

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

ANTÔNIO GABRIEL S. MARTINS

**CRIATIVIDADE: DO DESENCANTAMENTO DO MUNDO À RESISTÊNCIA – UM
ESTUDO DE CASO EM DUAS COMPANHIAS DE TEATRO DE FLORIANÓPOLIS**

**FLORIANÓPOLIS
2007**

ANTÔNIO GABRIEL S. MARTINS

CRIATIVIDADE: DO DESENCANTAMENTO DO MUNDO À RESISTÊNCIA – UM
ESTUDO DE CASO EM DUAS COMPANHIAS DE TEATRO DE FLORIANÓPOLIS

Trabalho de Conclusão de Estágio apresentado à
disciplina Estágio Supervisionado – CAD 5236,
como requisito parcial para obtenção do grau de
bacharel em Ciências da Administração da
Universidade Federal de Santa Catarina.

Área de concentração: estudos organizacionais.

Professora Orientadora: Eloise Helena Livramento
Dellagnelo

Co-orientador: Aílton Laureano Teixeira

FLORIANÓPOLIS

2007

ANTÔNIO GABRIEL S. MARTINS

CRIATIVIDADE: DO DESENCANTAMENTO DO MUNDO À RESISTÊNCIA – UM ESTUDO DE CASO EM DUAS COMPANHIAS DE TEATRO DE FLORIANÓPOLIS

Este Trabalho de Conclusão de Estágio foi julgado adequado e aprovado em sua forma final pela Coordenadoria de Estágios do Departamento de Ciências da Administração da Universidade Federal de Santa Catarina, em 04 / 12 / 2007.



Prof. Rudimar Antunes da Rocha
Coordenador de Estágios

Apresentada à Banca Examinadora integrada pelos professores:



Eloise Helena Livramento Dellagnelo
orientadora



Liane Carly Hermes Zanella
membro



Ivoneti da Silva Ramos
membro

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Rafael Mueller, amigo sem o qual eu estaria sem norte para trabalhar com tão difícil temática, bem como, pelo mesmo motivo devo agradecer à minha orientadora, esta excelente e irreparável cientista chamada Eloise, pela qualidade de suas colocações, pelo esforço em me orientar e pelas ótimas conversas para além deste trabalho. Laureano, meu co-orientador, merece igual comentário, pelos ensinamentos acadêmicos, profissionais e de vida. Ainda neste trabalho, devo agradecer à Ana pelas incansáveis broncas quanto minha dificuldade em redigir tanto com tão pouco tempo, ao ouvido-amigo de Matheus e de minha mãe, aos livros emprestados por Ilzo, Lilian, Leandro e Caio, este último ainda merece receber minha gratidão pelos (ótimos) conselhos para este trabalho.

Ainda sobre este trabalho, devo agradecer a todos os entrevistados, atores e presidentes, pela compreensão em aceitar um estranho em seus ninhos e pelo aprendizado proporcionado. Admiro-os por lutar em prol da arte, de modo questionar o método utilizado para poder-se trabalhar com arte, mas, de forma alguma, poder desmerecer seu esforço.

Fora deste trabalho, devo agradecer aqueles que estiveram presentes, seja como apoio, seja como excelentes companhias: meu pai, Antônio, minha mãe, Bernadete, meus sogros, Pedro e Dina, minhas irmãs, meus sobrinhos, cunhados, primas e demais familiares, inclusive aqueles que escolhemos como familiares, os amigos. Destes, devo ressaltar Elias, Cristiano, Tiago, Jaison, Geison, Paulo, Mateus, Carol, Jonaz, Kelem, Fábio, Micheli, Jacke, Ana Luiza, Fernando e os já citados Matheus, Leandro, Ilzo, Lilian, Caio e, é claro, Ana.

Obrigado a todos!

Aos que não acreditam no natural, no inevitável e no perene.

Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação.

Bertolt Brecht

RESUMO

MARTINS, Antônio Gabriel Santana. **Criatividade:** do desencantamento do mundo à resistência – um estudo de caso em duas companhias de teatro de Florianópolis. 2007. 120f. Trabalho de Conclusão de Estágio. Curso de Ciências da Administração, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

Professora-orientadora: Eloise Helena Livramento Dellagnelo.

O estudo da criatividade, até a década de 70 do século XX, considerava este fenômeno uma característica individual. Não obstante, muitos autores consideraram a criatividade como característica de pessoas especiais ou, mesmo, a divindades. Contudo, os estudos iniciados a partir da década de setenta passaram a atribuir ao ambiente em que o indivíduo está inserido relevância outrora desconsiderada e algumas teorias passaram a considerar a possibilidade de qualquer indivíduo poder desenvolver a criatividade. Todavia, na literatura destinada aos graduandos em Ciências da Administração, a criatividade ainda é abordada de forma superficial e instrumental. Desse modo, o presente trabalho busca analisar a criatividade em duas organizações em que se pressupõe como lugar comum para o desenvolvimento da criatividade: companhias de teatro. Porém, a escolha das companhias não se dá aleatoriamente, de modo a se ter buscado duas companhias com enfoques distintos quanto ao mercado cultural. Cada companhia teve analisada sua história, estrutura e as práticas de incentivo à criatividade dos atores em um único projeto, através de estudo de campo comparativo e abordagem qualitativa. A primeira companhia, Danaíde, com o nome alterado no presente trabalho, está intimamente ligada, devido a sua dependência financeira de patrocínios para manutenção da companhia, ao mercado cultural, de modo a possuir um formato pronto para seu principal projeto, relacionando os temas a produtos da indústria cultural e possuindo uma estrutura hierárquica bastante rígida e pouco participativa, havendo, dessa forma, muitas limitações ao trabalho dos atores. A segunda, Companhia Alcione, apresenta-se como uma contra-tendência bastante rica em possibilidades de desenvolvimento da criatividade de seus atores, que autogestionam seus projetos e, conseqüentemente, possuem ampla liberdade para experimentações e exposição de idéias, com comunicação clara, fraca orientação mercadológica e igualdade entre os participantes do projeto analisado.

Palavras-chave: criatividade, teatro e trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
1. INTRODUÇÃO	2
1.1 OBJETIVOS	3
1.1.1 <i>Objetivo Geral.....</i>	<i>4</i>
1.1.2 <i>Objetivos Específicos.....</i>	<i>4</i>
1.2 JUSTIFICATIVA	4
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	6
2.1 UMA BREVE ANÁLISE DA CRIATIVIDADE – O CARACOL E A SUA CONCHA	6
2.1.1 <i>Criatividade e trabalho até o taylorismo</i>	<i>8</i>
2.1.2 <i>A crise do taylorismo e a reestruturação produtiva.....</i>	<i>23</i>
2.1.3 <i>O processo de mercantilização e o sóciometabolismo.....</i>	<i>28</i>
2.1.4 <i>Criatividade após a reestruturação produtiva.....</i>	<i>34</i>
2.2 UMA BREVE ANÁLISE SOBRE O TEATRO E A ARTE E SUAS INFLUÊNCIAS IDEOLÓGICAS	44
2.2.1 <i>Arte, cultura e ideologia.....</i>	<i>45</i>
2.2.2 <i>O teatro e o ator</i>	<i>57</i>
3. METODOLOGIA.....	66
3.1 CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO.....	66
3.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE.....	67
3.3 COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	68
3.4 UNIVERSO DE PESQUISA E SUJEITOS PESQUISADOS	69
3.5 LIMITAÇÕES DA PESQUISA.....	70
4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	71
4.1 A CIA. DANAÍDE.....	71
4.1.2 <i>Estrutura e condições ambientais para a criatividade.....</i>	<i>77</i>
4.1.3 <i>A criatividade no projeto K.....</i>	<i>81</i>
4.2 A CIA. ALCIONE.....	86
4.2.2 <i>Estrutura e condições do ambiente para a criatividade.....</i>	<i>87</i>
4.2.3 <i>A criatividade no projeto W.....</i>	<i>90</i>
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICES	110

1. INTRODUÇÃO

*E quem garante que a História
É carroça abandonada
Numa beira de estrada
Ou numa estação ingloria*

*A História é um carro alegre
Cheio de um povo contente
Que atropela indiferente
Todo aquele que a negue*

Pablo Milanés

Ao longo de nove semestres de estudo de Ciências da Administração e muitas horas dedicadas à leitura de livros e revistas sobre gestão, foi possível perceber o quão superficial é a maioria das análises desta ciência.

Definições estanques de ser humano, fórmulas mágicas de gestão e modismos a parte, a ideologia para venda de livros e conforto moral nas práticas de gestão modernas é notória.

A a-historicidade das críticas e construções teóricas possivelmente não é sem propósito, uma vez que, historicizando as análises, muitas das práticas perdem suas justificações, visto a pouca sustentação argumentativa apresentada pelas mesmas.

Com o tema criatividade não aparenta ser diferente. Pouco estudado até a década de 70 do século XX, o fenômeno não parece ser fruto de brilhantismos, iluminação divina, ou, tampouco, um reconhecimento da necessidade de humanizar as relações nas empresas. Tal temática, como todas as demais, não paira no éter, ou estava perdida e esquecida no mundo das idéias de Platão, estando, necessariamente, relacionada às bases estruturais da sociedade humana.

Contudo, a atenção dada a este tema, pela Administração, costuma ser bastante instrumental, ou seja, sucinto em conceituações e vasto em observações quanto à importância e métodos práticos para alcançar resultados econômicos que valham o esforço e o “investimento” em estudá-lo.

Importante ressaltar o fato de ser esta ciência uma ciência social aplicada, em detrimento de um amontoado de técnicas e ideologias (TRAGTENBERG, 1973) que são apresentados para a maioria dos graduandos. De modo a ser relevante estudar processos de trabalho (um objeto de estudo da Administração) alternativos, relações de poder, outras

formas organizacionais que não “A Gestão” almejada e definida nas “receitas” encontradas na literatura desta, por exemplo.

Dessa forma, para alcançar uma criticidade mínima no tema criatividade, apresenta-se como grande oportunidade de estudo avaliar os processos criativos em organizações com processos de trabalho pouco estudados, que trabalham diariamente, desde sua concepção, com a criatividade e, em especial, com um profissional que necessita de criatividade para poder expressar-se: o ator.

Deve-se considerar a importância em evitar-se o recorte de temas sem antes fazer uma caracterização histórica. Desse modo, para analisar a criatividade em organizações passa-se por uma conceituação da criatividade em indivíduos, de modo a ter-se a necessidade de caracterizar este como um ser social e com características que não podem, simplesmente, ser definidas como natas ou inatas, uma vez que tal característica é parte constitutiva do ser social, e que este ser desenvolve-se e transforma-se constantemente.

Dessa forma, embora a humanidade como um todo possa estar criando novos produtos, isso por si só não caracteriza uma maior criatividade, devendo-se considerar que esta sociedade ainda divide o trabalho entre quem o executa e quem o conceitualiza.

Desse modo, o presente trabalho busca analisar de que modo a criatividade vem sendo fomentada em duas companhias de teatro da mesma cidade e com enfoques radicalmente distintos quanto ao mercado de cultura, não buscando levantar respostas, mas apresentar novas questões quando compara estas duas diferentes organizações de produção artística em meio a este sistema de alienação entre produtor e produto.

1.1 OBJETIVOS

Com a crescente atenção dada ao tema criatividade nos meios acadêmico e empresarial e diante de mudanças no chamado mundo do trabalho, tem-se a seguinte pergunta de pesquisa: *de que modo a criatividade é trabalhada em diferentes organizações culturais da mesma natureza, mas com enfoques diferentes quanto ao mercado cultural?*

1.1.1 Objetivo Geral

A partir do problema de pesquisa definiu-se o objetivo geral: *analisar e comparar as práticas de participação dos atores no processo criativo nas companhias de teatro Danaíde e Alcione, considerando o processo de montagem de uma peça teatral de cada companhia, compreendendo o período entre abril e setembro de 2007.*

1.1.2 Objetivos Específicos

a) problematizar o tema criatividade e a relação deste com o novo modo de acumulação de capital da sociedade hodierna;

b) verificar a relação das companhias teatrais com o processo de mercantilização e qual a influência deste processo nas práticas organizacionais das companhias;

c) analisar as políticas organizacionais quanto à promoção da participação dos atores no processo criativo das companhias Danaíde e Alcione.

1.2 JUSTIFICATIVA

A crescente importância dada ao tema criatividade na sociedade contemporânea, tanto no meio acadêmico quanto no empresarial, pode ser observada com a discussão do tema em mídias como a televisão, lugar onde este tipo de discussão não costuma figurar. Objetivando a investigação acerca da produção científica brasileira sobre o tema, Zanella e Titon (2005) realizaram pesquisa investigando o que foi produzido no país sobre o tema entre 1994 e 2001 nos programas de pós-graduação em Psicologia.

Na pesquisa, os autores analisaram 68 resumos de teses/dissertações disponíveis na base de dados da Capes, conforme as categorias identificação, tipo de estudo, temática principal, linguagem artística e referencial teórico. Zanella e Titon (2005: p. 308) afirmam que

houve um aumento no número de teses e dissertações a partir de 1999, o que pode estar relacionado a um maior interesse dos pesquisadores pela temática. Isso também pode estar relacionado com o contexto da sociedade contemporânea que estaria trazendo a criatividade à tona devido às demandas impostas pela "(...)

modificação constante das técnicas de produção e por uma necessidade permanente de invenções" (Ponce, citado por Vasconcelos, 2001).

Logo, pode-se afirmar que tal relevância dá-se mediante as mudanças no chamado mundo do trabalho, como aponta Antunes (1997), sendo superados muitos dos paradigmas do taylorismo e buscando-se uma atuação dos agora "colaboradores" baseada no "comprometimento", na "pró-atividade" e na "criatividade".

Contudo, estes elementos vêm sendo trabalhados com enfoques gerenciais pela busca de uma maior produtividade exigida pelo chamado "modelo japonês", ou "sistema Toyota" (CORIAT *in* HIRATA, 1993: p. 87) e por um maior investimento no capital variável (OLIVEIRA, 2004).

Assim sendo, os estudos são, costumeiramente, realizados e embasados no uso da criatividade em organizações burocráticas voltadas ao lucro e com uma burocracia naturalizada em nossa sociedade, deixando, em contrapartida, de analisar outros tipos organizações, como as organizações culturais.

Os estudos da Administração realizados neste tipo de organização são, geralmente, feitos de forma utilitária, fragmentada e instrumental, usando-se de argumentos pouco científicos e de pobres metáforas como em livros sobre motivação e união baseada na história dos Beatles¹, nas comparações a-históricas de Jesus de Nazaré como *CEO*, líder de recursos humanos e aplicador de conceitos como *empowerment* e *team work*, por exemplo, (JONES *apud* WOOD JUNIOR, 1999: p. 74), além de outros exemplos de uma literatura pouco científica e pouco comprometida cientificamente, visando venda de livros, naturalização de relações e manutenção ideológica (WOOD JUNIOR, 1999; MÉSZÁROS: 2004).

Ante este cenário, o presente trabalho busca analisar a criatividade e seus processos de fomentação dentro de organizações que se pressupõe como "lugar-comum" para tal desenvolvimento: companhias de teatro.

Justifica-se este estudo, igualmente, pelo fato de serem organizações pouco estudadas no meio acadêmico, em que não se costuma ver administradores na gerência e onde a organização do trabalho é pouco conhecida.

¹ Exemplo citado pelo professor Dr. Carlos Montañó em visita a Florianópolis em conversa informal com o autor.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica é o suporte para a análise e interpretação acerca de dados e informações coletadas. Visando alcançar uma base teórica sólida no alcance dos objetivos do presente trabalho, serão abordados os temas: criatividade e trabalho até o taylorismo; reestruturação produtiva; mercantilização e sóciometabolismo; criatividade após a crise do taylorismo; cultura, arte, indústria cultural e ideologia; o teatro e o ator.

Tais temas foram escolhidos por serem considerados imprescindíveis para a análise da criatividade, em especial, quando se analisa o modo como é trabalhada a criatividade em duas companhias de teatro com posturas frente ao mundo opostas e como esta postura interfere e sofre interferência do sistema econômico, político e ideológico hegemônico e como isto interfere no trabalho do ator.

2.1 UMA BREVE ANÁLISE DA CRIATIVIDADE – O CARACOL E A SUA CONCHA

Se eu fosse novamente um rapaz e tivesse de decidir como ganhar a vida, não tentaria me tornar um cientista, um acadêmico ou um professor. Escolheria antes ser um encanador ou um vendedor ambulante, na esperança de encontrar aquele modesto grau de independência possível nas atuais circunstâncias.

Albert Einstein

Ao trabalhar com o tema criatividade, deve-se levar em consideração não o processo criativo em si, ainda bastante nebuloso e de difícil consenso entre os autores, mas as variações em suas definições para as ciências e para o senso-comum e como tais definições mudaram conforme os tempos, obedecendo mais que uma evolução da ciência mediante refutações (KUHN, 2003) desligadas do restante social, mas mudanças mediante alterações nas estruturas de produção e reprodução da vida humana no corpo social.

