empíricas, também é importante discorrer sobre o esquema teórico-metodológico proposto e executado nesta pesquisa. Entende-se que o esforço para articular o estudo das identidades, entendidas como práticas discursivas, à metodologia da análise do discurso pôde trazer contribuições ao campo dos estudos sobre identidade nas organizações. Iniciou-se a análise pelo nível textual, no qual as identidades individuais se revelaram. Depois, foram identificadas representações e práticas mais ou menos compartilhadas entre os indivíduos, indicando possíveis gêneros discursivos correspondentes às identidades coletivas. Dessa forma, empregaram-se diferentes correntes da análise do discurso, buscando evidenciar os mecanismos de construção de sentido em diferentes níveis.

Contudo, para que o método das análises fosse compatível com os pilares ontológicos e epistemológicos desta pesquisa, foi necessário utilizá-lo diante de ressalvas relativas ao processo de *refração* do discurso, a partir das interpretações subjetivas da pesquisadora. Não foi objetivo da pesquisa contornar ou negar essa interferência, tentando solucioná-la de alguma forma, mas sim buscou-se reconhecê-la e evidenciá-la. Os resultados aqui apresentados linearmente, ao contrário do que aparentam, foram obtidos a partir de idas e vindas, construções e reconstruções. Durante este processo, a pesquisadora sofreu mudanças identitárias transformadoras, o que alterou, inclusive, sua concepção sobre os dados empíricos e as análises posteriores. Nesse sentido, há limitações quanto às inferências realizadas no processo analítico, notadamente no que tange à racionalidade subjacente ao discurso dos sujeitos.

Ademais, este estudo também foi limitado por questões de tempo e de acessibilidade aos dados primários. O material coletado poderia ser mais rico caso a pesquisadora tivesse acompanhado por mais tempo os ensaios do Grupo Galpão e do Oficinão, abarcando de forma longitudinal os processos de montagem. As considerações a respeito da Cia. Malarrumada poderiam também ser mais completas caso se pudesse acompanhar as reuniões e os ensaios do grupo, além de entrevistar outros integrantes.

Dessa forma, pesquisas futuras são sempre bem vindas com vistas à expansão das zonas de sentido aqui propostas. Propõe-se aprofundar os estudos em apenas uma das identidades coletivas aqui analisadas, buscando maior compreensão das relações identitárias e dos dilemas inerentes à manutenção dos grupos. Estudos poderiam ser feitos também em outros grupos com práticas de naturezas diferentes, para que fossem comparadas as identidades construídas.

Por fim, acredita-se ser interessante realizar a análise da identidade coletiva de artistas agrupados em sistemas sociais diferenciados mais ou menos inseridos no mercado de bens culturais.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Tempo livre (1949). In: ALMEIDA, J. M. B. (Org.). *Indústria Cultural e Sociedade*: Theodor Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

AGUIAR, M. A. F. *Psicologia aplicada a administração*: teoria crítica e a questão ética nas organizações. São Paulo: Excellus, 1992.

ALBERT, S.; WHETTEN, D. A. Organizational identity. In: CUMMINGS, L. L.; STAW, B. M. (orgs.). *Research in organizational behavior*. v. 7. Greenwich: Jay Press, 1985. p. 263-295.

ALMEIDA, A. L. C. *A construção da Reputação Organizacional*. 2005. 2 v. Tese (Doutorado em Administração) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ALVES, J.; NOÉ, M. O Grupo Galpão e o circo: uma estética do teatro brasileiro. In: ALVES, J.; NOÉ, M. (Orgs.) *O palco e a rua*: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC, 2006.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ASHFORTH, B., MAEL, F., Social identity theory and the organization. *Academy of Management Review*, v. 14, n.1. 1989. p. 20-39.

AVELAR, R. *O avesso da cena*: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

BARROS, A. N.; PAULA, A. P. P. Organizações sociais e projetos políticos: contribuições gramscianas para a discussão. In: III ENCONTRO DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA E GOVERNANÇA, 2008, Salvador (*Anais eletrônicos*). Salvador: Anpad, 2008.

BAUER; M. A. L.; MESQUITA, Z. As concepções de identidade e as relações entre indivíduos e organizações: um olhar sobre a realidade da agricultura ecológica. *RAC Eletrônica*, v. 1, n. 1, art. 2, jan/abr. 2007. p. 16-30.

BENDASOLLI, P. F.; WOOD JR., T.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *RAE*, v. 49, n. 1, jan/mar. 2009. p. 10-18.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1936). In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