Esta análise está dividida em quatro partes. Na primeira parte se busca analisar a categoria trabalho, uma vez que, segundo Lukács (1979), é o fenômeno originário do ser social, sendo a conceituação e a criatividade os elementos diferenciadores entre o trabalho humano e o trabalho animal, portanto, fundamentais para o estudo do ser humano.

Contudo, historicamente, o ser humano não apenas dividiu socialmente o trabalho, como muitos animais o dividem, na chamada “inteligência coletiva” (MILLER, 2007), mas dividiu, também, as classes responsáveis por cada tipo de trabalho, material e espiritual (MARX; ENGELS, 2006), hierarquizando estes trabalhos e, conseqüentemente, a sociedade (PONCE, 1996).

Todavia, a separação deste, diferentemente da divisão entre os animais, retira de uma parte dos seres humanos – os executores, em detrimento dos dirigentes (PONCE, 1996), a participação na conceituação e na criação do trabalho a ser feito. Dessa forma, quebra-se a unidade do fenômeno originário de diferenciação do ser humano dos demais animais e, embora não tenha perdido outros elementos diferenciados, mas constituintes do ser social já constituído (LUKÁCS, 1979), como a linguagem, não se pode desejar que um caracol continue sendo um caracol sem sua concha².

A segunda parte analisada é o fenômeno chamado “reestruturação produtiva”, em que o modo de produção altera-se e parte da sociedade afirma que os novos modos de produção permitem a criação e a democracia nos espaços gerenciais de onde a criatividade foi apropriada pela gerência, como afirmou Taylor (*apud* BRAVERMAN, 1987: p. 106).

Na terceira parte do capítulo, será analisado como o processo de mercantilização leva o capitalismo a todas as esferas da vida humana e como, através de sua intensificação, pode-se observar o sóciometabolismo do capital (MÉSZÁROS, 2004).

Na última parte deste capítulo, propõe-se a verificação das mudanças teóricas nos trabalhos referentes ao tema criatividade após a reestruturação produtiva do sistema capitalista, buscando analisar até onde o caracol pode se desenvolver sem sua concha.

² A respeito da divisão manufatureira do trabalho, Karl Marx destaca que o trabalho social antes do capitalismo pressupunha a divisão em tarefas: “em geral o trabalhador e seus meios de produção permaneciam indissolúvelmente unidos, como um caracol e a sua concha, e assim, faltava a base principal da manufatura: a separação do trabalhador de seus meios de produção e a conversão desses meios em capital” (MARX, 2006: p. 414). Dessa forma o filósofo ressalta não a separação do Homem dos meios de produção, mas a separação da conceitualização, da criação no processo produtivo da execução. Se antes do desenvolvimento do capitalismo os homens dividiam vários trabalhos mantendo a autonomia na produção aos produtores individuais, com o desenvolvimento deste modo de produção os detentores dos meios de produção têm a prerrogativa da criação no processo de produção, de modo a parte da característica ontológica do ser social ser quebrada, fazendo com que a unidade do ser humano seja dividida, como ocorreria a um caracol se este tivesse sua concha retirada.

2.1.1 *Criatividade e trabalho até o taylorismo*

A cena inicial do clássico filme *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, do ano de 1968, escrito simultaneamente com o livro de mesmo nome de Arthur C. Clarke, mostra uma comunidade de símios antropóides que acidentalmente descobrem que um osso de uma de suas presas poderia ser usado como ferramenta capaz de auxiliá-los na caça. E na seqüência mostra como este osso foi o início de uma série de invenções que culminaria na estação espacial do ano de 2001 e seu computador Hal 9000 na busca pelo misterioso monólito negro.

A capacidade de criar fez com que o ser humano pudesse se tornar o ser mais desenvolvido que o planeta já conheceu. Obviamente, o desenvolvimento da espécie humana não se deve exclusivamente à criatividade, nem a linguagem ou a polifagia, mas a uma série de fatores que fizeram com que o Homem se “descolasse” dos demais animais.

No senso-comum é bastante freqüente se encontrar referências à “descoberta” do fogo (ou seja, ao domínio de técnicas para fazer e manter o fogo aceso, durante o período mesolítico) ou à invenção da roda como fatores determinantes do desenvolvimento humano. Na Antropologia, na História, na Paleontologia e na Arqueologia, por exemplo, vê-se a divisão das eras ditas pré-históricas humanas (anteriores ao desenvolvimento da escrita e do uso dos metais) conforme designações do domínio do Homem sobre técnicas de caça, como idade da Pedra Lascada (paleolítico), da Pedra Polida (neolítico), e, posteriormente, a Idade do Bronze e Idade do Ferro, por exemplo. Estes exemplos mostram a importância dada, tanto pelo “homem do povo”, como citava Gramsci, quanto pelas ciências, ao desenvolvimento do Homem por intermédio de sua atividade de transformação dos materiais da natureza.

Essa transformação é, em si, o elemento que diferencia o ser humano dos demais animais e que faz com que o próprio ser humano se diferencie de si mesmo, transformando-se constantemente, como apontam Vygotsky e Cole (1994).

Nas sociedades antigas, a criação de técnicas e ferramentas foi o passo fundamental para a ontologia do ser social, segundo Ponce (1996), Marx (2006), Braverman (1987), Engels (2004) e Lukács (1979).

Lukács (1979) acentua a importância da análise da categoria trabalho nos estudos da ontologia do ser social em contrapartida da análise de outros aspectos constitutivos do ser humano e que também o diferenciam dos animais, como a linguagem. Para o filósofo húngaro, esta importância deve-se ao fato de estes fatores diferenciadores (linguagem, arte, filosofia, religião etc.) serem constitutivos do ser social já constituído, atribuindo, dessa

forma, ao trabalho o caráter de fenômeno originário da ontologia do ser social, portanto, da passagem, ou salto, do mundo biológico ao mundo social do Homem.

O trabalho, como caracteriza Braverman (1987: p.49), é uma atividade que altera o estado natural dos materiais da natureza para melhorar sua utilidade. Dessa forma, a teia da aranha, o ninho do pássaro e a colméia da abelha, também são demonstrações de trabalho. Contudo, segundo o mesmo autor, cabe analisar, quando se refere ao tema trabalho humano, o que diferencia o trabalho humano do trabalho animal, não as semelhanças entre ambos.

Marx (2006: p. 211), sobre as diferenças assinala:

Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colméias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador.

Ou seja, o que diferencia o trabalho humano do trabalho animal, para o autor, é o fato de o trabalho humano ser consciente e proposital, diferente do trabalho animal, que é instintivo.

A capacidade de conceituar difere imensamente em grau do instinto animal, orientado pela inteligência, como afirma Aristóteles (*apud* Braverman, 1987), e transformador da própria inteligência.

Marx (2006: p. 211), ainda afirma que:

Antes de tudo o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza.

Neste mesmo sentido, Engels (2004), aponta a importância desempenhada pela mão no desenvolvimento do cérebro humano. Uma vez que este é o membro que desenvolveu os instrumentos de trabalho do Homem primitivo possibilitando o consumo de carne cozida, riquíssima fonte em calorias e proteínas.

O desenvolvimento das regiões frontais e parietais do cérebro humano, regiões da memória, da linguagem e da conceituação teórica, por exemplo, permite explicar, como

aponta Braverman (1987: p. 51), “a capacidade humana para o trabalho conceitualizado (*sic*) antes e independente da orientação do instinto”.

Neste sentido, definir criatividade como sendo a capacidade de criar é, embora uma definição senso-comum, bastante clara e objetiva e, embora pouco profunda, não se pode afirmar como equivocada. Para Alencar (1996: p. 3) “criatividade tem a ver com os processos de pensamento que se associam com imaginação, *insight*, invenção, inovação, intuição, inspiração, iluminação e originalidade”. A autora ainda complementa que a criatividade também deve considerar aspectos ambientais para poder ser expressa.

Contudo, nas primeiras formas de organização humana a criatividade não era algo *individual*, uma vez que nem mesmo a noção de indivíduo existia (MARX *apud* PONCE: 1996) e a mesma, embora fundamental à sobrevivência, conforme aumenta o contato do Homem com a natureza ganha em formas de expressão que não se relacionam diretamente com as necessidades de produção da vida humana, conforme indicam Gombrich (1985) e Peixoto (1980).

Entretanto, a sobrevivência de muitas espécies se dá não somente pela transformação e extração da natureza dos meios de subsistência de cada animal, individualmente. Nestas espécies, o trabalho é dividido entre membros das sociedades visando (proposital ou instintivamente) uma maior produtividade destes meios. A divisão social do trabalho, segundo Marx (2006), é a divisão em ocupações mediante as características de cada sociedade, de forma a sociedade produzir, conforme suas necessidade e capacidades, o necessário à sua sobrevivência.

Da mesma forma que o trabalho é ontologicamente diferente em Homens e animais, a divisão do trabalho também o é. A “divisão do trabalho” no reino animal é fixada biologicamente, não apresentando as sociedades ápias, térmitas ou de símios, por exemplo, uma possibilidade imanente de desenvolvimento ulterior, apresentando-se, unicamente, como um meio de adaptação ao ambiente. Diferentemente, a divisão do trabalho nas sociedades humanas cria condições de reprodução e alterações estruturais, determinadas pelas estruturas sociais e não pela constituição biológica de seus indivíduos (LUKÁCS, 1979).

Assim, o ser humano, em seu modo de produzir sua vida, organizou-se de formas diferentes. Na pré-história predominaram organizações comunais, na antiguidade o modo escravista predominou e na idade média a organização em glebas, enfim, em todas as formas de sociedade a organização humana deu-se, em diferentes graus, baseada na divisão social do trabalho.

Radcliffe-Brown (1973) aponta a divisão social do trabalho nas tribos, hordas ou clãs da pré-história mediante a capacidade física, de modo que as primeiras divisões sociais do trabalho deram-se conforme o gênero, sendo os homens mais ágeis e fortes, responsáveis por atividades exigentes de agilidade e força, como a caça. Kelsen (1945) ressalta a ligação das expressões humanas primitivas ao místico, à compreensão de deuses, estes sim, criadores. De modo que, ao desenhar um animal, os indivíduos o fariam no intuito de planejar a caça e pedir ajuda aos deuses, não de se expressar com intuito lúdico. Todavia, estas formas de expressão não são as únicas, uma vez que as batidas para fazer música (MARX: 1979) e a imitação de animais (PEIXOTO, 1980) não aparenta ter qualquer utilidade prática.

Esta atribuição de divindade no ato criativo e, portanto, distante dos Homens, acentua-se com a divisão da sociedade em classes, segundo Ponce (1996). O autor ainda afirma que as religiões que atribuíam a deuses com forma humana o funcionamento da natureza surgem quando um grupo de pessoas passa a ter o controle espiritual da sociedade ³.

A divisão do trabalho, que antes era conforme a capacidade física de cada membro da comunidade (RADCLIFFE-BROWN, 1973), com o passar do tempo e o aumento da produtividade passa a ter atividades vistas como sendo mais importantes que outras e, como nestas o conhecimento acerca de suas técnicas é passada para membros das gerações seguintes mais próximos dos dirigentes, iniciando um processo de formação de elites nas comunidades (PONCE, 1996; ENGELS, 1991).

Segundo Ponce (1996) a produção da vida, agora indicada por uma classe que, para justificar seu domínio afirma uma superioridade real, uma vez que seus membros têm outra educação bem como as classes dominadas para justificar sua inferioridade acabam por gerar explicações para o funcionamento do mundo que justificam e naturalizam a hierarquização de suas sociedades, hierarquizando a própria natureza, atribuindo a deuses o funcionamento e o sentido da mesma ⁴.

³ “Todos os deuses e todos os paraísos com os quais nos deparamos não só se assemelham de maneira impressionante aos homens e às suas terras como mudam paralelamente às alterações destes últimos. Quando se estabelece o modo de produção industrial, por exemplo, e com ele passa a prevalecer o frenesi da exaltação do trabalho como máxima virtude, também a geografia e a dinâmica celestes alteram suas conotações e os beatos do Céu começam a trabalhar como adeptos da cadeia de montagem, só que obedientes e felizes”. (DE MASI, 2002: p. 88).

⁴ “Havia no Egito antigo um dispositivo admirável para a época, chamado *nilômetro*, que permita conhecer com boa exatidão o crescimento das águas do Nilo e prognosticar o volume da futura colheita. De acordo com essas informações, que eram mantidas em segredo, os sacerdotes aconselhavam os lavradores. As classes inferiores recebiam desse modo um excelente serviço, que a própria ignorância em que viviam, provocada por um trabalho ininterrupto, impossibilitava que realizassem. Mas, o nilômetro servia duplamente às classes dirigentes, ainda que o objetivo fosse um

Conforme as técnicas de produção avançam, o extermínio das comunidades rivais torna-se desnecessário para muitas comunidades primitivas. Estes membros, que antes seriam executados, não por “maldade”, mas por ser impossível ter mais membros para alimentar, após a disputa por territórios, agora seriam escravos e trabalhariam para produzir o excedente da comunidade (PONCE, 1996), dando origem ao chamado modo de produção asiático (TRAGTENBERG, 1973).

Nestas sociedades, a concepção de criação, embora houvesse formas de expressão artística (como houve em todas as sociedades conhecidas), era, igualmente, atribuída a deuses (PONCE, 1996).

Ainda no período escravista, em que a produção de excedentes já mantém uma classe dominante com tamanha ociosidade que torna possível o nascimento da Filosofia e outras disciplinas, além da sistematização do próprio teatro, tema ao qual será retomado no decorrer do trabalho, a acentuação das diferenças faz surgir uma escola que, segundo Nietzsche (2000), passa a julgar a vida: os socráticos.

Sócrates, um filósofo idealista e metafísico cujo pensamento é atribuído como um dos pilares do ocidente chegou a fazer um templo somente para Deus, que para o ocidente agora era apenas um. Vale lembrar que na Grécia de Sócrates o poder estava concentrado na mão de reis, ou seja, eram monarquias (poder de um, em grego) e vê-se, neste tempo, o surgimento do monoteísmo (um deus, em grego) ⁵.

Seu mais ilustre discípulo, Platão, defendeu uma sociedade castificada com homens a serviço de outros, como será abordado posteriormente no subcapítulo sobre ideologia, quando afirmou que os homens deveriam ocupar-se de uma única tarefa: aquela em que cada um é mais bem dotado “por natureza” (PLATÃO, 2005).

Este filósofo afirma, também, que todas as criações, sejam idéias ou instrumentos, vêm do “mundo das idéias”, onde se encontra tudo o que existiu, existe e existirá, onde se encontra Deus (1996). Ou seja, os Homens se expressam artisticamente, mas *criação* é algo divino, e distante dos homens.

só. Por um lado, quanto maior fosse a colheita, maiores os impostos, por outro, aquelas informações precisas a respeito da iminência do crescimento das águas – [...] que só as autoridades estavam em condições de possuir – emprestavam ao soberano a ascendência das divindades: no momento oportuno, o Faraó lançava no rio as suas ordens escritas e, então – só então – as águas obedientes começavam a subir...” (PONCE, 1996: p. 34).

⁵ Muitas sociedades possuem o monoteísmo como predominante já nesta época, mas é interessante ressaltar que, na mitologia grega, onde os deuses têm muitas características humanas, conforme o poder concentra-se passam a ser hierarquizados entre si também, a ponto de, na mitologia romana, Júpiter – nome romano de Zeus, passar a ser o *Deus dos deuses*.

Centenas de anos depois, o povo celta crê na idéia de que o conhecimento é possível aos Homens se estes mergulharem no caldeirão de Ceridwen⁶, atribuindo, novamente, aos deuses a verdade, única, por sinal, em uma sociedade em que estes homens viviam sob o poder de uns poucos e em que a própria produção é além do que precisam para sobreviver.

Porém, com o declínio do modo de produção escravista e a ascensão do modo de produção feudal na Europa, a crença de um Deus único nesta região ainda é a mais forte, em especial sob o domínio do império romano, que impõe sua religião aos povos conquistados.

Da mesma forma, a sociedade feudal divide-se em ocupações dentro das classes sociais, como aponta Marx (2006). Nesta sociedade, a produção artística não retrata a vida humana como um todo, nem a do artista, mas retrata a beleza da nobreza e os deuses. Os escritores não escrevem nada sem que seja com base em outros escritos, portanto, mesmo o processo de criação artístico é direcionado ou reprimido. Neste período é muito comum encontrar livros sem autores e livros escritos com base em “textos antigos”, como *Lê Conte du Graal* (o Conto do Graal, em francês) de Chrétien de Troyes, cujo texto parece ser bastante original e, curiosamente, retrata apenas a busca de Percival por aventuras, mas acaba por ser interpretado como sendo a narrativa sobre uma relíquia em que há poderes divinos, como o conhecimento e o “segredo da criação”.