- BERGER, P. L.; LUCKMAN, T. *A Construção Social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- BORZEIX, A.; LINHART, D. Identidades e práticas lingüísticas na empresa. In: CHANLAT, J. F. (org.) *O indivíduo na organização*: dimensões esquecidas. Vol III. São Paulo: Atlas, 1996.
- BRANDÃO, C. A. L. *Grupo Galpão*: uma história de risco e rito. 2. ed. Belo Horizonte: O Grupo, 2002.
- BRANHAM, R. B. The Bakhtin circle and ancient narrative (introdução). In: BRANHAM, R. B. (Ed.) *The Bakhtin circle and ancient narrative*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2005.
- BRIGGS, C. L.; BAUMAN, R. Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology*, v. 2, n. 2, 1992. p. 131-172.
- BRYMAN, A. *A Research Methods and Organization Studies*. London: Unwin Hyman, 1992.
- BURITY, J. A. Identidade e cidadania: a cultura cívica no contexto de uma nova relação entre sociedade civil, indivíduos e estado. In: *Cadernos de Estudos Sociais*, v. 15, n 2, julho-dezembro, 1999.
- CALDAS, M. P.; WOOD JR., T. Identidade Organizacional. *Revista de Administração de Empresas – RAE*. São Paulo, v.37, n.1, jan./mar. 1997. p. 6-17.
- CARRIERI, A. de P. *O Fim do “Mundo Telemig”*: a transformação das significações culturais em uma empresa de telecomunicações. Tese (Doutorado em Administração) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- CARRIERI, A. de P. A transformação das identidades em uma empresa de telecomunicações antes e depois de sua privatização: um estudo de metáforas. *Organizações & Sociedade*, v. 9, n. 23, 2002. p. 13-34.
- CARRIERI, A. de P.; PAULA, A. P. P.; DAVEL, E. Identidade nas organizações: múltipla? fluida? autônoma? *Organizações & Sociedade*, v. 15, n. 45, abril/junho. 2008.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHEN, H. Genre learning and development: a bakhtinian perspective. In: THE AUSTRALIAN ASSOCIATION FOR ACTIVE EDUCATIONAL RESEARCHERS CONFERENCE, 2003, Auckland, New Zealand. (*Anais eletrônicos...*). Auckland: AARE, 2003. Disponível em: <<http://www.aare.edu.au/03pap/che03445.pdf>>. Acesso em: 23 de março de 2009.
- CHIZZOTTI, A. *Pesquisas em Ciências Humanas e Sociais*. 9 ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- CIAMPA, A. C. *Estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- CZARNIAWSKA, B. *A narrative approach to organization studies*. California: Sage, 1998.
- DUARTE, R. H. *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Unicamp, 1995.

DUARTE, R. A indústria cultural global e sua crítica. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (Orgs.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002. p. 251-264.

DUBAR, C. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DURANT, W. *A história da filosofia*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.

DURHAM, E. R. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, R. C. L. (Org.) *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 17-35.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing Discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FARIA, A. A. M. Interdiscurso e intradiscurso: da teoria à metodologia. In: MENDES, E. A. e de M.; OLIVEIRA, P. M.; BENN-IBLER, V. (org.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. p.31-37.

FARIA, A. A. M., LINHARES, P. T. S. O preço da passagem no discurso de uma empresa de ônibus. In: MACHADO, I. L. (Org.). *Análises de discursos: sedução e persuasão. Cadernos de Pesquisa do NAPq*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/NAPq, n. 13, 1993.

FERNANDES, M. E. R. De “jóia da coroa” à “coroa sem jóia”: estudo do processo identificatório em duas empresas multinacionais em reestruturação. Tese (Doutorado em Administração) -Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 2003.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREITAG, B. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

GIACÓIA-JÚNIOR, O. *Aulas sobre Nietzsche*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2006. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/curniti4.htm> Acesso em: 18 de abril de 2008.

GLYNN, M. A. When cymbals become symbols: conflict over organizational identity within a Symphony Orchestra. *Organization Science*, v. 11, n. 3, special issue: Cultural Industries, may-jun. 2000. p. 285-298.

GOFFMAN, E. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARDY, C; LAWRENCE, T. B.; GRANT, D. Discourse and collaboration: the role of conversations and collective identity. *Academy of Management Review*, v. 30, n. 1. 2005. p. 58-77.
- HATCH, M. J.; SCHULTZ, M. Relations between organizational culture, identity and image. *European Journal of Marketing*, Bradford, 1997.
- HERACLEOUS, L.; JACOB, C. An embodied metaphor view of organizational levels. In: 7TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON ORGANIZATIONAL DISCOURSE: identity, ideology and idiosyncrasy, 2006, Amsterdam (*Anais eletrônicos*). Amsterdam: Vrije University, 2006.
- HORKHEIMER, M; ADORNO, T. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas (1947). In: ALMEIDA, J. M. B. (Org.). *Indústria Cultural e Sociedade*: Theodor Adorno. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- KRAUS, W. Making Identities Talk. On Qualitative Methods in a Longitudinal Study. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research – Jornal Eletrônico*, v. 1, n. 2, jun. 2000. Disponível em: <<http://qualitative-research.net/fqs/fqs-e/2-00inhalt-e.htm>> Acesso em: 5 de março de 2005.
- LACOMBE, B. B. A relação indivíduo-organização: é possível não se identificar com a organização? In: ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 2., 2002, Recife. (*Anais eletrônicos...*) Recife: PROPAD/UFPE, ANPAD, 2002.
- LIMA, S. M. M.; HOPFER, K. R.; LIMA-SOUZA, J. E. Complementaridade entre racionalidades na construção da identidade profissional. *RAE-eletrônica*, v. 3, n. 2, art. 19, jul/dez. 2004.
- LUCIUS-HOENE, G. Constructing and Reconstructing Narrative Identity. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research – Jornal Eletrônico*, v. 1, n. 2, jun. 2000. Disponível em: <<http://qualitative-research.net/fqs/fqs-e/2-00inhalt-e.htm>> Acesso em: 5 de março de 2005.
- MACHADO, H. V. Identidade organizacional: um estudo de caso no contexto da cultura brasileira. *RAE-Eletrônica*, v. 4, n. 1, Art. 12, jan./jul. 2005.
- MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da análise do discurso*. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MALINOWSKI, B. Argonautas do pacífico ocidental. In: DURHAM, E. R. (Org.). *Malinowski (1884-1942): antropologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- MANNHEIM, K. *O homem e a sociedade: estudos sobre a estrutura social moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.
- MANNHEIM, K. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: 1986.
- MARCUSE, H. *Razão e revolução : Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da Cultura (1937). In: MARCUSE, H. *Cultura e Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- MARTIN, J.; FROST, P. Jogos de guerra da cultura organizacional: a luta pelo domínio intelectual. In: CALDAS, Miguel, FACHIN, Roberto C., FISCHER, Tânia (orgs.). *Handbook de estudos organizacionais: reflexões e novas direções*. v.2. São Paulo: Atlas, 2001. p. 219-251.
- MATTA, J. P. R.; SOUZA, E. R. L. C. Cidade de Deus e Janela da Alma: um estudo sobre a cadeia produtiva do cinema brasileiro. *RAE*, v. 49, n. 1, jan/mar. 2009. p. 27-37.
- MATTOS, P. L. C. L. “Os resultados de minha pesquisa não podem ser generalizados”: pondo os pingos nos is dessa ressalva. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 30, Salvador, 2006. (*Anais eletrônicos...*) Salvador: ANPAD, 2006. 1 CD-ROM.
- MEAD, G. H. Emergence and identity (1932). *E:CO*, v. 9, n. 3, 2007. p. 75-96.
- NIETZSCHE, F. W. *A Gaia ciência*. Lisboa: Guimarães, 1984
- NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- OLIVEIRA, R. C. de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Paralelo 15/UNESP, 1988.
- PAÇO-CUNHA, E. Estatuto Filosófico da Organização ou Para uma Crítica aos Estudos Organizacionais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 5, 2008, Belo Horizonte. (*Anais eletrônicos...*) Belo Horizonte: UFMG, ANPAD, 2008. 1 CD-ROM.
- PIMENTEL, T. D.; CARRIERI, A. P.; LEITE-DA-SILVA, A. R.; ABATE JÚNIOR., C. B. De “Woodstock Mineira” a “Camelódromo”: percurso semântico da transformação da identidade em uma feira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 29, Brasília, 2005. (*Anais eletrônicos...*) Brasília: ANPAD, 2005. 1 CD-ROM.
- POLLETTA, F.; JASPER, J. M. Collective identity and social movements. *Annual Review of Sociology*, v. 27, 2001.
- PRATT, M. G.; FOREMAN, P. O. Classifying managerial responses to multiple organizational identities. *The Academy of Management Review*, Mississippi State; v. 25, n. 1. 2000. p. 18-42.
- RAMOS, A. G. *A Nova Ciência das Organizações: uma reconstrução da riqueza das nações*. Rio de Janeiro : Editora da FGV, 1981.
- RAVASI, D.; REKOM, J. V. Key Issues in Organizational Identity and Identification Theory. *Corporate Reputation Review*, v. 6, n. 2, 2003. p. 118-132.

REY, F. G. *Pesquisa qualitativa e subjetividade: os processos de construção da informação*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ROESE, A.; GERHARDT, T. E.; SOUZA, A. C. de; LOPES, J. M. Diários de campo: construção e utilização em pesquisas científicas. *Online Brazilian Journal of Nursing*, v. 5, n. 3, 2006.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, M. C. *Talento e suor: a organização do trabalho do Grupo Galpão de teatro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais: gestão de cidades) – Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SIMON, H. A. *Comportamento Administrativo*. Rio de Janeiro: FGV, 1965.

SNAPE, D.; SPENCER, L. The foundations of qualitative research. In: RITCHIE, J.; LEWIS, J. (Orgs.) *Qualitative research practice: a guide for social science students and researchers*. London: Sage, 2003.

SOUZA-E-MELLO, M. L. Estudando o currículo como gênero do discurso. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 31, Caxambu, 2008. (*Anais eletrônicos...*) Caxambu: ANPED, 2008. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reuniões/31ra/1trabalho/trabalho12.htm>>. Acesso em: 25 de março de 2009.

SPINK, M. J.; MEDRADO, B. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, M. J. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.

TAJFEL, H. *Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

TAJFEL, H.; TURNER, J. C. The social identity theory of intergroup behavior. In: WORCHEL, Steven; AUSTIN, William G. (Ed.). *Psychology of intergroup relations*. 2. ed. Chicago: Nelson-Hall, 1985. p. 7-24.

TASHAKKORI, A.; TEDDIE, C. *Mixed Methodology: combining qualitative and quantitative approaches*. London: Sage, 1998.

VERGARA, S. C.; CALDAS, M. P. Paradigma interpretacionista: a busca da superação do objetivismo funcionalista nos anos 1980 e 1990. *RAE*, v. 45, n. 4, out/dez, 2005.

VINCENT, S. Heterofobia e Racismo nas organizações. In: CHANLAT, J. F. (Org.). *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. São Paulo: Atlas, 1996. v.3.

WEBER, M. *Ensayos sobre Metodologia Sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. v. 1. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WOOD JÚNIOR, T.; CALDAS, M. P. Quem tem medo de eletrochoque? Identidade, terapias convulsivas e mudança organizacional. *Revista de Administração de Empresas – RAE*, São Paulo, v. 35, n. 5, set./out. 1995. p. 13-21.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma construção teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

WRY, T.; LOUNSBURY, M.; GLYNN, M. Collective identity mobilization: Prototype framing, boundary expansion, and cultural recognition. *Organization Science*. No prelo.

YIN, R. K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ANEXO A - CAMINHOS METODOLÓGICOS

Tendo em vista a coerência com as posições teórico-epistemológicas traçadas anteriormente, a metodologia de pesquisa seguirá um caminho qualitativo. A pesquisa qualitativa foi construída sobre uma base ontológica subjetivista, que se contrapõe radicalmente ao objetivismo típico da pesquisa quantitativa (REY, 2005).