Poucos anos após a concepção do mundo das idéias platônico, Aristóteles concebia a idéia de que tudo o que existe responde a quatro causas de movimento, compreendendo movimento como:

- toda mudança qualitativa de um corpo (como a germinação de uma semente);
- toda mudança quantitativa de um corpo (como o crescimento de uma árvore);
- toda mudança de lugar ou locomoção de um corpo (como o vento levando as sementes do fruto de uma árvore); e
- toda geração ou corrupção de um corpo (nascimento e perecimentos dos seres vivos, por exemplo) (CHAUÍ, 1993).

Quanto ao uso desta concepção por parte dos pensadores da Europa medieval, Chauí afirma que

A teoria aristotélica das quatro causas, tal como foi recolhida e conservada pelos pensadores medievais, é uma das explicações encontradas pelo filósofo para dar conta do problema do movimento. Haveria, então, uma causa material (a matéria de que o corpo é constituído, como, por exemplo, a madeira, que seria a causa material da mesa), a causa formal (a forma que a

⁶ Deusa celta da sabedoria.

matéria possui para constituir um corpo determinado, como, por exemplo, a forma da mesa que seria a causa formal da madeira), a causa motriz ou eficiente (a ação ou operação que faz com que a matéria passe a ter uma determinada forma, como, por exemplo, quando o marceneiro fabrica a mesa) e, por último, a causa final (o motivo ou a razão pela qual uma determinada matéria passou a ter uma determinada forma, como, por exemplo, a mesa feita para servir como altar em um templo). Assim, as diferentes relações entre as quatro causas explicam tudo o que existe, o modo como existe e se altera, e o fim ou motivo para o qual existe.

Um aspecto fundamental dessa teoria da causalidade consiste no fato de que as quatro causas não possuem o mesmo valor, isto é, são concebidas como hierarquizadas, indo da causa inferior à causa superior. Nessa hierarquia, a causa menos valiosa ou menos importante é a causa eficiente (a operação de fazer a causa material receber a causa formal, ou seja, o fabricar natural ou humano) e a causa mais valiosa ou mais importante é a causa final (o motivo ou finalidade da existência de alguma coisa). (1993, pp. 8-9).

Dessa forma, a autora ressalta a hierarquização da teoria causal aristotélica como meio não apenas de explicação das relações da natureza, mas das relações sociais, em que a importância na produção de algo é ressaltada pela *finalidade* a que e a quem irá servir, de modo que esta produção apenas ocorre a pedido, ou mando, do beneficiado, o criador, não o executor ou transformador.

Contudo, mesmo sob tamanha repressão, as formas de expressão artísticas desenvolvem-se neste tempo. Embora a maioria não retrate a vida humana e suas vicissitudes, dramas e alegrias, as formas de expressão artística mudam e se renovam incrivelmente.

Da música gótica ao barroco, os temas continuam sendo religiosos, mas a forma alterou-se significativamente. O mesmo pode-se dizer da pintura e da escultura, estas últimas, formas de expressão ditas superiores, como a música erudita. Porém, fazer música sem uma orquestra é mais fácil que pintar sem óleos, de modo a na Europa da dita “era das trevas”, ver-se o surgimento da música popular, em que os temas são mais amplos que a adoração a deuses, embora a forma seja mais rude.

Fora do mundo das artes, há “inventores” e cientistas - como Leonardo da Vinci, que além de pintor e escultor, criou muitos instrumentos e máquinas, sendo atribuído a ele, inclusive, a concepção do helicóptero - que criam engenhocas e buscam explicações para o mundo, sem, contudo poder ferir os deuses, como fizeram Galileu Galiei e Giordano Bruno, o primeiro condenado à fogueira, mas, por pedir perdão, teve sua punição “reduzida” à vida no cárcere e o segundo queimado na fogueira por ofender Deus afirmando que a Terra não só não era centro do universo como o próprio universo não tinha centro nem limites.

Na sociedade medieval, em resumo, os artistas criam obras de arte com a concessão dos nobres e os temas variam pouco, havendo espaço para o desenvolvimento da criatividade

na arte popular e pagã, condenada pela nobreza, e para variação na forma. Pode-se concluir que nesta sociedade há pouco espaço para a criação, uma vez que ela possui uma verdade única, divina e incontestável: a de Deus, ou o *Criador*.

Porém, esta sociedade entrou em uma crise e suas contradições internas viram uma classe surgir com possibilidade de mudança daquele estado das coisas: a burguesia.

No século XVII, filósofos como Voltaire, Rosseau e Kant fazem parte de um momento histórico do pensamento ocidental: o Iluminismo, cujos ideais da razão combatem a fé cega e o poder aristocrático, atribuindo ao conhecimento e ao desejo pelo conhecimento o poder de combater as distorções do mundo ⁷, atribuindo ao indivíduo o poder de conduzir sua própria vida.

No século XIX, Friederich Nietzsche abomina a idéia de Deus, condena a igreja católica por sua “moral de rebanho” (1998) e afirma que os seres humanos podem manifestar sua individualidade e liberdade “escolhendo os melhores frutos” (1984) e determinando a própria existência.

Entre outras afirmações, o filósofo alemão defende a idéia de que o ser humano pode manifestar-se mediante a “vontade de criar”, chamada também de vontade de potência (2003), ou a “vontade de destruir”, sendo a primeira a afirmação máxima de um ser humano, a arte, o sexo, o fim em si mesmo, sem uma justificativa racional senão a criação e a expressão individual ⁸.

Nietzsche ainda afirma que a cultura ocidental, especialmente após Sócrates, passou a julgar a vida e que, com a religião e o “idealismo”, os seres humanos, ou o “animal homem”, a vontade criar é interiorizada contra o próprio ser (1998). A moral, enquanto forma de dominação do Homem, julgadora de seus atos criativos, exterioriza os atos, que já não partem dos desejos do indivíduo, canalizando a energia criativa contra o sujeito, julgando aquilo que não se pode fazer e outros fazem como ruim, como mal.

Como consequência, a “vontade de potência”, agora fruto do ressentimento, faz com que o indivíduo passe a culpar o outro pela sua incapacidade ou impossibilidade de realizar algo, construído pelo poder de criações humanas como a “justiça”, a “razão” e a “sociedade” - cujas origens vêm da opressão de homens sobre outros homens, como imposição da vontade dos mais fortes fisicamente aos mais fracos nas sociedades primitivas, que originaram,

⁷ “*Sapere aude* (ouse saber)”, afirmou o alemão Kant. Voltaire escreveu peças e até um pequeno romance (*O Ingênuo*) onde combatia os dogmas da igreja católica.

⁸ “Porém, ainda que se exclua da arte o fim de edificar e melhorar os homens, não se conclui daí que a arte deva carecer em absoluto dum fim, dum aspiração e dum sentido; que seja, numa palavra, a arte pela arte -; a serpente que morde a própria cauda” (NIETZSCHE, 2000: p. 68).

segundo Nietzsche (1998) o segundo estágio da internalização da “vontade de potência”: a consciência de culpa. Neste segundo estágio, o sujeito passa a culpar-se por seus instintos, reprimindo a si mesmo.

Por fim, a não expressão da “vontade de potência” e o desuso da capacidade de criar, leva ao ideal ascético, em que a “vontade de potência” transforma-se em “vontade de nada”⁹, e, por intermédio das religiões, a vida passa a ser algo a que se deve evitar, como uma mera passagem a outro mundo, concedido a quem evitar seus prazeres e criar por criar sem querer nada, que não seja a viver em função de um além onde as renúncias serão recompensadas (NIETZSCHE, 1998).

Estes conceitos são aproveitados quase um século depois pelo pai da psicanálise Sigmund Freud, quando este define a libido – vontade de potência, em Nietzsche, em que se desenvolve a criatividade. Freud define, também em forte e clara inspiração em Nietzsche, as três partes da mente humana: o *id*, o ego e o superego. Em sua definição, o *id* é uma personificação do inconsciente, absolutamente entregue aos instintos, como os seres humanos eram para Nietzsche antes de conhecer, ou conceber, o ressentimento. O ego seria a personificação do subconsciente, menos instintivo, mas ainda partindo do próprio indivíduo, fruto das relações sociais, em que o ressentimento é mais presente e impede o indivíduo de praticar alguns atos. A terceira, e última parte constitutiva da mente humana seria o superego, a “casca da árvore”, o mais recente fragmento da socialização do Homem. Este, por sua vez, reprime os atos individuais por intermédio de condutas morais de boa convivência social, sendo fruto da consciência de culpa e o ideal ascético nietzscheanos. Por consequência, é por meio das repressões impostas ao indivíduo pelo seu próprio superego se desenvolvem suas neuroses e psicoses.

Durante o período em que Freud desenvolve a psicanálise, a ascensão da burguesia como classe revolucionária, com o controle de portos e com uma concentração muito grande de riqueza. Esta classe passa, então, a oferecer fortes riscos à nobreza feudal européia. A ascensão foi tamanha que as revoluções burguesas derrubaram os reinos e, entre muitas decapitações, o sistema feudal foi extinto da Europa.

A sociedade capitalista, sob domínio da burguesia, pressupõe a existência de homens livres. Todavia, estes homens, embora livres, são desprovidos dos meios de produção, tendo

⁹ “Estar doente é uma espécie de magoa em si. – Contra isso o enfermo tem apenas um grande remédio – eu o chamo de fatalismo russo, aquele fatalismo sem revolta com o qual o soldado russo, para o qual a campanha se torna dura por demais, fica deitado sobre a neve.[...] Porque a gente se consumiria com demasiada rapidez, caso reagisse, [...] essa é a lógica. E nada é capaz de nos haurir de modo mais rápido do que as emoções de mágoa”. (NIETZSCHE, 2003: PP. 35-6).

que vender a única mercadoria que lhes pertence: sua força de trabalho. Ao vender a força de trabalho, o momento deste não lhe pertence, cabendo ao trabalhador, agora livre e assalariado, acatar ordens.

Contudo, há diferenças, não somente em gênero, mas em espécie, da divisão do trabalho nas sociedades pré-capitalistas e na sociedade capitalista.

Braverman (1987: p. 104) argumenta que

No ser humano [...] o aspecto essencial que torna a capacidade de trabalho superior a do animal é a combinação da execução com a concepção da coisa a ser feita. Mas à medida que o trabalho se torna um fenômeno social mais que individual, é possível – diferentemente do caso de animais em que o instinto como força motivadora é inseparável da ação – separar concepção e execução. Essa desumanização do processo de trabalho, na qual os trabalhadores ficam reduzidos quase ao nível de trabalho em sua forma animal, enquanto isento de propósito e não pensável no caso de trabalho auto-organizado e automotivado de uma comunidade de produtores, torna-se aguda para a administração do trabalho comprado. Porque, se a execução dos trabalhadores é orientada pela própria concepção, não é possível [...] impor-lhes a eficiência metodológica ou o ritmo de trabalho desejado pelo capital. Em consequência, o capitalista aprende desde o início a tirar vantagem desse aspecto da força de trabalho humana, e a quebrar a unidade do processo de trabalho.

Nesta sociedade, a detenção dos meios de produção por uma parcela muito pequena dos indivíduos, gerou a necessidade dos detentores de organizar os processos a fim de alcançar maiores ganhos de produtividade, uma vez que esta mesma sociedade é baseada no mercadejamento de valores de uso, a partir da separação deste do valor de troca (MARX, 2006; BRAVERMAN, 1987; LUKÁCS, 1979).

O meio de gerenciar, antes de responsabilidade do próprio capitalista, logo, devido ao crescimento das organizações produtoras, passou a ser de vital importância para assegurar os ganhos almejados e, devido à crescente complexidade, tiveram de ser sistematizados e profissionalizados, como aponta Braverman (1987), dando início aos estudos em Administração de empresas.

O início da ciência da administração, com Frederick Taylor, organizador de trabalhos anteriores e sistematizador de autores como Charles Babbage, trouxe uma busca pela “racionalização” dos métodos do trabalho, ou, como afirma Braverman (1987, p. 86), busca por uma “resposta ao problema específico de como controlar melhor o trabalho alienado – isto é, a força de trabalho comprada e vendida”.

A gerência científica é um conglomerado de idéias de como gerir o capital mediante o aproveitamento máximo do único fator de produção que gera valor, como aponta Marx (2006): o trabalho.

Para Braverman (1987: pp. 82-3): “faltam-lhe as características de uma verdadeira ciência porque suas pressuposições refletem nada mais que a perspectiva do capitalismo com respeito às condições da produção”, ou seja, o aproveitamento máximo do único fator de produção que gera valor.

Tragtenberg (1977) aponta a Administração, mediante o desenvolvimento histórico-social até o capitalismo, como ambígua e transitória. Transitória no sentido de avançar, dialeticamente, conforme a sociedade e as condições materiais de desenvolvimento histórico com que o ser humano se desenvolve, e ambígua por apresentar, ao mesmo tempo, conhecimentos de nível operacional, técnico, e ideológico¹⁰.

Para Tragtenberg, o taylorismo, como ficou conhecido, deve sua implantação a quatro pré-requisitos: existência de empresas com grande poder econômico e político; organização débil dos operários em sindicatos; ausência de legislação social e; mercado de mão de obra com predomínio da oferta sobre a procura (1973: p. 73).

Em consonância, França (2002), afirma que o crescimento das organizações industriais e a necessidade de aumento de produtividade fizeram com que os estudos acerca do ganho no tempo de execução ganhassem importância, sendo o trabalho de Taylor, cujo “o método é oriundo da aplicação de um esquema *empírico como método* onde o conhecimento surge da evidência sensível e *não* da abstração” (TRAGTENBERG, 1973: p. 72), se destacou imensamente.

Braverman (1987) refere-se à Administração Científica como possuidora de três princípios básicos:

- o primeiro refere-se à detenção do conhecimento acerca do trabalho pelo administrador, o que o autor chama de “*dissociação do processo de trabalho das especialidades dos trabalhadores*” donde, “daí por diante deve depender não absolutamente das capacidades dos trabalhadores, mas inteiramente das políticas gerenciais” (1987: p. 103);

¹⁰ No sentido apregoado por Engels como sendo de “falsa consciência”.

Engels, numa carta a Franz Mehring [...] escreveu: “A ideologia é um processo que o chamado pensador executa certamente com consciência, mas com uma *falsa consciência*. As verdadeiras forças motrizes que o motivam permanecem ignoradas; de outra forma, não se trataria de um processo ideológico”. (KONDER, 2002: p. 49)

- o segundo princípio refere-se ao estudo sistemático do trabalho por parte dos administradores, cabendo-lhes toda a conceituação dos processos de trabalho; e
- o terceiro princípio taylorista, segundo Braverman (1987), diz respeito ao planejamento do trabalho por parte dos gerentes. Segundo Taylor (*apud BRAVERMAN*).

o trabalho de todo operário é inteiramente planejado pela gerência pelo menos com um dia de antecedência e cada homem recebe, na maioria dos casos, instruções escritas completas, pormenorizando a tarefa que deve executar, assim como os meios a serem utilizados ao fazer o trabalho... (1987: p. 108).

O que Braverman sistematizou como:

O elemento essencial é o pré-planejamento e o pré-cálculo de todos os elementos do processo de trabalho, que já não existe como processo de imaginação do trabalhador, mas tão-somente como um processo na mente de uma equipe especial de gerência. Assim, se o primeiro princípio é a coleta e desenvolvimento dos processos de trabalho como atribuição exclusiva da gerência – juntamente com a recíproca, a ausência desse conhecimento entre os trabalhadores – então o terceiro princípio é a *utilização deste monopólio do conhecimento para controlar cada fase do processo de trabalho e seu modo de execução*.(1987: p. 108).

Todavia, segundo o próprio Taylor (*apud BRAVERMAN*, 1987: p. 103): “todo possível trabalho cerebral deve ser banido da oficina e centrado no departamento de planejamento ou projeto”. De modo a Allbuquerque e Wellen (2003: p.02) afirmarem que “a separação entre planejamento e execução, mão e cérebro, é a chave da administração científica”.

Acerca disto, Taylor (*apud BRAVERMAN*) afirma:

Além do mais, [...] se coubesse a qualquer operário descobrir um meio novo e mais rápido de fazer o trabalho, ou se lhe coubesse revelar um novo método, os senhores podem perceber imediatamente que se torna de seu interesse guardar o descobrimento para si mesmo, e não ensinar a outro o método mais rápido. É de seu interesse fazer o que os operários sempre fizeram, guardar os segredos do ofício para si mesmos e seus amigos. Esta é a velha idéia de segredos do ofício. O operário guardava seu conhecimento para si mesmo em vez de desenvolver a ciência e ensiná-la a outros, tornando-a propriedade pública. (1987: p.106).

O que leva Braverman a argumentar que

Este poderia ser chamado o princípio da separação da *concepção e execução*, melhor que seu nome mais comum de princípio da separação do trabalho

mental e manual (embora semelhante ao último e, na prática, quase idêntico) (1987: p. 104).

O que depreende a conclusão de Braverman acerca deste princípio de que:

Taylor, no caso, argumenta que o estudo sistemático do trabalho e os frutos do estudo pertencem à gerência pelas mesmíssimas razões que máquinas, imóveis, instalações etc. pertencem a eles; isto é, custa tempo de trabalho empreender tal estudo, e apenas os possuidores de capital podem arcar com tempo de trabalho. (1987: p. 106).