O pesquisador, ao ir a campo, apreende os fatos de acordo com seu ponto de vista e interfere dinamicamente na realidade social. Assim, há de se reconhecer a subjetividade do pesquisador, seus posicionamentos ideológicos e a relação de dependência com o sujeito pesquisado. As generalizações somente podem ser feitas em nível teórico, de forma contextualizada e temporal – e, às vezes, nem isso. Relações de causa e efeito se tornam impossíveis de serem afirmadas categoricamente, e a lógica predominante é a indutiva, quando se parte do particular para o geral (TASHAKKORIE; TEDDLIE, 1998). Para Chizzotti (2008), a pesquisa qualitativa permite chegar à essência dos fenômenos estudados por meio do trabalho de interpretação dos dados, não de maneira isolada, como fatos ou acontecimentos isolados, mas sim em um contexto em que há uma dinâmica de relações.

Para a operacionalização empírica da pesquisa, foi realizado um estudo de caso no Grupo Galpão. Segundo Yin (2001), o estudo de caso é uma das metodologias de pesquisa em ciências sociais utilizada quando há necessidade de se explicitar fenômenos sociais complexos. Nesse sentido, o método do estudo de caso é adequado quando a questão de pesquisa visa desvendar o “como” ou o “por que”, quando não há controle sobre eventos comportamentais por parte do pesquisador ou quando são focalizados acontecimentos contemporâneos. Portanto, o método do estudo de caso é interessante para a compreensão das relações entre a identidade organizacional, a história e a construção de estratégias, pois entende-se que tais relações são demasiadamente complexas e exigem um estudo aprofundado de determinada realidade.

Cabe salientar que, para manter a coerência metodológica, realizou-se a coleta de dados no campo por meio de dados secundários, entrevistas e observação. Os dados secundários captaram elementos históricos do Grupo Galpão desde sua fundação, discursos institucionais

e inalcançáveis por meio das entrevistas. Esses dados foram buscados em documentos, jornais e revistas, principalmente no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT), acervo mantido pelo próprio Grupo Galpão e que contém registros históricos de toda sua trajetória, como diários de bordo do elenco, relatórios sobre a produção das peças, *scripts* e vídeos. Os dados secundários serviram para uma sondagem preliminar da história do Grupo e de seus momentos significantes, podendo guiar as etapas posteriores da pesquisa. Além disso, as informações coletadas complementaram as análises posteriores. As entrevistas, por sua vez, serviram para a captação de discursos individuais a respeito da história de vida do sujeito e da organização. Com as observações, foi possível alcançar o nível cotidiano, no qual são construídas as práticas e táticas do *fazer estratégico*.

De acordo com Oliveira (1988), qualquer pesquisador em uma disciplina social que busque articular a pesquisa empírica com a interpretação de resultados qualitativos deveria se concentrar em três principais faculdades: o olhar, o ouvir e o escrever. Ao observar o objeto estudado, o pesquisador já está munido de um esquema conceitual, que disciplina seu olhar, refratando a realidade. É necessário estar sempre consciente deste olhar, mas também estar sensível aos eventos não previstos pela teoria. Em seguida, ao ouvir, o pesquisador deve se preocupar em estabelecer uma interação dialógica com os pesquisados. Apesar de pertencer a um mundo diferente, o pesquisador deve buscar compreender o melhor possível o mundo de significação dos pesquisados, para que ao interagir ele consiga maior naturalidade nos depoimentos. Por fim, o ato de escrever é uma atividade que ocorre durante a pesquisa, com o uso do diário de campo e, no seu fim, com os relatórios etnográficos.

A partir das visitas às dependências do Galpão, aos ensaios do grupo, aos ensaios do Oficinação e a eventos vinculados, as observações geraram notas de campo, nas quais o pesquisador imputou, além de eventos e discursos específicos, as suas próprias reflexões sobre as quais se produziram as análises propriamente ditas, e os roteiros utilizados para a realização das entrevistas, as quais foram gravadas e transcritas. Alguns registros foram redigidos em um caderno de notas e outros foram gravados em formato de áudio. Ao todo, a pesquisadora acompanhou as atividades do Grupo Galpão durante doze meses, incluindo ensaios, reuniões e apresentações. Ademais, os diários de campo foram usados para registrar as experiências vividas durante o semestre de aulas de teatro no Cine Horto e as entrevistas. De acordo com Roese et al. (2006), o diário de campo é uma espécie de diário de bordo, no qual pesquisador registra diariamente suas experiências em campo. De forma analítica e interpretativa, ele

descreve os acontecimentos que chamaram sua atenção, os diálogos e suas sensações no campo. Ao final da pesquisa, o diário de campo permite o acompanhamento das mudanças nos pesquisados e no pesquisador.

Há diferenças entre trabalhos que envolvem observação em culturas adversas e em ambientes urbanos, nos quais o pesquisador está culturalmente inserido ou familiarizado. Durham (1986) aponta que no ambiente urbano o pesquisador, normalmente, não reside com os pesquisados, não participa da totalidade de suas existências e não compartilha de suas condições de vida, de suas carências e de suas dificuldades. Ele busca uma interação simbólica que permita identificar valores e aspirações. Como a língua não se configura em uma barreira à comunicação verbal, muitas vezes, a observação do comportamento manifesto é negligenciada e a pesquisa tende a se concentrar na análise de depoimentos, sendo a entrevista o material empírico privilegiado. Contudo, o pesquisador deve se manter atento aos comportamentos não verbais, pois eles podem revelar aspectos não normativos da cultura (DURHAM, 1986).

Malinowski (1986), ao traçar os objetivos da pesquisa de campo nas ciências sociais, sugere que sejam levados em consideração três níveis de análise: a observação da constituição social e dos atos culturais cristalizados; o registro da vida cotidiana e do comportamento habitual; e a obtenção do *espírito*, ou os pontos de vista, as opiniões a respeito da organização social. Nesse sentido, observar-se-ia primeiro a rotina estabelecida pela tradição e pelos costumes; em seguida, a maneira como se desenvolve essa rotina; e, finalmente, os comentários e interpretações a respeito dela. Malinowski (1986) defende ainda que devem ser registrados todos os aspectos observados em campo, sem privilegiar aqueles que causem estranheza ou admiração em detrimento dos fatos comuns e rotineiros. Além disso, ao redigir o relatório final da pesquisa, é imprescindível realizar a distinção clara e concisa entre os resultados das observações diretas e as informações obtidas indiretamente, por meio de entrevistas e dados secundários.

Dessa forma, enquanto as entrevistas permitiram o entendimento das histórias profissionais e os dados secundários, os discursos pertinentes à historicidade documentada, a observação assistemática permitiu o acesso às atividades dos indivíduos em suas vidas cotidianas. Na direção da manutenção da coerência metodológica, as entrevistas foram coletadas por meio de um processo amostral não probabilístico por conveniência, à medida que os sujeitos iam

aceitando participar da pesquisa. Foram realizadas 23 entrevistas: 11 atores sócios do Grupo Galpão, 7 componentes do Projeto Oficina 2009, 3 atores da Companhia Mala Arrumada e 2 funcionários do Galpão Cine Horto.

Com base na classificação de Bryman (1992), as entrevistas foram do tipo semiestruturadas, pois o roteiro foi composto por poucas perguntas abertas, que permitiram ao respondente certa liberdade para falar e, ao mesmo tempo, guiaram o depoimento por meio de tópicos de interesse (vide roteiro). O objetivo das entrevistas foi captar relatos dos membros do Grupo Galpão a respeito da história do grupo, das histórias de vida e das mudanças vividas ao longo dos anos, configurando numa tentativa de identificar em seus discursos as relações identitárias com relação a suas atividades profissionais, às práticas coletivas e ao significado da arte.

<u>Roteiro semiestruturado de entrevistas</u>	
1. Identificação do entrevistado (nome, idade, tempo em que trabalha no Grupo Galpão).	
2. Conte-me da sua trajetória, como você veio a se tornar ator do(a) Grupo Galpão/Oficina/Cia. Malarrumada?	
<i>Guia de tópicos a serem abordados na entrevista</i>	
a)	Origem e formação do entrevistado.
b)	Motivos para escolha da formação e da profissão. <i>Verificar se houve alguma influência externa importante – da família, dos amigos ou de outro tipo.</i>
c)	Momento em que o entrevistado decidiu seguir a carreira artística.
d)	Experiências com o teatro e com as artes antes de estar no atual grupo.
e)	Preferências artísticas.
f)	Como se iniciou o contato com o Galpão.
g)	Caso não seja fundador, opinião do entrevistado sobre o Galpão antes de fazer parte de sua estrutura. <i>Verificar se a opinião se modificou com o passar do tempo.</i>
h)	Processo de entrada/seleção/socialização no atual grupo.
i)	Rotina diária.
j)	Remuneração em sua atividade no grupo. <i>Verificar se o entrevistado mantém outro tipo de emprego e se ele é independente financeiramente. Caso seja, procurar saber quando ele obteve independência financeira.</i>
k)	Processo de trabalho/criação no grupo. <i>Verificar se o entrevistado assume ou não funções extra-artísticas para manutenção do grupo.</i>
l)	Processo de distribuição das funções. <i>Verificar se houve consenso, se todos escolhem o que fazem ou se as funções são delegadas por outrém.</i>
m)	Reuniões do grupo. <i>Verificar quando ocorrem e qual o conteúdo.</i>
n)	Estrutura, processos e patrocínio do grupo. <i>Verificar se há hierarquia, se há processos padronizados para certas atividades, se há relação com patrocinadores e qual a opinião do entrevistado sobre isso.</i>
o)	Opinião do entrevistado sobre o Galpão Cine Horto.
p)	Relacionamento com os demais membros do grupo e do Galpão enquanto entidade.
q)	Planos futuros. <i>Verificar se o entrevistado menciona planos futuros pessoais ou grupais.</i>
r)	Significado da arte. <i>Perguntar ao final caso o entrevistado não mencione livremente. Pedir para que ele defina arte e diga qual é a sua função.</i>

É importante considerar na análise das entrevistas seus *locais de enunciação*: deve-se ponderar que o discurso obtido foi produzido em um contexto em que pesquisador e entrevistado interagem diretamente. Este último revelou e omitiu certas informações de acordo com o que ele considerou adequado e cômodo para a situação da entrevista, construindo um enunciado único e empregando certas estratégias de persuasão. Além disso, o entrevistador induz, por meio das perguntas, as escolhas de temas e personagens que participarão do discurso do entrevistado. Tendo em vista tal interferência, houve aqui a preocupação em estruturar o mínimo possível as entrevistas.

O material coletado via entrevistas foi analisado por meio de elementos da análise do discurso, que serão apresentados no item a seguir.