No entanto, com o forte argumento da alienação causada ao trabalhador por este processo de trabalho, a Escola de Recursos Humanos ganha força, no início do século XX, a partir dos estudos de Elton Mayo

Contudo, para Tragtenberg (1977), a escola de recursos humanos, em que a cooperação, a transformação de um grupo solitário de trabalho em um grupo social, foram fatores decisivos no acréscimo de produção, não trazendo alterações significativas no modo de produção ou mesmo humanizando as práticas organizacionais, uma vez que

Para Elton Mayo a cooperação dos operários reside na aceitação das situações de conflito industrial. Nesse sentido, ele continua a linha clássica taylorista; este acentuava o papel da contenção direta, aquele a substituiu pela manipulação (TRAGTENBERG 1977: p. 81).

Segundo Braverman (1987), a Escola de Recursos Humanos apenas transfere para o campo da Psicologia e da Sociologia a questão da habituação dos trabalhadores a seu trabalho (1987:p. 128), uma vez que não muda a base estrutural de funcionamento da produção capitalista, buscando não uma racionalização (TRAGTENBERG, 1973: p. 81) do trabalho, mas sua intensificação, bem como o fez o taylorismo (TRAGTENBERG, 1973: p. 77).

A criatividade como área de estudo científico surge, justamente, neste período – década de 50 (TORRANCE *apud* FLEITH, 2001) e, até a década de 60 os estudos sobre o tema concentram-se na tentativa de identificar os traços de personalidade dos indivíduos tidos como criativos. O objetivo era o de identificar o perfil dos sujeitos tidos como, inatamente, criativos e desenvolver instrumentos para identificar estes indivíduos (FLEITH, 2001). Tendo

grande influência as teorias de Freud (ALENCAR e FLEITH, 2003) e da Gestalt ¹¹, cujos atributos individuais eram bastante acentuados.

No final da década de 60, a Psicologia Humanista passa a ganhar a atenção dos estudos sobre criatividade, em especial após os estudos (já na década de 70) de Maslow sobre a hierarquia das necessidades humanas, que destacavam que os potenciais humanos, incluindo a criatividade, poderiam ser desenvolvidos em qualquer pessoa.

O psicólogo norte-americano, Abraham Maslow desenvolve uma teoria em que as necessidades humanas são hierarquizadas e representadas pela figura de uma pirâmide. Como pirâmide, ou qualquer outra obra arquitetônica, a construção dos patamares superiores depende da construção das bases e, por ser hierárquica, esta teoria pressupõe que o ser humano apenas sente certas necessidades após já ter satisfeito outras. A base seria composta pelas necessidades fisiológicas (alimentação, moradia, sexo etc.), e necessidades de segurança (proteção, abrigo, família, propriedade etc.), formando as necessidades primárias - fundamentais para a sobrevivência física. As necessidades secundárias, segundo esta abordagem são divididas em três tipos de necessidades: (a) sociais, de (b) auto-estima e (c) auto-realização, caracterizadas, respectivamente por (a) pertencer a determinados grupos sociais, (b) ser estimado nestes grupos e, após todas estas necessidades satisfeitas, (c) se realizar enquanto indivíduo humano. A criatividade apenas pode desenvolver-se neste último estágio (BARRETO, 1994).

Observa-se, desta forma, que a teoria da hierarquia, hierarquiza, também, os seres humanos, de modo a definir o comportamento humano mecanicamente determinado e de forma a apenas atribuir apenas aqueles que possuem suas necessidades básicas satisfeitas a capacidade de serem criativos. Esta mesma abordagem inclui modelos de pessoas em cada estágio da pirâmide, relacionando valores de grande relevância para as sociedades humanas - e unicamente humanos, aos estágios secundários, como amizade e amor (terceiro patamar - necessidades sociais), respeito aos demais indivíduos (quarto patamar - necessidades de auto-estima) e liberdade de preconceitos e criatividade ao último estágio (auto-realização).

No decorrer da década 70, os aspectos biológicos e médicos que buscavam explicar o funcionamento cerebral por meio dos hemisférios, atribuindo ao lado esquerdo deste órgão o local onde são processadas as informações lógicas, analíticas e lingüísticas, por exemplo, e

¹¹ A Gestalt é uma teoria concebida nos primórdios do século XX com o objetivo de analisar um fenômeno psicológico em seu todo, sem analisar em partes por considerar que a análise das partes desconsidera a interação com a totalidade.

ocorrendo no hemisfério direito do cérebro os padrões de pensamento ligados à criatividade e expressão sensível, tiveram bastante repercussão.

Não se pode deixar de considerar que a criatividade, evidentemente, possui aspectos biológicos que determinam sua manifestação. Contudo, não sendo a criatividade algo determinado atemporalmente e que exista, portanto, desde sempre, os fatores históricos que determinam sua definição, importância dada em estudos e, em especial, sua manifestação e desenvolvimento, parecem ser mais relevantes para o estudo em questão.

Destaca-se o fato de a criatividade, como elemento contributivo e essencial para o surgimento do próprio Homem enquanto ser social, ter sido decisiva para o desenvolvimento do próprio cérebro do *homo sapiens sapiens*. Como sugerido anteriormente, uma vez que, sendo o trabalho humano um trabalho de transformação da natureza por intermédio da criatividade e da conceituação e não de extração e do instinto como os demais animais (LUKÁCS, 1979), não haveria ser humano sem que, em algum momento da história a criatividade tenha se desenvolvido de forma social - o que, portanto, obriga-nos a desconsiderar a atemporalidade da mesma, entre os membros de uma comunidade. Membros estes que “descolaram-se”, dessa forma, do mundo animal e transformaram a si mesmos constantemente, passando a ser a espécie mais desenvolvida que o planeta abrigou ao longo de bilhões de anos, desde o surgimento da vida.

Todavia, entre as inúmeras transformações na sua relação com a natureza e entre si na sociedade, os homens, pela necessidade de sobrevivência e por meio do desenvolvimento das forças produtivas, acabam, por inúmeras vezes, na tentativa de manter as relações hierárquicas da sociedade, igualmente construídas historicamente, condenando a criatividade e reservando-a aos membros superiores hierarquicamente na sociedade humana.

Nas relações capitalistas, a divisão extremada do trabalho faz com que uma parte dos indivíduos, a maior, que produz neste sistema, pouco ou nada pode usar da sua criatividade para produzir os meios de sobrevivência da espécie, cabendo a uns poucos a conceituação de todo o processo.

Tal cisão, marcadamente crescente após o desenvolvimento das Ciências da Administração, com a Administração Científica, determinou as relações de produção desde o final do século XIX até meados do século XX, quando, em resposta às crises, no Japão desenvolve-se, através de uma série de experiências um novo modelo de produção dentro do capitalismo, que traz a tona discussões como motivação, participação, democratização, horizontalização criatividade, entre outros.

Marcadamente no período posterior à ascensão do toyotismo como modelo predominante de produção nas grandes empresas capitalistas, as pesquisas sobre criatividade se intensificaram e passaram a crescer em número e importância os estudos publicados em que se atribuía ao ambiente social e de trabalho, fator essencial no desenvolvimento e manifestação da criatividade, reduzindo a atenção dada ao inatismo deste fenômeno.

Entretanto, a questão é buscar saber como a criatividade é abordada sem que tenha havido mudanças estruturais no sistema sócio metabólico do capital e sem que a dicotomia entre alienação das técnicas de produção e conceituação tenha sido quebrada.¹²

2.1.2 A crise do taylorismo e a reestruturação produtiva

Entende-se por reestruturação produtiva a passagem do modelo de acumulação fordista-taylorista de capital para um novo modelo, dito flexível, modelo japonês, ou toyotismo, entre outras denominações.

Tal fenômeno deve-se à necessidade do sistema capitalista em dar respostas às intensas crises do modelo de acumulação predominante anteriormente, e a questões de ordem estrutural como a tendência decrescente da taxa de lucros, bem como às crescentes reivindicações dos trabalhadores por melhores condições de trabalho e de vida.

O desenvolvimento do modelo de acumulação de capital baseado nos estudos de Taylor e Fayol e os métodos de Henry Ford, na chamada fase monopolista do capital (BRAVERMAN, 1987) trouxeram ganhos imensos às grandes corporações, em especial com a redução dos custos de produção e aumento imenso na produtividade (ANTUNES, 2003).

Contudo, tais características geram fortes críticas e grande resistência por parte dos trabalhadores, devido à falta de controle destes sobre os processos de trabalho e à mecanicidade das tarefas (BRAVERMAN, 1987; HARVEY, 1992). Não obstante, o crescimento quantitativo de trabalhadores no mesmo local de trabalho, somando-se ao crescente descontentamento dos mesmos, acaba-se por acentuar o antagonismo entre as classes, o que, por sua vez, contribuí para o fortalecimento das entidades de classe em

¹² “[...] a transformação da valorização [do capital] em finalidade do sistema acarreta um “desenvolvimento incondicionado” da produtividade do trabalho social que vai implicar uma apropriação progressivamente total da natureza por uma produção convertida em fim de si mesma, e uma dominação, também, tendencialmente e total dos indivíduos e da sua socialização pela valorização do capital. Uma produção autofinalizada pela expansão do valor converte-se, por sua vez, na finalidade e no conteúdo únicos do trabalho, reduzindo a atividade formadora do valor” (Muller 1982, p. 35-6).

número, gerando, igualmente, um ganho de força política que coloca em risco a estabilidade do sistema, como previra Marx (2006).

Entretanto, o desenvolvimento do sistema capitalista, mesmo sob o enorme risco de colapso, possibilitou o estudo sistemático de disciplinas como Economia, Sociologia e demais ciências correlatas por parte de seus ideólogos (MESZÁROS, 1993; 2004), o que permitiu a concepção de um novo modelo de regulamentação que se utilizasse as estruturas estatais para estabilizar o capitalismo e controlar a economia, cedendo à algumas exigências e freando movimentos contestatórios (HARVEY, 1992).

Esta resposta seria o chamado *Welfare State*, ou Estado Keynesiano, o qual é baseado nas concepções teóricas do economista John Maynard Keynes¹³ de garantia de certos direitos universais. Tais garantias surgem, segundo Motaño (1999), da necessidade do Estado em manter-se a fim de evitar maiores contestações e reivindicações, em um momento histórico em que as revoluções de trabalhadores eram um grande “espectro”, especialmente no leste europeu.

Este novo modelo de funcionamento estatal, a também chamada social-democracia, permitiu um imenso desenvolvimento das grandes organizações e conteve os avanços revolucionários nos países de capitalismo avançado (MÉSZÁROS, 1993). Porém, o aparelho estatal, não consegue responder sozinho às crises do capitalismo da época. A conquista de direitos sociais por parte da classe trabalhadora exigiu maiores dispêndios do Estado e a arrecadação, constantemente tende a cair, uma vez que o desenvolvimento da produção em massa necessitava de um investimento maior por parte dos industriários em maquinário para assegurar este aumento de produtividade, reduzindo o valor da força de trabalho e o valor das mercadorias, reduzindo o lucro por mercadoria e, conseqüentemente, a arrecadação do Estado.

Todavia, tais aumentos/ reduções não geram aumento nas vendas como um leitor mais apressado poderia supor. Ora, uma vez que o lucro vem, justamente, do valor produzido pela força de trabalho subtraído pelo valor pago pela mesma e apenas apropriado da venda das mercadorias, o aumento de mercadorias produzidas por funcionários e a conseqüente redução no valor das mesmas, reduz a taxa de lucro por mercadoria produzida. Tal característica pode

¹³ “Nas suas ‘Possibilidades econômicas de nossos netos’, Keynes decretou com cândida confiança e otimismo que o ‘problema econômico da humanidade’ (como ele o chamava) estará completamente resolvido dentro de *cem anos*. De acordo com essa projeção, o ‘problema econômico’, na teorização completamente divorciada de todas as nossas dimensões sociais fundamentais – estará solucionado de forma tão cabal que nosso dilema será o de como nos ocuparmos na total ausência das – em suas palavras: ‘más’ pressões econômicas que hoje nos motivam. Assim, no avanço irresistível daquele mundo de lazer ilimitado, ‘honraremos os que nos podem ensinar como colher virtuosamente bem o dia e a hora, e as pessoas maravilhosas capazes de ter prazer direto com as coisas, os lírios dos campos que não trabalham nem tecem’” (MÉSZÁROS, 2004: p. 12).

manter uma empresa e liquidar concorrentes, contudo, exige um número maior de vendas de mercadorias e, mesmo com o aumento nos salários, a classe trabalhadora não conseguiu acompanhar a necessidade de consumo que os capitalistas precisam para manter-se.

Essa crise¹⁴ (MANDEL *apud* CESAR, 2006) obrigou indústrias a reduzir o número de trabalhadores, aumentando o número de desempregados, a pauperização da população e a ociosidade do maquinário produtivo, que, mesmo parado, deprecia-se, acarretando em um custo a mais para os capitalistas.

Tais medidas foram adotadas nos grandes países capitalistas, de onde surgem as grandes empresas capitalistas, e onde hoje predomina o “modelo japonês” de produção. Este, por sua vez, foi inicialmente concebido na Toyota Motor Co. na década de 50 do século passado, como tentativa de contornar a grave crise do Japão no pós-guerra (Oliveira, 2004).

Aliando os modelos de produção em massa norte-americanos a características locais, como o potencial de pesquisa de indústria japonesa, o engenheiro Taiichi Ohno desenvolveu uma série de métodos e uma nova concepção de produção, também chamada de ohnismo, cujos elementos que caracterizam e constituem esta (re)configuração do mundo do trabalho não se limitam a processos de trabalho, mas também a mecanismos institucionais e o sindicato-de-empresa (Oliveira, 2004).

O Japão, após um período de ocupação militar dos Estados Unidos, sancionou uma nova constituição assegurando a livre organização, possibilitou as reformas agrária e educacional, destruiu muitos dos conglomerados financiadores da guerra e, com o fim da ocupação, o país conquistou o sufrágio feminino. Este foi um período marcado por ondas de grandes greves em resposta aos problemas econômicos e financeiros do país, logo suplantadas por uma nova ocupação norte-americana e pela eliminação de lideranças sindicais ligadas a partidos comunistas, passando muitos sindicatos para as mãos das empresas, sem a livre organização dos trabalhadores.

Também neste período, são importadas dos Estados Unidos técnicas de gestão de estoques que darão início ao *kanban*, é criado o Instituto de Produtividade Japonês e trazido ao país o Círculo de Controle de Qualidade (OLIVEIRA, 2004).

Com a nova ocupação militar e com o início da Guerra da Coréia, o Japão recebe encomendas das tropas americanas que geram um inesperado crescimento econômico local e amenizam a crise. O crescimento, contudo, não amenizou a pauperização da população

¹⁴ Para corroborar, o autor destaca elementos como a queda da taxa de lucro, oscilação na produtividade, endividamento internacional, e o aumento do desemprego, todos indícios de uma capacidade produtiva maior que a capacidade de consumo.

japonesa, uma vez que o Estado nipônico decreta como prioridade o crescimento da indústria automobilística, que passa a receber incentivos fiscais e de infra-estrutura, como redes de auto-estradas, para consolidar-se internamente e competir internacionalmente.

O desenvolvimento da indústria automobilística japonesa, entretanto, não se deve, unicamente, aos incentivos estatais locais, mas, especialmente, às novas técnicas de gestão desenvolvidas, sobretudo, na Toyota.

Em primeiro momento, Taiichi Ohno (*apud* OLIVEIRA, 2004: p. 23), visando o aumento da produtividade conclui que

há duas maneiras de aumentar a produtividade: uma pelo aumento constante das quantidades produzidas, a outra pela diminuição constante dos trabalhadores. A Toyota escolheu a segunda, que é menos popular, mas que significaria repensar em todos os seus detalhes a organização do trabalho.

Com a integração do “saber-fazer” do ramo têxtil da Toyota – ramo tradicional da empresa, a operacionalização de máquinas que se desligavam automaticamente quando havia problemas de funcionamento permitia às trabalhadoras da tecelagem da Toyota supervisionar de 40 a 50 teares automáticos (OHNO *apud* OLIVEIRA, 2004), ao processo de demissão em massa de funcionários grevistas e com o princípio da Guerra da Coréia, a Toyota passa a trabalhar com o efetivo mínimo (CORIAT *apud* OLIVEIRA, 2004) possível para produzir apenas o necessário, ou seja, o que efetivamente pode ser vendido, dando início a técnicas como “estoque zero” e *just in time*.

O aumento da carga de trabalho, as demissões freqüentes e crescentes¹⁵ e o também crescente número de acidentes e suicídios (TAKAICHI *apud* OLIVEIRA), exigem novas técnicas para lidar com os trabalhadores. Passam a surgir, então, modelos como gerenciamento participativo, trabalho em equipe, flexibilização da força de trabalho e participação nos lucros e resultados.