- **Análise do discurso**

O discurso torna-se um elemento chave para o entendimento da identidade, porque, entendendo-se identidade como prática discursiva, mesmo que esta não seja uma prática verbal, é necessário estabelecer os caminhos analíticos do discurso dos sujeitos de pesquisa, para que sejam desvendados aspectos identitários individuais e coletivos. Nas organizações, especificamente, o discurso é crucial, visto que fornece determinado sistema de interpretação da realidade, que delinea identidades coletivas à organização e busca regular e influenciar o comportamento dos indivíduos. De acordo com Hardy et al (2005), estudos discursivos sobre identidades coletivas se concentram no processo pelo qual tais identidades são criadas por meio de textos e na relação da identidade coletiva como objeto discursivo para padrões de ação. As identidades coletivas seriam produzidas por meio de conversações que constroem discursivamente “realidades” comuns para membros de diferentes grupos.

Nesse sentido, a construção discursiva da identidade coletiva possibilita aos membros construir suas próprias identidades, seus problemas e suas soluções, como parte de uma estrutura colaborativa com potencial para ações conjuntas. A análise do discurso (AD) configura-se como uma importante ferramenta para se extrair do discurso a formação

ideológica que o permeia e as racionalidades que se relacionam a ela. Neste trabalho, foram utilizados diversos elementos da AD, com vistas a guiar a interpretação contextualizada dos discursos coletados, possibilitando análises mais aprofundadas do processo de construção identitária.

Segundo Maingueneau (2000), a análise do discurso é a “disciplina que, em vez de proceder a uma análise linguística do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica de seu ‘contexto’, visa a articular sua enunciação sobre um certo lugar social” (p. 13, grifos do autor). De acordo com essa perspectiva, entende-se que o discurso deve ser analisado de forma socialmente contextualizada, pois um indivíduo jamais constitui um discurso sozinho, mas em constante interação com outros discursos. Dessa forma, uma questão cara à análise do discurso é a relação sujeito (enunciador) e estrutura (formação discursiva) (FIORIN, 2003; FARIA, 2001). É importante estabelecer os espaços de atuação do indivíduo, assim como os limites delineados pelas estruturas sociolinguísticas.

A teoria de Bakhtin (1992) é uma das mais influentes na questão da relação discursiva sujeito-estrutura (BRANHAM, 2005). O autor propõe a análise do discurso em um sentido dialógico, já que não existe enunciado isolado. Este último sempre seria construído a partir da voz dos outros, no sentido daqueles interlocutores do passado cuja influência se reflete na constituição do gênero discursivo atual e também daqueles interlocutores presentes que influenciam antecipadamente os argumentos persuasivos do discurso dirigido a eles. Devido à natureza dialógica do discurso, haveria sempre um auditório social em jogo, pois todo enunciado é elaborado em função do ouvinte. Em outras palavras, o discurso é prática social. O falante sempre leva em conta o destinatário. E, dependendo das informações disponíveis sobre este último, o locutor elaborará o gênero de seu discurso conforme suas pretensões, selecionando palavras, oposições e confrontos de poder, entre outros. Nesse sentido, torna-se impossível a compreensão de um discurso em seu próprio contexto sem o contexto alheio, pois a partir do momento em que o receptor apreende o discurso, o receptor o utiliza em seu contexto e o assimila a seus conhecimentos semânticos prévios (SOUZA-E-MELLO, 2008).

Segundo Souza-e-Mello (2008), de acordo com a teoria bakhtiniana, em contextos em que discursos e visões de mundo muito contrastantes se confrontam, a assimilação de um discurso em detrimento de outro se torna um processo importante na formação ideológica do indivíduo, definindo suas formas de ação no mundo e sua identidade. A assimilação do

discurso do outro pode ser de forma autoritária ou interiormente persuasiva, sendo análoga ao processo de identificação. A forma autoritária exige reconhecimento incondicional e envolve aceitação ou rejeição total do receptor. Já a assimilação interiormente persuasiva se dá de forma mais dialógica e negociada, como produção conjunta entre enunciador e receptor. Nesse sentido, a palavra representa uma arena de luta entre interesses divergentes, em que operam forças *centrípetas*, visando à centralização sociopolítica e cultural, e forças *centrífugas*, visando à descentralização e à pluralidade. Assim, a elaboração de um enunciado (a expressão da identidade do indivíduo) é intrinsecamente ideológica, tensa, contraditória e ambivalente. Souza-e-Mello (2008, p. 4) explica melhor o processo de formação discursivo-ideológica:

[...] essa palavra, que inicialmente traz informações, indicações, regras, modelos etc, vai gradualmente constituindo nossa posição ideológica, pois, a medida em que nos encontramos e nos confrontamos com os discursos alheios, participamos do processo de escolha e assimilação dos nossos discursos. Portanto, o encontro/confronto entre o discurso alheio e o do falante é dinâmico, produz um diálogo entre visões de mundo e valores contrastantes. Dessa forma, nem todos os discursos são assimilados pelo discurso do falante, há os que resistem e permanecem alheios e, por se constituírem como voz estranha ao falante, permanecem entre aspas, sendo denominados por Bakhtin (1992, p. 100) como “discursos aspeados”.

A partir das ideias de Bakhtin (1992), é possível entender a linguagem como mediadora dos movimentos da história e das transformações culturais. A língua estaria em um processo de evolução ininterrupto, que se realiza a partir da interação dos locutores. Dessa forma, não haveria nada no sentido que seja estável ou independente ao alargamento dialético do horizonte social. A língua alarga-se para acompanhar a sociedade e o ser em transformação. Segundo Souza-e-Mello (2008), nenhuma mudança penetra no sistema da língua sem ter sido testada e utilizada por longo período. Os gêneros do discurso funcionam como transmissores que levam da história da sociedade à história da língua.