Operando com um custo muito reduzido, a Toyota logo se torna a terceira colocada mundial em vendas de automóveis e, com a importação das técnicas de gestão americanas, como as que deram origem ao *kanban*, acima citadas, a Toyota passa a exigir de seus fornecedores a redução de custos para baratear toda sua cadeia produtiva, o que acaba por generalizar o “toyotismo” como modo de produção no Japão (CORIAT *apud* OLIVEIRA, 2004).

¹⁵ “A gestão do ‘toyotismo’ é uma máquina de produzir desempregados”. (OLIVEIRA, 2004: p. 23).

O toyotismo também pressupõe terceirizações, em que os trabalhadores de certas atividades são sub-contratados por período, e não por funções, a serem executadas em diversas outras empresas, conforme a necessidade de mão-de-obra ¹⁶.

Neste período, ocorreu um grande número de falências e fusões de grandes organizações no Japão e no mundo, aumentando a concentração de riqueza em grandes monopólios e oligopólios. Tal concentração acentua-se quando a crise de arrecadação do Estado keynesiano leva muitos estados nacionais a privatizarem empresas públicas, acentuando o controle econômico das grandes empresas sobre estes estados.

Neste contexto, Motaño (2002) afirma que, a fim de contornar todos os problemas de arrecadação do Estado, as grandes organizações passam a controlar o avanço dos direitos trabalhistas e pressionar por reformas nos Estados nacionais. Dessa forma, muitos Estados de países do capitalismo central, a fim de reduzir suas despesas, privatizaram muitas empresas públicas, retirando muitos serviços da “incompetência e ingerência” do Estado e acabando por transferir questões sociais para a sociedade civil e a para a lógica concorrencial, criando novos nichos de mercado com a “venda de direitos” outrora assegurados pelo Estado.

Aliada à crise do Estado keynesiano e posterior a reforma do Estado, a expansão do toyotismo pelo resto do mundo capitalista conseguiu possibilitar às suas organizações, ou apenas àquelas que “se adaptaram às mudanças mais rapidamente”, um método de gestão que permitiu manter as relações de extração de mais-valia e rentabilidade em detrimento das taxas decrescentes de lucros.

As flexibilizações, terceirizações e crescimento de trabalhadores periféricos nas grandes empresas, com empregos instáveis e sem direitos assegurados, são a contrapartida da “responsabilidade social” apregoada pelas grandes empresas que terceirizam suas “atividades-meio” do, também chamado, modo flexível de acumulação.

Neste, os investimentos com rentabilidade mais rápida são priorizados, o mercado financeiro ganha imensa importância e os investimentos estatais são canalizados para evitar as crises econômicas agora globais (MÉSZÁROS, 1989). Globais não por uma unificação do mundo, mas por questões de redução de custos. Prática comum nas grandes organizações é o remanejamento das atividades que envolvam o chamado trabalho-vivo (mão-de-obra) são deslocadas para regiões periféricas. Nestas regiões os direitos trabalhistas e os custos com a

¹⁶ A respeito do toyotismo, Ribas (1999, p. 80) afirma que este modelo de gestão é um dos determinantes de toda a política de uma sociedade organizada para a valorização do capital e que parece “[...] só ter triunfado tendo como pressuposto a negação de toda a capacidade criativa, de todo o espírito, de todo o engenho humano que não esteja a serviço da produção”.

mão-de-obra são mínimos, a formação de sindicatos pode ser facilmente desmobilizada por pressão nos governos e pelos sindicatos-empresa¹⁷, há incentivos fiscais devido à falta de estrutura e emprego etc. Dessa forma, a mercantilização e as buscas por novos negócios e mercados determinam o direcionamento dos esforços e recursos humanos, visando a valorização máxima do capital, com base em discursos ideológicos que naturalizam meritocrática e individualmente os sujeitos cada vez mais auto-responsabilizados pela busca de um modelo de “sucesso” e “felicidade” forjados com o trabalho precarizado de uma imensidão de seres humanos cada vez mais alienados de seu trabalho, fenômeno originário do ser humano enquanto ser social, dotado de inteligência e criatividade.

2.1.3 O processo de mercantilização e o sóciometabolismo

Os estudos do capitalismo feitos por Karl Marx iniciam o que se chama de socialismo científico (NETTO, 1989). O filósofo alemão, aliando o estudo da filosofia alemã - em especial de Hegel e Feuerbach, à Economia Clássica inglesa de Smith e Ricardo e ao socialismo francês, ou socialismo utópico, inicia um novo período de estudo da sociedade humana e da História (LÊNIN, 2003) que acaba por ser um divisor de águas na história de muitas ciências, desde áreas como a lingüística até a Teologia, tão inovador e rico é seu método de pesquisa histórica, o materialismo histórico dialético.

Para Lênin o socialismo utópico se desenvolve sob esta ótica:

Logo que o regime feudal foi derrubado e que a "livre" sociedade capitalista viu a luz do dia, tornou-se evidente que esta liberdade significava um novo sistema de opressão e de exploração dos trabalhadores. Como reflexão desta opressão e como protesto contra ela, logo começaram a surgir diversas doutrinas socialistas. Porém, o socialismo primitivo era um socialismo utópico. Criticava a sociedade capitalista, condenava-a, amaldiçoava-a; sonhava abolí-la, imaginava um regime melhor; procurava persuadir os ricos da imoralidade da exploração (2003, pág. 68).

Através de seus estudos, Marx e Engels passam a analisar a sociedade com olhos científicos que visavam à compreensão do todo social, suas implicações, pressupostos e bases, diferentemente dos socialistas utópicos que criticavam moralmente o capitalismo, sem conseguir perceber suas leis naturais. Dessa forma, a obra marxiana identificou muitos

¹⁷ Sindicatos em que os filiados não são a totalidade da classe ou de uma categoria, mas os trabalhadores de uma determinada empresa. Tais sindicatos são fundados pela própria empresa e não questionam a ordem capitalista, servindo como um braço da própria organização.

fenômenos sociais, como a *reificação*, a *tendência decrescente da taxa de lucro* e a *mercantilização*¹⁸.

Sendo uma sociedade baseada no mercado, o capitalismo mantém-se através da extração da mais-valia, única mercadoria negociada nesta sociedade em que o comprador, mesmo pagando o real valor da mercadoria, como ocorre em todas as outras, analisando-se a totalidade social, ao fim de seu uso obtém um valor superior ao despendido: a força de trabalho humana (MARX, 2006).

Tumolo (1997: p. 7) ressalta a importância de compreender este processo quando afirma que:

Se é verdade que o capitalismo é uma sociedade produtora de mercadorias e que, por isso, o trabalho concreto está subsumido pelo trabalho abstrato, é forçoso ir além e reconhecer que este modo de produção, onde a força de trabalho é a principal mercadoria, é essencialmente uma sociedade produtora de mais-valia e que, por esta razão, o trabalho concreto (valor de uso) está subsumido pelo trabalho abstrato (valor de troca) que, por sua vez está subsumido pelo trabalho produtivo (mais-valia). É somente com este "mergulho" que conseguimos, quiçá, apreender e compreender as contradições próprias da acumulação capitalista.

Entretanto, este processo de compra e venda não assegura a extração da mais-valia, ou melhor, não garante a apropriação deste sobre-valor.

Para apropriar-se deste e, portanto, obter o lucro, o capitalista tem de usar a força de trabalho na confecção de produtos, ou seja, tornar este trabalho produtivo. Todavia, para apropriação do lucro, o capitalista deve garantir, ainda, que estas mercadorias, onde está incorporado o valor criado pela força de trabalho que comprou, sejam vendidas para que este valor materializado na mercadoria volte para o capitalista na forma de capital a ser empregado novamente para a compra de matérias-primas, capital constante (meios de produção) e capital variável (trabalho), no clássico esquema D-M-D¹⁹, como aponta Cattani (1994).

Estruturalmente, segundo Marx (2006), o capitalismo tende a buscar novas formas de investimento, uma vez que os investimentos mais rentáveis tendem a ter maior procura por parte dos capitalistas que acabam reduzindo, por meio da concorrência, a taxa de lucro do

¹⁸ Os dois primeiros temas não serão abordados no presente trabalho, embora o segundo seja um dos principais fatores que favoreçam a mercantilização e sendo o primeiro uma grave consequência deste.

¹⁹ Estes aspectos não serão aprofundados neste trabalho, de modo a estarem presentes apenas com a finalidade de caracterizar o processo de mercantilização.

setor, levando à migração para novos mercados e sendo a exploração de mercados novos um negócio altamente rentável, por não haver concorrência por algum tempo.

Esta busca, contudo, não é infinita, de modo a se dever considerar a contradição de que a maioria dos consumidores é composta por trabalhadores e, portanto, parte do valor pago pela força de trabalho é despendido para assegurar o lucro, o que leva ao paradoxo de maiores salários igual a menores lucros; e menores salários igual a menores vendas, o que leva muitos capitalistas à falência.

Ou seja, estruturalmente, o capitalismo se põe contra a parede, com base em suas inexoráveis contradições internas (MESZÁROS, 2002), entre elas a característica identificada por Marx, da taxa decrescente de lucros. Em decorrência da concorrência entre os capitalistas produtores de mercadorias destinadas ao atendimento das mesmas necessidades, buscam reduzir os preços, reduzindo os custos e o valor socialmente necessário para a produção destas mercadorias, reduzindo, conseqüentemente, a sua taxa de lucro, uma vez que, para reduzir o valor socialmente necessário para a produção de mercadorias, aumenta-se a produtividade de cada trabalhador, reduzindo a mais-valia por mercadoria produzida; ou reduz-se os salários, reduzindo a capacidade de consumo da maioria da população e coloca-se em xeque as garantias de apropriação do sobre-valor em forma de capital.

Ora, se o lucro, segundo Marx (2006), vem justamente da capacidade da força trabalho humana produzir um valor maior do que a mesma necessita para reproduzir-se, a redução do investimento em capital variável, ou seja, a parte do capital empregado que produz mais-valia, reduz os lucros. Tal conseqüência leva os capitalistas à busca, já mencionada, de novos mercados, à criação de novas necessidades e à produção do supérfluo (MESZÁROS, 1989).

Não obstante, esta conseqüência natural do capitalismo de mercantilizar todas as possíveis esferas da vida humana, inclusive a própria vida humana, leva à reificação dos produtos e das pessoas, bem como este sistema, a partir do momento em que teve de reduzir o número de trabalhadores produtivos de mais-valia (BRAVERMAN, 1987), amplia a supervisão. Dessa forma, cresce o número de trabalhadores improdutivos, precisamente durante o período monopolista do sistema, reduzindo a sua taxa de lucros e agravando suas contradições²⁰.

²⁰ “Um artifício comumente usado para justificar os inúmeros problemas impostos à sociedade pelo modelo político e econômico fixado no acúmulo de capital é a afirmação tranquilizadora de que se vive um eventual momento de crise (CATTANI, 2000). Antonio Cattani (2000, p. 17) pergunta: ‘teria existido uma ordem ‘normal’, um momento original de funcionamento do sistema, a partir do qual poder-se-ia falar, então, em crise?’” (VECCHIO: 2007, p. 35).

Tais características, somando-se à produção do supérfluo, ao desemprego estrutural (MESZÁROS, 2002), da taxa decrescente do lucro, da reificação e ao aumento dos trabalhadores improdutivos (BRAVERMAN, 1987), entre outros, acaba por gerar uma necessidade do próprio sistema em legitimar-se mediante sua ideologia e discursos apologéticos para a manutenção do sistema de reprodução do capital (MÉSZÁROS, 1993) e seu sóciometabolismo (MÉSZÁROS, 2002).

Para István Mészáros (2002), o sóciometabolismo do capital é diferente do capitalismo, embora este esteja presente naquele. Contudo, este é uma característica que interfere muito além da consciência dos homens, apresentando-se como uma característica do capital em sua lógica própria e em seu próprio benefício ²¹, reproduz-se acima da ética, moral ou, mesmo, das necessidades humanas.

Para Mészáros (2004, p. 16) afirmar que o capital possui um sóciometabolismo, significa dizer que o capital

é um sistema orgânico de reprodução sóciometabólica, dotado de lógica própria e de um conjunto objetivo de imperativos que subordinam a si – para melhor e para pior, conforme as alterações das circunstâncias históricas – todas as áreas de atividade humana, desde os processos econômicos mais básicos até os domínios intelectuais e culturais mediados e sofisticados

O filósofo (2002) argumenta que o capital é anterior ao capitalismo, de modo a haver capital e conseqüente necessidade de expansão deste tanto em sociedades pré-capitalistas, como o capital mercantil anterior às revoluções burguesas, quanto em sociedades pós-capitalistas como, segundo o autor, na extinta União Soviética, onde o capitalismo havia sido abolido desse bloco de repúblicas, mas onde ainda havia processo de acumulação de capital e divisão hierárquica do trabalho ²², por exemplo.

Para o autor (2002), o sóciometabolismo é constituído de três elementos-chave: capital trabalho e Estado, sendo sua totalidade constituída materialmente e sendo um a complementação do outro.

Para o filósofo pode, e deve uma vez que é constitutivo do ser social, haver trabalho fora do sóciometabolismo do capital e pode haver Estado também. Contudo, dentro deste sóciometabolismo, o trabalho é socialmente hierarquizado e subordinado ao capital. Todavia,

²¹ Não se busca, com isto, personificar o capital, apenas facilitar a compreensão.

²² A divisão hierárquica do trabalho, igualmente, é anterior ao capitalismo, porém, segundo o filósofo (2002), esta é uma característica do sóciometabolismo do capital.

o filósofo (2002) afirma que não haveria capital sem trabalho. Aliás, não haveria vida humana sem trabalho.

Com o Estado ocorre o mesmo. A história humana já teve muitos Estados não subordinados à lógica de acumulação do capital, embora estivessem subordinados às classes dominantes (ENGELS, 1991). Todavia, quando o capital torna-se a mola propulsora do “desenvolvimento” humano, e quando este é possuído (ou possui) a classe dominante, o Estado, igualmente, subordina-se a este.

Mészáros (2002) argumenta que

O sistema do capital é um modo de controle sóciometabólico incontrolavelmente voltado para a expansão. Dada a determinação mais interna de sua natureza, as funções políticas e reprodutivas materiais devem estar nele radicalmente separadas (gerando assim o Estado moderno com a *estrutura de alienação por excelência*), exatamente como a produção e o controle devem nele estar radicalmente isolados. No entanto, nesse sistema, “expansão” só pode significar *expansão do capital*, a que deve se subordinar tudo o mais, e não o aperfeiçoamento das aspirações humanas e o fornecimento coordenado dos meios para sua realização. É por isso que, no sistema do capital, os critérios totalmente fetichistas da expansão têm de se impor à sociedade também na forma de separação e alienação radicais do poder de tomada de decisões de todos – inclusive as “personificações do capital”, cuja “liberdade” consiste em impor a outros os imperativos do capital – e em todos os níveis de reprodução social, desde o campo da produção material até os níveis mais altos da política. Uma vez definidos à sua maneira pelo capital os objetivos da existência social, subordinando implacavelmente todas as aspirações e valores humanos à sua expansão, não pode sobrar espaço algum para a *tomada de decisão*, exceto para a que estiver rigorosamente preocupada em encontrar os *instrumentos* que melhor sirvam para atingir-se a *meta predeterminada*. (p. 131)

O autor (2002) ainda acrescenta que:

Dada a inseparabilidade das três dimensões do sistema do capital, que são completamente articulados – capital, trabalho e Estado -, é inconcebível emancipar o trabalho sem simultaneamente superar o capital e também o Estado. Isso porque, paradoxalmente, o material fundamental que sustenta o pilar do capital não é o Estado, mas o trabalho, em sua contínua dependência estrutural do capital [...]. Enquanto as funções controladoras vitais do sóciometabolismo não forem efetivamente tomadas e autonomamente exercidas pelos produtores associados, mas permanecerem sob a autoridade de um controle pessoal separado (isto é, um novo tipo de personificação do capital), o trabalho enquanto tal continuará reproduzindo o poder do capital sobre si próprio, mantendo e ampliando materialmente a regência alienada sobre a sociedade. (p. 16).

Desse modo, a auto-reprodução do capital em seu funcionamento sóciometabólico, acentua o processo de mercantilização a ponto de, em alguns casos, o valor de uso inexistir em contrapartida da existência de um valor de troca.

Se valor de uso refere-se à utilidade de algo, enquanto seu valor de troca é o seu valor no momento da referida troca, cabe ressaltar que, no capitalismo, o valor de troca acentua-se em relação ao valor de uso e neste há, inclusive, mercadoria cujo único valor de uso é possuir valor de troca (o dinheiro). Todavia, no capitalismo moderno, a subsunção do valor de troca sobre o valor de uso acentua e se amplia, tendencialmente, inicialmente com a redução da taxa de uso, como nas constantes inovações tecnológicas que pouco ou nada trazem de benefícios para a humanidade, até a produção do inútil (MÉSZÁROS, 1989).

O autor ressalta, igualmente, a importância da indústria bélica na manutenção do sistema do capital. Muitos recursos são despendidos para a extração da mais-valia e vendidos aos estados nacionais com o argumento de defesa dos territórios nacionais, sem que, contudo, tais mercadorias sejam usadas e, se utilizadas, provocam destruição e novas necessidades a serem atendidas (MÉSZÁROS, 1989).

Da mesma forma, a produção de mercadorias como um aparelho que reproduz arquivos de som no formato mp3 que tem a aparência de um dado (SUPERINTERESSANTE, 2005a: p. 103), uma torradeira que frita ovos ao mesmo tempo em que tosta os pães (SUPERINTERESSANTE, 2005: p. 103) ou a máquina de vinte mil dólares para lavar os cabelos (SUPERINTERESSANTE, 2001: p. 86), representam um dispêndio de recursos naturais e trabalho humano para a produção de sucata em curto prazo e reprodução de capital, sem haver serventia à humanidade.

Ou seja, a reprodução do capital exige um número cada vez maior de recursos despendidos para a produção de novas mercadorias, bem como a transformação de tudo em mercadoria, usando-se da crise do Estado de Bem-estar Social e mercantilizando tudo com seu “toque de ouro”, fazendo todos os incluídos em seu sistema de valorização presenteados por Dionísio.²³

²³ Dionísio, em agradecimento ao rei Midas pelos cuidados prestados a Sileno, o ofereceu, em gratidão, um presente, que poderia ser qualquer coisa desejada pelo rei. Este, então, pediu ter o toque de ouro, ou seja, tudo o que tocasse teria de virar ouro. O rei acabou solitário e morreu de fome por não conseguir comer nada que já não tivesse virado ouro.

2.1.4 Criatividade após a reestruturação produtiva

Poucos assuntos ganharam tanta atenção nos últimos anos quanto a criatividade. Precisam-se criar energias (fontes energéticas) novas, novos modos de ver o mundo, novas formas de trabalhar, para combater, respectivamente, a destruição (ainda maior) dos recursos naturais, os preconceitos e o desemprego.

Contudo, os problemas ecológicos são frutos da ação humana, em especial da indústria, embora exista restrições, em certos países do velho continente, ao consumo de água por pessoas físicas e não para as indústrias²⁴; os preconceitos são muito anteriores ao capitalismo, mas acentuam-se com os embates comerciais entre os impérios e nascem, justamente, da divisão em classes (PONCE, 1996); e, finalmente, o desemprego é estrutural no capitalismo, fruto das reengenharias, enxugamentos e outros subterfúgios para assegurar a extração da mais-valia²⁵ (MÉSZÁROS, 1993).

Dessa forma, a criatividade, antes atribuída a deuses e gênios, uma vez que, com a total quebra da conceituação da execução do trabalho promovida pelo taylorismo e magnanimamente ampliada pelos métodos fordistas, mas já iniciada antes das primeiras formas de manifestação da filosofia clássica grega, passa a ser estudada, e estimulada, como possível a todos e de importância a todos. Isto começa a ocorrer mais intensamente nos anos setenta, período da crise do Estado de Bem-estar Social e quando o toyotismo surge como grande método de manutenção de extração de mais-valia.

²⁴ Pode-se argumentar que sem indústrias não há vida humana civilizada. Pode-se concordar com isto. Mas, precisa-se concordar que muitas indústrias produzem, utilizando nossos riquíssimos recursos naturais, refrigeradores acoplados com computadores, *joysticks* em formato de bongôs (SUPERINTERESSANTE, 2004: p. 84) e giradores de pirulitos, por exemplo (exemplo citado pelo professor Dr. Clarilton Ribas em palestra na Universidade Federal de Santa Catarina em 2007).

²⁵ “O problema não se restringe mais à difícil situação dos trabalhadores não-qualificados, mas atinge também um grande número de trabalhadores *altamente qualificados*, que agora disputam, somando-se ao estoque anterior de desempregados, os escassos – e cada vez mais raros – empregos disponíveis. Da mesma forma, a tendência de amputação “racionalizadora” não está mais limitada aos “ramos periféricos de uma indústria obsoleta”, mas abarca alguns dos *mais desenvolvidos* e modernizados setores da produção [...] da indústria mecânica à tecnologia espacial.

Portanto, não estamos mais diante dos subprodutos “normais” e voluntariamente aceitos do “crescimento e do desenvolvimento” mas de seu movimento em direção ao colapso; nem tampouco diante de problemas periféricos dos “bolsões de subdesenvolvimento”, mas diante de uma contradição fundamental do modo de produção capitalista como um todo, que transforma até mesmo as últimas conquistas do “desenvolvimento”, da “racionalização” e da “modernização” em fardos paralisantes de subdesenvolvimento crônico. E o mais importante de tudo é que quem sofre todas as conseqüências dessa situação não é a multidão socialmente impotente, apática e fragmentada das pessoas “desprivilegiadas”, mas *todas* as categorias de trabalhadores qualificados e não-qualificados: ou seja, objetivamente, a *totalidade da força de trabalho* da sociedade”. (MÉSZÁROS: 2002, p. 1005).

Neste período, crescem o número de estudos que param de atribuir à criatividade uma natureza exclusivamente *inata* ao indivíduo, deixando de naturalizar relações para, tanto questionar os modelos anteriores que atribuíam a cada indivíduo um potencial criativo no seu nascimento, quanto para construir a necessidade de especialização da mão-de-obra e flexibilização do trabalho em um período em que a necessidade de inovações de produtos, em técnicas de gestão e a definição de estratégias são o grande “diferencial competitivo” (PORTER, 2002).

Quanto a isto, Alencar (2003, p. 01) afirma que

até os anos 70, o objetivo era delinear o perfil do indivíduo criativo e desenvolver programas e técnicas que favorecessem a expressão criativa. Após essa data, os estudiosos voltaram sua atenção, de forma mais sistemática, para a influência de fatores sociais, culturais e históricos no desenvolvimento da criatividade.

Para a autora (1996, p. 3), criatividade

é um fenômeno complexo e multifacetado que envolve uma interação dinâmica entre elementos relativos à pessoa, como características de personalidade e habilidades de pensamento, e ao ambiente, como clima psicológico, os valores e normas da cultura e as oportunidades para a expressão de novas idéias (grifo acrescentado neste trabalho).

Em recente artigo, Alencar e Fleith (2003) afirmam que, a partir da década de setenta do século XX, a análise da criatividade deixou de ser uma abordagem individual, passando a ser estudada com uma visão sistêmica de todo o fenômeno criativo. Algumas das recentes contribuições teóricas sobre o assunto não deixam de considerar traços da personalidade, mas começam a buscar nas influências ambientais o estímulo e as barreiras ao desenvolvimento deste fenômeno.

As autoras destacam, igualmente, a pouca produção brasileira sobre criatividade que levam em consideração as novas abordagens e contribuições teóricas. Segundo as mesmas, os estudos discutidos e divulgados costumam contemplar as teorias relacionadas às análises de Freud e da Psicologia analítica, da Gestalt, da Psicologia Humanista e as relações entre os hemisférios cerebrais e o fenômeno criativo.

Dentro dessa nova abordagem, em que variáveis internas e externas aos indivíduos são consideradas, três modelos podem ser destacados: a Teoria do Investimento em Criatividade, o Modelo Componencial e a Perspectiva de Sistemas (ALENCAR e FLEITH, 2003).

A Teoria do Investimento em Criatividade foi desenvolvida por Sternberg em meados

da década de 80. Segundo Alencar e Fleith (2003), embora o autor considerasse que um modelo completo devesse considerar aspectos sociais e individuais, esta teoria bastante restrita a muitos atributos pessoais. Contudo, cabe ressaltar que tais atributos são relacionados, por Sternberg, ao relacionamento do indivíduo com o ambiente em que este está inserido.

Com o título em analogia ao mercado financeiro, a Teoria do Investimento em Criatividade considera as pessoas criativas como sendo aquelas que perseguem idéias desconhecidas, mas potencialmente valiosas – compram barato e, após retorno significativo, vendem caro e partem para novas idéias.

A proposta de Sternberg é a de que a criatividade se origina – e se manifesta, de seis fatores inter-relacionados, quando estes convergem, a saber:

- Inteligência;
- Estilos intelectuais;
- Conhecimento;
- Personalidade;
- Motivação; e
- Contexto ambiental.

Quanto ao primeiro aspecto, o autor, fortemente convergente à sua própria Teoria Triárquica da Inteligência, considera três as habilidades de cognição fundamentais na análise da inteligência e, por conseqüência, da criatividade. A (a) habilidade sintética, diz respeito a ver um problema sob novos ângulos; a (b) habilidade analítica refere-se a reconhecer entre várias possibilidades, aquelas em que valeria a pena investir e a (c) habilidade prática-contextual como sendo a capacidade do indivíduo em persuadir outras pessoas em acatar suas idéias (STERNBERG, 1992). Juntamente com Lubart, Sternberg (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) afirma que a criatividade apenas pode manifestar-se com a confluência das três habilidades.

O segundo aspecto abordado pela Teoria do Investimento em Criatividade refere-se aos estilos intelectuais de cada indivíduo, aos quais o autor, dividiu em três: legislativo, executivo e judiciário. O primeiro manifesta-se em pessoas que gostam de formular problemas e criar novas regras e modos de ver a realidade; o segundo está presente nos indivíduos que têm habilidade e gosto por implementar as idéias quando estas já estão bem desenvolvidas; e o terceiro caracteriza as pessoas que se destacam por emitir julgamentos e avaliações sobre os demais e suas idéias (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Quanto ao conhecimento, o autor, juntamente com Lubart (*apud* ALENCAR e

FLEITH, 2003), destaca que para haver uma idéia original e, conseqüentemente, uma contribuição significativa em determinada área, deve haver um conhecimento prévio sobre esta área, a fim de evitar especulações infrutíferas e formulação de soluções outrora propostas. Os autores, analisando este aspecto, dividem o conhecimento em dois: o conhecimento formal e o conhecimento informal.

O conhecimento formal é adquirido, segundo os autores (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) e como o próprio nome sugere, mediante instrução em instituições, livros, grupos de pesquisa etc. e o conhecimento informal é aquele adquirido por meio de dedicação e trabalho em determinada área, sendo ambos de extrema importância para a criatividade. Os autores destacam, também, que um vasto conhecimento, contudo, não é garantia de criatividade, uma vez que um vasto conhecimento, ao mesmo tempo em que permite um grande número de associações, pode dificultar no indivíduo uma nova visualização de determinada situação.

O quarto aspecto analisado na Teoria do Investimento em Criatividade refere-se à personalidade das pessoas criativas. Os autores (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) ressaltam o fato de haver traços de personalidade que contribuem mais que outros na manifestação do pensamento criativo, como predisposição em correr riscos, confiança própria, tolerância à ambigüidade, coragem para expressar novas idéias, perseverança diante de dificuldades e obstáculos e auto-estima, sem que, para que exista manifestação da criatividade tenha que o indivíduo apresentar todos estes traços, mas que sem alguns destes, combinados de várias formas, é inviável o desenvolvimento e a manifestação do pensamento criativo.

Destacam, igualmente, que estes atributos embora sejam individuais são contingenciais e manifestam-se de formas distintas em diferentes ambientes, bem como assinalam o fato de que estes traços podem ser desenvolvidos por qualquer pessoa (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Quanto ao aspecto da motivação, os autores (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) referem-se a ele como sendo caracterizado pelas forças impulsionadoras da criatividade e sua performance. Trabalhando com as definições de motivação extrínseca e intrínseca, os autores destacam que ambas interagem e que são de grande importância, devendo estar presentes para que exista criatividade, embora dêem especial atenção à motivação intrínseca, por considerarem que um indivíduo responde criativamente a uma tarefa quando esteja impulsionado pelo prazer em realizá-la.

O último componente analisado por Sternberg e Lubart refere-se ao contexto ambiental. Para os autores da Teoria do Investimento em Criatividade, a criatividade não pode ser vista fora do contexto ambiental, uma vez que o conceito do que é criativo pode ser

diferente em cada contexto. Quanto a este aspecto, é destacada a relação do contexto ambiental com os atributos individuais da pessoa para que ocorra o processo criativo. Desta relação, os autores afirmam que a criatividade pode ser afetada de três formas: (a) grau em que favorece novas idéias; (b) extensão do encorajamento e do suporte necessário ao desenvolvimento de novas idéias e a possibilidade de concretização destas idéias; e (c) avaliação feita do objeto criado.

Dessa forma, embora trabalhe com muitos aspectos individuais e apenas um aspecto ambiental, a Teoria do Investimento em Criatividade considera a interação dos atributos individuais com o meio ambiente em que cada indivíduo está inserido, não descartando a contingencialidade dos ambientes e os próprios conceitos de criatividade e sua aceitação, limitação e aporte para manifestação em cada ambiente.

A segunda teoria proposta a ser analisada no presente subcapítulo, refere-se ao Modelo Componencial de Criatividade de Amabile. Proposto inicialmente nos primórdios da década de 80, o modelo busca explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam na criatividade. Composto por três elementos constitutivos necessários para a expressão criativa: habilidades de domínio, processos criativos relevantes (antes chamados de habilidades criativas relevantes) e motivação intrínseca, devendo haver, necessariamente, interação entre todos os elementos (ALENCAR e FLEITH, 2003).

O primeiro componente proposto como constitutivo deste modelo, habilidades de domínio, consiste em vários elementos relacionados ao nível de *expertise* em um domínio como alguns relacionados ao desenvolvimento do indivíduo como conhecimento, experiência, habilidades técnicas e outros considerados como inatos e mais subjetivos como *talento* e *memória musical* (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Dessa forma, Amabile assinala que o processo criativo desenvolve-se não somente com base em elementos inatos das pessoas, mas, obrigatoriamente, através de conhecimento prévio sobre possíveis causas de problemas a seres resolvidos, em acordo com Starko (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003: p. 4) quando este afirma que é necessário ter muito conhecimento sobre uma área para poder transformá-la.

O segundo elemento constitutivo da Teoria Componencial de Criatividade – processos criativos relevantes, é composto por traços de personalidade que influenciam o uso que se faz das habilidades de domínio, como estilo individual de trabalho e estilo cognitivo, determinantes de características como persistência, capacidade de dedicação ao trabalho criativo, independência, habilidade em abandonar idéias improdutivas e quebra de padrões usuais de pensamento, por exemplo (ALENCAR e FLEITH, 2003).

O terceiro e último componente desta teoria – motivação intrínseca diz respeito à capacidade do indivíduo em envolver-se com uma tarefa, independente de esforços externos, embora possa ser cultivada, segundo Alencar e Fleith (2003), pelo ambiente social. Ressalta-se, igualmente, o fato de que, para Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003: p. 5), “não existe tal coisa chamada ‘atividade intrinsecamente interessante’. Uma atividade pode ser intrinsecamente interessante para uma pessoa em particular, em um período de tempo específico”. Dessa forma, a motivação intrínseca seria um grande estimulante para uma pessoa buscar a desenvolver habilidades de domínio e arriscar-se a romper com paradigmas.

Por outro lado, a motivação extrínseca não assegura o desenvolvimento do processo criativo podendo, inclusive, constituir-se como entrave, se tal motivação for do tipo controlador, como ocorre por intermédio de motivação do tipo *competição*. Neste tipo de motivação o sujeito é motivado a produzir mais que outros indivíduos, o que pode impedir o tempo dedicado a arriscar novos desafios.

Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), todavia, afirma haver dois tipos de motivação extrínseca: motivação extrínseca controladora e motivação extrínseca informativa. A primeira, diz respeito a processos como avaliação, competição e recompensas por produção (criativa ou não) e o segundo refere-se ao provimento de informação para que uma dada tarefa seja cumprida com sucesso. Dessa forma, segundo Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 5), “motivação intrínseca conduz à criatividade; motivação extrínseca controladora é deletéria à criatividade, mas motivação extrínseca informativa pode conduzir à criatividade, particularmente se já há altos níveis iniciais de motivação intrínseca”.

O modelo de Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) inclui cinco estágios, não havendo, necessariamente, uma seqüência lógica para ocorrer cada um dos estágios:

- identificação do problema ou tarefa: estágio onde o indivíduo identifica um problema ou tarefa específica como tendo valor para ser solucionado;
- preparação: neste momento a pessoa constrói, busca ou põe em uso uma quantidade de informações relevantes à solução do problema ou tarefa identificado, havendo necessidade de habilidade de domínio para o sucesso deste estágio;
- geração de resposta: neste estágio, o sujeito, utilizando-se de processos criativos relevantes e de sua motivação intrínseca, gera várias possibilidades de respostas ao problema ou tarefa identificada;
- comunicação e validação: após a geração de possibilidades de respostas, o indivíduo deve, usando-se de suas habilidades de domínio, avaliar a extensão em que sua resposta é útil, correta e/ou de valor, havendo a necessidade de que o mesmo comunique sua idéia de alguma

maneira, a fim de que a idéia não fique apenas em sua mente e não produza nenhuma resposta ao problema ou tarefa;

- resultado: o último estágio do modelo proposto por Amabile, refere-se à tomada de decisão em relação à resposta proposta e avaliada no quarto estágio. Caso a idéia gere uma resposta que solucione o problema, seja teoricamente, artisticamente ou gerando um novo produto no mercado, o processo finda. O mesmo ocorre se a idéia gerar um resultado que seja um completo fracasso. Por outro lado, se a resposta gerada resolver o problema parcialmente, representando um avanço em direção à solução do problema ou tarefa, o processo reinicia, incorporando os conhecimentos e habilidades de domínio adquiridos ou ampliados nas experiências anteriores, porém com possibilidades de variações muito grandes nos níveis de motivação intrínseca, podendo ocorrer uma motivação extra ou uma desmotivação pelo insucesso inicial.