Para Branham (2005), é interessante iniciar o entendimento de Bakhtin a partir da teoria e da prática dos gêneros. Segundo o autor, tamanha é a importância desse conceito que, para Bakhtin, os problemas das funções assumidas por textos e por gêneros textuais deveriam ser objetos definidores não apenas nos estudos literários, mas nas ciências humanas de forma geral. A concepção de gênero como a forma de ver e interpretar o mundo, que acumula possibilidades semânticas ao longo do tempo, é a teoria mais influente de Bakhtin. Os gêneros acumulariam ao longo dos séculos formas de ver e de interpretar aspectos particulares do mundo.

De acordo com Bakhtin (1992), a utilização da língua ocorre por meio dos integrantes de esferas da atividade humana, que emanam enunciados orais ou escritos. O conteúdo temático, o estilo verbal e, notadamente, a construção composicional desses enunciados refletem as condições e finalidades específicas de cada esfera. Todo enunciado isolado é individual, pois é criação de um sujeito específico, mas cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, construindo, assim, padrões de práticas discursivas que conformariam possíveis identidades coletivas. Esses tipos estáveis são os chamados “gêneros discursivos”. Nesse sentido, Bakhtin (1992) reconhece, de um lado, a individualidade de quem fala ou escreve pois todo enunciado é único e concreto. De outro lado, no entanto, alguns gêneros do discurso seriam mais restritos em relação à expressão da subjetividade na língua, pois exigem formas mais padronizadas de enunciado. Portanto, em diferentes níveis de restrição, os gêneros limitam a criação livre do indivíduo. Ao formularem seus enunciados, delimitam a expressão da identidade individual, criando esferas para ações (e identidades) coletivas.

Segundo Bakhtin (1992), é possível saber quem fala e para quem fala a partir do gênero discursivo que emprega. Sempre é utilizado um gênero, pois todo enunciado dispõe de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação. Cada indivíduo, ao longo da vida, apreende um rico repertório de gêneros do discurso, a partir dos quais ele formula seus enunciados e, também, expressa sua identidade. Entretanto, Chen (2003) argumenta que o conceito bakhtiniano de gênero não é um mero dispositivo que designa o conjunto de características formalísticas, mas sim que remete a formas de se conceber o mundo. Nesse sentido, o autor destaca o conceito de gênero interno como a fonte cognitiva que o enunciatador utiliza para compreender a realidade. Os gêneros internos fariam parte da consciência humana, compondo a habilidade dos indivíduos de enxergar o mundo.

Chen (2003) argumenta que a concepção de gênero interno remete a discussões anteriores de Bakhtin sobre a constituição das formas discursivas de gênero a partir de discursos internos. O potencial formativo do gênero interno estaria implicado na distinção entre diferentes tipos de discurso e diferentes percepções da verdade. Esses tipos de discurso incluem, em última instância, a ideia de uma verdade inquestionável e de um sentido unívoco, de um lado, ou a ideia de uma verdade dialógica e de sentidos diversos, de outro. A partir dessa dicotomia, os tipos de discurso abarcam variadas formas textuais, de acordo com a orientação do enunciatador em relação aos outros e a si mesmo.

Chen (2003) sugere em seu estudo sobre assimilação e desenvolvimento de gêneros discursivos que a apropriação de formas de gênero envolve um processo de autorredefinição, que acarreta atos intencionais no sentido de reajustar a unidade interna anterior (formas de conhecer) e, assim, acarreta novos discursos internos (novas formas de conhecer). Na mesma direção, Briggs e Bauman (1992) afirmam que quando se apropria de características típicas de diferentes gêneros, o enunciador evoca conexões que vão além das condições presentes de produção e recepção, as quais aludem a outras épocas, espaços e pessoas. Este ato implica crucialmente negociações identitárias e de poder.

A partir dessa perspectiva, o discurso se torna elemento constituinte não apenas das identidades coletivas, mas da realidade social como um todo, sendo estruturante e, ao mesmo tempo, construído constantemente de forma dialógica. Spink e Medrado (1999), entendendo a linguagem como prática social, propõem trabalhar a interface entre aspectos performáticos da linguagem e as condições de produção: contexto social, interacional e histórico. Neste sentido, os autores fazem a contraposição entre dois grupos de conceitos. Linguagem social ou gêneros discursivos focalizam as regularidades e regras linguísticas, o habitual gerado pelos processos de institucionalização. Já as práticas discursivas remetem “aos momentos de ressignificações, de rupturas, de produção de sentidos; ou seja, correspondem aos momentos ativos do uso da linguagem, nos quais convivem tanto a ordem como a diversidade” (SPINK; MEDRADO, 1999, p. 45).

Reside nas práticas discursivas, ou nos atos de fala, a natureza dialógica da construção discursiva, de acordo com a teoria bakhtiniana. Isso porque tais práticas são constituídas por enunciados cujos sentidos são construídos socialmente, em constante diálogo com duas ou mais vozes. As vozes compreendem diálogos, negociações, discursos existentes previamente ao enunciado e com os quais ele se constrói. Os atos de fala podem ser compreendidos em sentido amplo. Nos dias atuais, rádio, televisão e sites da internet podem também ser considerados como tais. Entretanto, o caráter polissêmico da linguagem não impede a tendência à hegemonia de determinados sentidos e discursos, e nem as diferenças de poder entre as práticas discursivas em provocar mudanças (SPINK, MEDRADO, 1999).

A proposta teórico-metodológica apresentada por Spink e Medrado (1999) e baseada em Bakhtin (1992) a respeito da constituição do discurso e das práticas discursivas remete a variados conceitos da AD que abarcam a tensão indivíduo-estrutura, todos relevantes para

direcionar a análise de textos de acordo com os preceitos dessa disciplina. Fiorin (2003), por exemplo, apresenta as definições de semântica e sintaxe discursiva. A primeira representa o espaço das determinações inconscientes, relacionadas a uma formação social. Já a segunda é o campo da manipulação consciente, no qual o enunciador elabora estratégias argumentativas. Conceitos similares se referem à noção de inter e intradiscuso (FARIA, 2001).

Como nenhum discurso se constitui sozinho, mas em interação com outros, pode-se dizer que existem duas dimensões que se articulam e que devem ser levadas em conta ao se analisar determinado discurso: a dimensão intradiscursiva e a dimensão interdiscursiva (FARIA, 2001). O nível intradiscursivo diz respeito aos sentidos presentes no texto, no qual o falante organiza sua própria maneira de veicular o discurso. Nessa dimensão, o enunciador remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual seu discurso se constrói. Já o estabelecimento de tais relações, de apoio ou oposição, se dá no nível interdiscursivo – ou seja, as contradições se caracterizam por oposição a outros discursos com diferentes visões de mundo (FARIA, 2001).

Para Maingueneau (2000), um conceito pivô da relação entre a língua e o mundo é a enunciação. A enunciação é o ato de linguagem em si; é um acontecimento único, definido no tempo e no espaço, por meio do qual o enunciado aparece. Este último é definido pelo autor como “uma sequência verbal dotada de sentido e sintaticamente completa” (MAINGUENEAU, 2000, p. 54, grifos do autor). O enunciado é o produto do processo de enunciação. Maingueneau (2000) ressalta, entretanto, que os gêneros discursivos limitam de formas múltiplas a enunciação e moldam os enunciados. Nesse sentido, a atuação do indivíduo na estrutura sociolinguística é limitada e, ao mesmo tempo, ocasionada pelos gêneros discursivos.

Na análise dos enunciados foram considerados importantes não apenas os vocábulos empregados mas também as ideias que os permeiam. De acordo com Fiorin (2003), é necessário observar como a ideia de um elemento semântico se concretiza; ou seja, quais são os conjuntos de sentidos, ou percursos semânticos, presentes no discurso em questão. O percurso semântico caracteriza-se pelo encadeamento de figuras correlatas a um tema ou de subtemas que se resumem em um tema mais geral. Nos textos não figurativos, a ideologia se manifesta com maior clareza. Já nos textos figurativos, essa manifestação ocorre na relação temas-figuras (FARIA, 2001; FIORIN, 2003).

Faria e Linhares (1993) utilizaram de forma introdutória o conceito de estratégias discursivas com o intuito de identificar as tentativas do enunciador de persuadir o enunciatário. Tais estratégias estão presentes, explícita ou implicitamente, em todo discurso e se articulam entre os níveis intra e interdiscursivos. Elas podem ser selecionadas conscientemente, de forma calculada para determinados enunciatários, ou podem ser empregadas de forma natural ou, mesmo, automática. Faria e Linhares (1993) destacam quatro principais estratégias que se manifestam no nível do enunciado: a *criação de personagens*, a *relação entre temas explícitos e implícitos*, o *silenciamento* e a *seleção lexical*. Cabe ressaltar, ademais, que no plano da enunciação também podem ser empregadas outras estratégias que visam à persuasão, como a forma de apresentação gráfica do discurso e o meio de sua veiculação.

Primeiramente, a *criação de personagens discursivas* pode revelar a inclinação ideológica do enunciador, pois elas não são criadas casualmente. Assim, o enunciador pode se opor ou defender ideias por meio de uma personagem, transferir a responsabilidade para ela, ou até mesmo, omitir sua existência. Da mesma forma, as *relações entre os conteúdos explícitos e implícitos* criam um efeito ideológico. O conteúdo implícito possibilita ao enunciador passar ao leitor de forma sutil e interativa uma ideia que por alguma razão não foi explicitada. O desvendamento destas ideias implícitas pode revelar a formação ideológica do locutor (FARIA; LINHARES, 1993; MAINGUENEAU, 2000).

A estratégia do *silenciamento* acerca de certos temas e personagens também é uma forma comum de se persuadir. O enunciador pode omitir sentidos possíveis, mas indesejáveis e incoerentes com o ponto de vista sustentado. A partir da análise do que está omitido e do que está exposto, é possível entender melhor a ideologia presente no discurso em questão. Por fim, a quarta estratégia persuasiva, referente à *escolha lexical*, também se configura como elemento bastante revelador. Isso se dá porque a intenção argumentativa do enunciador se reflete nos vocábulos que este utiliza para se expressar. Em diferentes situações, podem-se empregar termos fortes ou sutis, claros ou técnicos (FARIA; LINHARES, 1993).

Esta pesquisa buscou, portanto, analisar o discurso em seu nível individualizado de produção, por meio da construção da sintaxe discursiva, da organização intradiscursiva dos enunciados e da possibilidade de determinações do indivíduo no processo de enunciação. De outro lado, buscou-se analisar a articulação entre os enunciados individuais no nível dos interdiscursos, levando em consideração a estrutura sociolinguística e os gêneros discursivos. Considerando-

se o nível interdiscursivo, para análise dos percursos semânticos dos enunciados estudados buscou-se traçar os principais pontos de divergência entre os dados discursivos. Faria (2001) denomina tais pontos de divergência como “elementos subjacentes do discurso”, que estabeleceriam a relação de contraposição ideológica.