A autora ressalva, ainda, que seu modelo de criatividade, embora destaque características individuais, considera a influência de fatores ambientais em todas as etapas do modelo proposto:

Para a maioria dos leigos, e muitos pesquisadores, criatividade é uma qualidade de pessoas, uma constelação de traços de personalidade, características cognitivas e estilo pessoal. Se nós mudarmos essa perspectiva dispositiva para uma que admita a possibilidade de fortes influências sociais na criatividade, nós devemos abandonar a definição centrada na pessoa. Agora, criatividade torna-se uma qualidade de idéias e produtos que é validada pelo julgamento social, e explicações de criatividade podem englobar características da pessoa, fatores situacionais, e a complexa interação entre eles (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 5).

Como alternativas para estimulação da criatividade em ambientes como empresas e escolas, Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) sugere uma série de ações, atribuindo aos responsáveis ou superiores hierárquicos o papel de encorajadores da autonomia, fortalecimento de valores em detrimento de regras, prevenção de situações de competição, uso de *feedback* informativo, estímulo ao prazer em aprender e apresentação de pessoas criativas como exemplo, entre tantas outras possíveis formas de se estimular o comportamento criativo dos indivíduos.

O terceiro e último modelo teórico a ser exposto no presente trabalho refere-se à Perspectiva de Sistema de Csikszentmihalyi. Como o próprio nome dado ao modelo sugere, o autor considera a interação do indivíduo com o ambiente, sendo um processo sistêmico e não individual:

criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interação entre pensamentos do indivíduo e o contexto sociocultural. Criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico (*apud* FLEITH, 2001: p. 1).

Neste contexto, o autor defende a idéia de que o foco nos estudos de criatividade devem ater-se aos sistemas sociais, como a família, as organizações e a escola, sem contudo, restringir-se a estes e considerar a influência do ambiente social e cultural de um dado momento histórico, sendo, dessa forma, um fenômeno construído entre o criador e sua audiência e interação com o contexto sócio-cultural em que o mesmo está inserido, uma vez que são os sistemas sociais que julgam o produto da criatividade (FLEITH, 2001).

Neste sentido, mais importante que definir criatividade seria investigar onde esta se encontra, ou seja, em que medida o ambiente reconhece, estimula ou inibe o processo criativo, considerando que, para Csikszentmihalyi, “é mais fácil desenvolver a criatividade das pessoas mudando as condições do ambiente, do que fazê-las pensar de modo criativo” (*apud* FLEITH, 2001: p. 1).

Para Csikszentmihalyi, a criatividade seria um sistema composto pela interação de três fatores: o indivíduo (bagagem genética e experiência pessoal), o domínio (cultura) e o campo (sistema social). O primeiro – indivíduo, é responsável por introduzir variações e mudanças no domínio, destacando, o autor que as pessoas criativas possuem uma série de características como curiosidade, alto nível de motivação intrínseca, persistência, fluência de idéias, entre outros. Contudo, o autor acrescenta que estas pessoas não possuem estrutura rígida de personalidade, sabendo se ajustar a cada situação e atender a demandas específicas de variadas situações. Csikszentmihalyi ressalta, ainda, que há aspectos fundamentais de *background* que estimulam a criatividade como inserção em ambiente que valorize o aprendizado, que ofereça suporte para aprendizado e forneça informações; e apoio familiar aos interesses apresentados desde a infância (ALENCAR e FLEITH, 2003).

O segundo fator – domínio, refere-se ao conjunto de regras e procedimentos simbólicos estabelecidos culturalmente pela sociedade como um todo, como o conjunto organizado de conhecimentos associados a uma área, como a Física, a pintura, a música, o teatro, a Matemática etc. Csikszentmihalyi afirma que são os indivíduos que promovem mudanças nos domínios, devendo, para tanto, possuírem conhecimento prévio nestes, havendo uma probabilidade de maiores sucessos em transformações nos domínios por indivíduos com maiores conhecimentos acerca do domínio, por serem maiores as

probabilidades de, quanto maior o conhecimento, identificar problemas ou inconsistências. Quanto mais estruturado e acessível for um domínio, maiores as chances de haver indivíduos capazes de introduzirem inovações (ALENCAR e FLEITH, 2003).

O último fator proposto por Csikszentmihalyi como componente da Perspectiva de Sistemas é o campo (sistema social). Neste fator, encontram-se todos os indivíduos que atuam como “juizes” do sistema social. Estes indivíduos possuem a função de decidir sobre a validade das idéias em cada domínio e se, portanto, devem ser incluídas ou não no domínio em que arbitram. Tal papel compete a estes indivíduos devido a uma reputação anteriormente construída, como seria o caso de curadores e professores no domínio das artes, por exemplo (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Dessa forma, a avaliação do que é ou não criativo restringe-se à aceitação dos “juizes” de cada domínio, havendo, portanto, uma clara dependência destes indivíduos de estímulo à criatividade para que esta ocorra. Domínios religiosos, como a Igreja Católica costumam ser domínios mais fechados, bem como a Rosa Cruz, algumas correntes maçônicas e outros domínios – inclusive empresas - onde exista interesse em preservação de elementos constituintes e ritualísticos, afastando, punindo ou simplesmente inibindo o investimento em novos elementos no domínio, cabendo ao criador a dura tarefa de convencer os “juizes” de cada domínio da validade de suas idéias²⁶.

Por outro lado, o campo também pode ser extremamente estimulante à criatividade. Segundo Csikszentmihalyi (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), há campos em que o estímulo durante certos períodos históricos, como ocorre com as artes em alguns momentos históricos, quando novas formas de expressão são aceitas, surgindo os movimentos artísticos. O autor também ressalta a existência de idéias que podem ser julgadas como não sendo válidas e, posteriormente, como sendo, como ocorreu com Giordano Bruno, Charles Darwin, com a atonalidade na música ocidental e com o *walkman*, por exemplo.

Isto leva Csikszentmihalyi (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) a enfatizar que

o quanto de criatividade existe em um dado momento não é determinado somente por quantos indivíduos originais estão tentando mudar os domínios, mas também por quão receptivo à inovação é o campo. Assim, no caso de alguém desejar aumentar a frequência de criatividade, pode ser mais vantajoso trabalhar ao nível dos campos do que ao nível dos indivíduos (p. 6).

Neste sentido, o autor ressalta que o ambiente social possui peso decisivo como

²⁶ Tais lutas ocorreram com Copérnico, Darwin, Malthus e Freud, por exemplo. Sorte em fazê-lo não tiveram Giordano Bruno e Galileu Galilei, como anteriormente citado.

estimulante/inibidor do desenvolvimento da criatividade e, inclusive, na definição do que é ou não criativo em cada tempo em um dado momento histórico.

Dessa forma, para Csikszentmihalyi, criatividade é uma idéia (ou ato, ou produto) que modifica um dado domínio existente ou o transforma em um novo - como a Física em relação à Matemática. Para que isto ocorra, é fundamental que os indivíduos tenham acesso a vários sistemas simbólicos, como literatura e leis, por exemplo, e, especialmente, que haja receptividade à criatividade por parte deste domínio, como ocorre com a Biologia atualmente com o incentivo à pesquisa genética e diferentemente do que ocorreu com esta mesma ciência na época de Charles Darwin. Diante disto, para Csikszentmihalyi, a criatividade possui uma definição diferente em cada tempo e campo, devendo ser considerada como resultado da interação entre domínios e campos (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Desse modo, pode-se afirmar que as diferentes abordagens expostas neste subcapítulo destacam o papel fundamental que o ambiente exerce sobre a definição do que é criatividade e, conseqüentemente, como este age como estimulante ou inibidor deste processo. Os autores citados salientam a relevância em se avaliar as influências sociais, culturais e históricas no processo, desde o incentivo a seu desenvolvimento até a avaliação e validação do trabalho criativo do indivíduo.

Este indivíduo em nenhuma das abordagens é tido como alheio ao processo, ou como ferramenta memética²⁷. Assim sendo, deve haver a consideração da interação entre as pessoas e o ambiente em que estão inseridas, uma vez que são - a sociedade, a cultura e a história, criações humanas de modo a, se se busca o desenvolvimento da criatividade, tal busca deve ser baseada na atuação prática, mediante a orientação teórica e a compreensão destes fatores como determinantes da criatividade. Mais relevante é ressaltar que os fatores fundamentais da criatividade são determinados pelo movimento histórico da sociedade humana, cabendo, aqui, a exposição de Novaes (*apud* FLEITH, 2001) de que

Um trabalho voltado para o desenvolvimento do potencial criativo deve ser feito desde a infância, o exercício da reflexão e do senso crítico tem grande importância na descoberta do mundo em que [se] vive, de forma a não só enxergá-lo e aceitá-lo, e sim de avaliar, julgar e propor mudanças para sua construção.

²⁷ Em 1976, Ricard Dawkins utiliza os conceitos de Darwin e da genética, para defender que a cultura também possui uma unidade mínima de replicação e que, como os genes, buscam replicar-se. O autor atribui a esta unidade mínima o nome de meme e define como uma unidade de transmissão cultural, ou unidade de imitação (DAWKIINS *apud* WIAZBORT, 2003).

2.2 UMA BREVE ANÁLISE SOBRE O TEATRO E A ARTE E SUAS INFLUÊNCIAS IDEOLÓGICAS

É preciso transformar a vida para depois cantá-la

Maiakóvski

Por se tratar de um trabalho científico, cujos objetos de estudo foram companhias de teatro, percebe-se a necessidade em contextualizar o que são arte, cultura, ideologia, teatro e ator.

Importante ressaltar que nenhum dos temas é consenso entre estudiosos de suas áreas e, especialmente, que nenhum dos temas parece se aproximar de um consenso. Diante deste impasse, opta-se por uma breve análise dos temas, buscando fazê-la historicamente e intimamente ligada à realidade social de cada época, evitando, dessa forma, compreender cada um destes como fins em si mesmos. Contudo, a própria definição destes temas como fins em si mesmos é compartilhada por muitos autores. Entretanto, se considerarmos como sendo a arte, a cultura, o teatro e o ator criações unicamente humanas, fruto de relações humanas, estes não podem estar desligados do movimento humano, pois se assim o fizessem seriam grilhões para os Homens a serem retirados pelos próprios Homens a fim de se libertarem, como talvez deva ser feito com as ideologias.

No subcapítulo sobre teatro, o tema é tratado de forma histórica, mediante uma breve análise das mudanças nesta forma de expressão artística, considerando que o teatro, como se apresenta hoje, sofreu influências muito fortes e, praticamente, determinantes da sistematização desta arte na Europa. Por este motivo, a análise restringe-se às macro-mudanças do teatro do período escravista (Grécia Antiga) ao período feudal e deste para o capitalismo.

2.2.1 Arte, cultura e ideologia

Definir estes conceitos representa como uma tarefa um tanto quanto inglória, semelhante a encher o tonel das danaiades²⁸ no tártaro, todavia, a compreensão destes é fundamental para o presente trabalho.

A definição do que é arte apresenta-se como um desafio à capacidade de se analisar as transformações históricas deste termo e onde este se encaixa na atual sociedade. Para um dos mais importantes historiadores da arte, Gombrich, é “uma coisa que realmente não existe” e prossegue: “existem apenas artistas” (1985, p.04).

Arte, contudo, se apresenta como uma expressão dos sentimentos humanos, em um dado período e não, exclusivamente, conforme a subjetividade do ser, mas conforme o meio em que este está inserido e a forma como enxerga a si e a seus semelhantes, na relação do sujeito com o objeto²⁹.

O criador do conceito de Representação na conceituação histórica da arte, afirma que “Arte, com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche” (GOMBRICH, 1985: p. 04). Para Bosi (2002), a definição do que é arte é fruto uma elitização dos padrões de belo e feio³⁰, de modo a arte ser a expressão das classes superiores como demonstração da real beleza (PONCE, 1996), como nos modelos de beleza das mulheres. Nestes padrões, pode-se comparar a beleza da mulher do período feudal e da mulher do capitalismo do período monopolista. Nesta conceituação, que parece hoje ser como natural, a beleza do gênero feminino como sendo um corpo esguio e a pele bronzeada, quando comparada com a beleza do século XVII de opulência física, gordura e pele alva, demonstra muito mais que a aparente evolução do mundo e do conceito de estética, uma vez que no período feudal as mulheres das classes dominantes não trabalhavam no campo, como as mulheres das classes dominadas. Dessa forma, as primeiras, além de alimentar-se melhor, não se expunham ao sol como as segundas.

De forma semelhante ocorre no capitalismo na pós-modernidade, em que a maioria das trabalhadoras das metrópoles do capital realiza suas atividades em escritórios por seis ou oito horas, sem exposição ao astro rei. Em contrapartida, aquelas mulheres que pertencem à

²⁸ Na mitologia romana, as danaiades são irmãs condenadas a encher com água um tonel cheio de buracos no fundo.

²⁹ “Ao *Homo sapiens* devemos [...], muito provavelmente, [...] a invenção dos maiores sistemas consoladores de todos os tempos: a arte e o além”. (DE MASI, 2002: p. 90).

³⁰ A apreciação da arte passa, necessariamente, pelo que ela desperta no artista e em seus apreciadores, havendo uma relação direta entre a compreensão de beleza artística. Mesmo o “feio”, como destaca Gombrich (1985), quando representado na arte torna-se belo.

alta burguesia (cada vez menor) têm maior tempo de exposição aos raios que bronzeiam a pele - sejam eles naturais ou “artificiais” o ano inteiro e, portanto, é este o padrão que as mulheres da atual sociedade costumam gastar sua renda para “ficarem bonitas”.

Obviamente, o padrão da beleza feminina, mesmo quando analisado historicamente, não é suficiente para analisar-se o padrão da beleza artística. Porém, exemplifica, embora também simplifique em demasia, o conceito de belo em cada tempo e espaço social.

Neste contexto, o conceito de arte é muito mais influenciado por fatores culturais de onde o artista está inserido e, mesmo se se considerar como sendo a expressão individual do artista, com fatores de cunho ideológico.

Dessa forma, caracterizar historicamente o vocábulo cultura, apresenta-se como de grande valia para o presente estudo. Segundo o dicionário eletrônico Priberam, a palavra cultura remete à palavra idêntica, de língua latina. Entretanto, entre os vários significados expressos não há a consideração do aspecto histórico do termo (<http://www.priberam.pt>).

Cultura vem do termo latino *culturus*, cuja origem é, segundo Bosi (2002), a mesma das palavras culto e colonização, ou seja, todas derivam do “verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*” (BOSI, 2002: p. 11). *Colo*, em latim, significa morar, ocupar a terra e, por extensão, trabalhar, cultivar o campo, derivando do termo outros como *íncola* e *inquilinus*, significando, respectivamente, habitante e residente de terra alheia; e *colonia* e *colonus*, como sendo o primeiro o “espaço ocupado, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeita” e o último aquele que cultiva uma propriedade alheia (BOSI, 2002: p. 11),

O autor (2002: p. 16) define *culturus* como particípio de *colo*, designando o sufixo “*urus*” a idéia de porvir, ou seja, sendo *culturus* o que se vai trabalhar, ou o que se quer cultivar, de onde se origina o termo *cultura*.

Dessa forma, cultura seria, originalmente, “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 2002: p.16). Entre esses valores, estão os gestos, o idioma, as vestimentas e a expressão artística. A regionalidade e temporalidade de cada conjunto de valores, crenças, idioma, formas de expressão artística etc., permitiu às ciências humanas, ao analisar várias sociedades, classificar suas expressões artísticas como sendo características próprias de cada povo ou região, como a cultura de cada povo.

Contudo, no que se refere às representações artísticas, suas primeiras manifestações não podem ser especificamente datadas, uma vez que o ser humano parece ter representado

suas angústias e crenças de modo artístico desde o princípio da espécie, seja em escrituras rupestres ou nas encenações das relações do ser com a natureza.

Na arte, o conceito de belo relaciona-se com a produção e reprodução dos valores das classes dominantes, de modo a alguns autores dividirem a produção cultural no capitalismo em três: cultura de massa - *masscult*, *midcult* e cultura superior (MACDONALD *apud* TEIXEIRA, 1980).

MacDonald (*apud* TEIXEIRA, 1980) define cultura superior como sendo as representações experimentais de “alto nível” como

todos os produtos canonizados pela crítica erudita, como as pinturas do Renascimento, as composições de Beethoven, os romances “difíceis” de Proust e Joyce, a arquitetura de Frank Lloyd Wright e todos os seus congêneres. (TEIXEIRA, 1980: p. 14).

Midcult caracteriza-se por todas as tentativas de “facilitar” para um grande público o acesso às “dificuldades” da cultura superior, como nas simplificações de Mozart (TEIXEIRA, 1980: p. 14) e nos livros de Paulo Coelho, por exemplo.

Por fim, a cultura de massa, ou *masscult*, seria a cultura mais “vulgar” e menos experimental. Porém, estas definições, segundo Teixeira (1980) são bastante superficiais, uma vez que ligam a classes ou estratos sociais o consumo da arte, o que não se sustentaria com a argumentação de gostos de pessoas oriundas das classes baixas da sociedade capitalista por música erudita ou pela contingencialidade do que é *masscult* em um tempo não ser em outro, como as histórias em quadrinhos do Snoopy, os Beatles ou o Jazz, originário dos guetos norte-americanos e hoje bastante elitizado.

O autor ainda ressalta a relevância em analisar-se a cultura mediante as transformações sociais, em especial, com o surgimento da chamada Indústria Cultural. Esta, segundo Teixeira (1980), surge com o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, como rádio, jornal e televisão. Esta indústria se caracteriza por “vender” produções artísticas moldadas em conformidade de formatos pré-determinados e de fácil assimilação, o que aumenta as chances de aceitação do grande público.

Teixeira (1980) rejeita opiniões como as de Adorno que atribuem à Indústria Cultural o papel de desmobilizadora e alienante de um povo. Para o autor, mesmo os produtos da Indústria Cultural podem ser críticos, pois não é a forma simplificada que impede a complexificação do conteúdo, apresentando-se os produtos desta indústria com conteúdos

apolíticos por questões de patrocínio dos grandes financiadores dos meios de comunicação de massa.

Desse modo, deve-se considerar, assim como se considerou na arte, que a cultura está intimamente ligada à ideologia de cada sociedade, uma vez que o que se *deve* “transmitir às novas gerações para garantir a reprodução” da mesma passa, necessariamente, por considerar, também, o que *não se deve* transmitir e como separar o joio do trigo.

Da mesma forma que a beleza física e a beleza artística, o certo, o errado, o bem e o mal, também foram construídos historicamente. Nietzsche (2003) apontou para o significado do termo bom, originado do termo latino *bonus* que, inicialmente, possuía o significado de guerreiro e, depois, passou a designar alguém que faz o bem, que está “conforme à moral” (<http://www.priberam.pt>) o que, para o filósofo alemão, significa não confrontar as classes superiores, pertencer ao rebanho.

Mas, de que forma e, principalmente, por que algumas idéias são mais relevantes que outras?

Para Ponce (1996), com o desenvolvimento das primeiras formações sociais com divisão de classes a consciência de si, a noção de indivíduo acentuou-se. E, com o nascimento da Filosofia, resultante do ócio das classes dominantes, as construções das idéias começaram a ser questionadas quanto à veracidade e aproximação do real, em especial nos filósofos socráticos (CHAUÍ. 1993). A isto, muitos chamam *ideologia*.

Löwy (2003: p.10) aponta as dificuldades do tema quando afirma que:

Existem poucos conceitos na história da ciência social moderna que sejam tão enigmáticos e polissêmicos como esse da ideologia. Ao longo dos últimos dois séculos ele se tornou objeto de uma acumulação incrível, até mesmo fabulosa, de ambigüidades, paradoxos, arbitrariedades, contra-sensos e equívocos.

O termo ideologia aparece pela primeira vez no ano de 1796 no livro “Elementos da Ideologia”, de Destutt de Tracy. Com considerável repercussão na época, o autor concebia o termo como sendo uma nova disciplina filosófica, de modo a conter todas as demais disciplinas, formando uma categoria do conhecimento que contivesse a gênese das idéias (THOMPSON, 1995).

A respeito deste livro, Konder assinala que:

Seu raciocínio seguia um caminho que pode ser resumido da seguinte maneira: agimos de acordo com nossos conhecimentos, que se organizam

através das idéias; se chegarmos a compreender como se formam essas idéias a partir das sensações, teremos a chave para nos entender e para criar um mundo melhor. A conclusão era: precisamos decompor as idéias até alcançar os elementos sensoriais que se constituem em sua base. (2002: p. 22).

Essa corrente, conhecida como a dos ideólogos, lutava, no campo das idéias, contra a metafísica e a religião, de modo a conceber uma forma de ver a realidade em sua plenitude e alterá-la para melhor.

No campo concreto, os ideólogos eram antimonarcas e logo se posicionaram favoráveis a Napoleão Bonaparte, que, segundo o ponto de vista desta corrente de filósofos, estava disposto a retomar os princípios da Revolução Francesa. Todavia, diante da não concretização destas expectativas, os ideólogos logo se tornaram uma voz contra a de Napoleão que tratou de tirar-lhes os cargos concedidos e condená-los como causadores de todas as desgraças da França de sua época.

Quanto a este fato, Chauí acrescenta:

O sentido pejorativo dos termos “ideologia” e “ideólogos” veio de uma declaração de Napoleão que, num discurso ao conselho de Estado em 1812, declarou: ‘Todas as desgraças que afligem nossa bela França devem ser atribuídas à ideologia, essa tenebrosa metafísica que, buscando com sutilezas as causas primeiras, quer fundar sobre suas bases a legislação dos povos, em vez de adaptar as leis ao conhecimento do coração humano e às lições da história’.”.(1993: p. 24).

Desta forma, o significado de ideologia predominante foi o dado por Napoleão, não pelos ideólogos.

O termo ideologia voltou a ser usado em um sentido próximo ao dos ideólogos pelo positivista Augusto Comte, em *Cours de Philosophie Positive*. Para o autor, o termo passa a possuir dois significados: um referente à formação das idéias mediante observações das relações e sensações entre o corpo humano e o meio ambiente; e significa, igualmente, o conjunto das idéias de um dado momento histórico, tanto no sentido de opinião geral quanto de elaboração teórica, organização sistemática dos conhecimentos científicos da realidade – portanto livre de vestígios metafísicos ou religiosos, por parte dos pensadores deste período.

Todavia, a discussão acerca da ideologia passa, necessariamente, pela concepção de sociedade que cada autor tem. Não se trata de buscar uma verdade única, de encontrar a teoria que explique a realidade, mas de, antes, evitar que a realidade borre e nuble o estudo e a concepção de uma teoria que lhe explique em suas leis naturais de funcionamento e o

relacionamento histórico de seres históricos (KONDER, 2002), de forma que, considerando a sociedade como capitalista, considera-se como sendo, segundo a ótica marxiana, uma sociedade de classes (MARX, 2006).

Leandro Konder (2002) divide o termo mediante as intervenções teóricas de Karl Marx, visto que, segundo o filósofo brasileiro, foi através de seus trabalhos que o termo ganhou a relevância que culminaria nos trabalhos de teóricos como Lênin, Lukács, Gramsci, Adorno e Habermas, entre tantos outros. Entretanto, o filósofo brasileiro aponta três definições em Marx (2002) reiterando as observações de Chauí (1993) e Bottomore (1993). Para Bottomore, o pensamento do filósofo alemão sofreu influências de duas correntes do pensamento: o materialismo francês e de Feuerbach, por um lado, e a crítica à epistemologia tradicional e a revalorização do indivíduo, especialmente, em Hegel.

Inicialmente, Marx, ao lado de Engels, tenta mostrar a existência da contradição entre a consciência do Estado prussiano defendido por Hegel e a realidade material dos homens (BOTTMORE, 1993). O idealista alemão, autor da Fenomenologia do Espírito, afirmava ser o Estado a síntese do substancial e do particular como realidade moral (TRAGTENBERG, 1977). Com base nisto, o filósofo alemão autor de O Capital afirmou ser este raciocínio “invertido” da realidade, defendendo a tese de ser o Estado não o fim da sociedade, nem o construtor final do princípio de liberdade, mas uma construção histórica, como quando afirma que “o ser humano é o verdadeiro princípio do Estado, mas é o ser humano *não livre*. O Estado, então, é a *democracia da não-liberdade*, a consumação da alienação”. (apud KONDER, 2002: p. 31).

Sartre (2002, p. 144) ressalta a importância da contribuição do co-autor do Manifesto do Partido Comunista, quando afirma que:

A originalidade de Marx é a de estabelecer irrefutavelmente contra Hegel que a história está em *andamento*, que o Ser *permanece irreduzível ao Saber* e, ao mesmo tempo a de pretender conservar o movimento dialético *no Ser e no Saber*.

Dessa forma, Marx conclui ser o Estado a demonstração prática e material da existência de classes antagônicas (LÊNIN, 2004) e chega a afirmar que:

Qual o poder do Estado político sobre a propriedade privada? É o próprio poder da propriedade privada, sua essência trazida à sua existência. E o que resta ao Estado político em oposição a essa essência? A *ilusão* de que é determinante, quando de fato, é determinado. (apud KONDER, 2002: p. 32).

Desse modo, a primeira fase do conceito do termo em Marx – denominado concepção polêmica (THOMPSON, 1995), define-se por meio de “inversões” que “obscurecem o verdadeiro caráter das coisas” (BOTTMORE, 1993: p. 184).

Em sua segunda fase – concepção epifenomênica (THOMPSON, 1995), o filósofo germânico, em Crítica da filosofia de direito de Hegel, afirma não ser simplesmente uma inversão conceitual, mas uma inversão da própria realidade, e que vai além de alienação filosófica ou ilusão, expressando as contradições e os sofrimentos do mundo material (BOTTMORE, 1993) e afirma que as concepções hegelianas e dos jovens hegelianos são ideológicas por partirem da inversão de considerar a prerrogativa da consciência “em vez de partir da realidade material” (BOTTMORE, 1993: p. 184).

A terceira fase da concepção de ideologia em Marx – concepção latente (THOMPSON, 1995), que mudou radicalmente o conceito de então, parte do pressuposto de que “algumas idéias deformavam ou ‘invertiam’ a realidade” porque “a própria realidade estava de cabeça para baixo” (BOTTMORE, 1993: p. 184).

Werneck (1982) aponta para questões relevantes quando se trata do tema em Marx:

Em Marx, especialmente na *Ideologia Alemã*, o conceito de ideologia aparece formado por três componentes básicos: [...] como forma de conceber o mundo, como um conjunto de idéias fundamentais consideradas não somente em seus aspectos naturais mas especialmente no seu aspecto social e no das relações entre os homens e suas atividades. O segundo aspecto diz respeito ao fato de essa ‘visão do mundo’ ou ‘conjunto de idéias’ só poder ser compreendido como produto ou reflexo da sociedade e de uma época, ou seja, de grupos sociais reais, estratos e classes. Enquanto visão do mundo e ideologia expressaria exatamente os interesses, a atividade e o papel histórico desses grupos ou classes sociais. No entanto, esse modo de expressão se faria não como expressão do conhecimento ‘verdadeiro’ mas como ‘racionalização’, ou seja, ao mesmo tempo em que os expressa e exprime-os parcialmente, deforma-os, obscurece-os. O terceiro aspecto, com base no segundo, mostra que a ideologia não é um sistema de pensamento neutro ou inócuo mas que, tendo uma função ou direcionalidade que se constitui em parte essencial dos conflitos da História, teria como função legitimar, justificar e assim contribuir para a manutenção da ordem social vigente. (p. 18).

Todavia a publicação da *Ideologia Alemã*, publicada por completo no Brasil apenas em setembro de 2007, deu-se muito tempo depois da morte de Marx e Engels, na década de 1920, de modo ao conceito negativo de ideologia em Marx e Engels adquirir nova significação. Bottomore (1993, p. 185) ressalta que “assim, Plekhanov, Labriola e, mais significativamente, Lênin, Gramsci e [...] Lukács dos primeiros escritos não estavam familiarizados com a argumentação mais vigorosa de Marx e Engels em favor de um conceito

negativo de ideologia”. Dessa forma, os principais textos que tratavam do tema eram bastante ambíguos e não apresentavam uma distinção clara entre o “fenômeno ideológico” e a sua relação com base e superestrutura, de modo a autores como Kautsky, Mehring e Plekhanov não questionarem o marxismo como ideologia. (BOTTMORE, 1993: p. 185).

O primeiro autor a tratar da obra marxiana como ideológica foi o revisionista Bernstein, retirando o conceito negativo do termo e colocando a ideologia como várias ideologias em disputa no campo social. (BOTTMORE, 1993: p. 185).³¹

Todavia, a principal contribuição para a concepção de ideologias em disputa foi de Lênin, que defendia haver ideologias reacionárias e progressistas contrapondo-se, no capitalismo. Sendo, fundamentalmente, a ideologia burguesa e a ideologia proletária em disputa (KONDER, 2002: p. 52).

Conforme isto, as ideologias da sociedade seriam as ideologias de classe, onde cada classe possuiria uma ideologia, de acordo com seus interesses na sociedade, não havendo, todavia, uma ideologia de herança genética, ou seja, estando as ideologias em disputa no campo social (GRAMSCI *apud* VECCHIO, 2007). Dessa forma, não há uma relação estanque entre classe social e ideologia desta classe, ou seja, a ideologia dominante de cada sociedade é a ideologia da classe dominante, como aponta Chauí (1993).

As justificações ideológicas neste período excedem o controle do aparelho estatal e levam ao indivíduo uma série de construções ditas científicas e teóricas para a manutenção deste sistema, o que Gramsci chamava de hegemonia (VECCHIO, 2007).

Este pensador italiano identifica aspectos fortes da ideologia burguesa na sociedade determinantes da consciência humana e forçando-se afirmar como científica, única e em prol do bem-comum, em disputa com as resistências a este sistema (VECCHIO, 2007), o que muitos autores definiram como *ideologia proletária*. Todavia, dos Escritos do Cárcere³² até os tempos atuais, muitas das características do capitalismo ampliaram-se e aprimoraram-se para legitimar as cada vez menos legítimas conseqüências deste sistema.

³¹ “[...] ainda que meu pertencer a tal ou qual classe, a tal ou qual nação, não derive de minha facticidade, enquanto estrutura ontológica do Para-si, é evidente que minha existência de fato, ou seja, meu nascimento e meu lugar, envolve minha apreensão do mundo e de mim mesmo através de certas técnicas. Logo, essas técnicas não escolhidas por mim conferem ao mundo suas significações. Aparentemente, não sou eu quem decide, a partir de meus fins, se o mundo me aparece com as oposições simples e fatiadas do universo “proletário” ou com as nuances inumeráveis e ardilosas do mundo “burguês”. Não somente estou arremessado frente ao existente em bruto: estou jogado em um mundo operário francês, lorenense ou sulista, que me oferece suas simplificações sem que eu nada tenha feito para descobri-las”.(Sartre: 1997, p. 630-1).

³² Obra de Antonio Gramsci.

Iasi (2007) aponta para os equívocos gerados pela concepção de ideologia proletária, ou ideologia libertária, uma vez que o termo, na terceira fase do conceito em Marx, possui uma conotação negativa, no sentido de representar idéias que impedem a liberdade humana e justificam sua dominação.

O sociólogo brasileiro ressalta que ideologia pressupõe a expressão da dominação da classe dominante em um conjunto de idéias, em uma apresentação particular desta classe como sendo o ideal universal de forma a realidade ser deformada, velada, invertida, como justificação e naturalização das relações de dominação (p. 81).

Contudo, o autor afirma serem justificáveis as definições de Lênin e Gramsci, uma vez que esses desconheciam as argumentações mais vigorosas de Marx e Engels por estarem em um momento histórico bastante singular com levantes populares muito fortes no mundo capitalista. Todavia, ressalta que de fato existe uma “ideologia proletária”, com início na sociedade pós-capitalista soviética, onde o projeto de construção de uma sociedade sem classes foi suprimido por novas formas de dominação.

Nesse contexto, passou a ser necessário apresentar uma visão do mundo que reproduzisse e justificasse a dominação, que apresentasse como “natural” o domínio de certos setores, investidos de funções ditas especiais, uma visão que procurasse apresentar os interesses desses setores particulares como se fossem universais. Representam-se [assim] todos os elementos da ideologia. (IASI, 2007: p. 85).

Porém, tão logo rui o mundo soviético, Francis Fukuyama pronuncia, em outro clássico da literatura contemporânea, *O fim da história e o último Homem*, de 1992, que a história acabara. Para Fukuyama, a História da humanidade termina com a “vitória do capitalismo sobre o comunismo” e o último Homem é este, remanescente de um novo momento da história, sem classes sociais em disputa (FUKUYAMA, 1992). Ou seja, afirma, de modo nem tão implícito, que toda a história da espécie, dos milhares de anos que se passou desde a separação gradual do Homem dos demais animais, leva, inexoravelmente, ao capitalismo e que este é o ápice de todo o processo evolutivo. Contudo, Hobsbawm (1984), muito antes do livro de Fukuyama, já alerta quanto a esta “neutralidade”, como sendo fruto de uma defesa da permanência das relações de poder.

Mészáros (*apud* VECCHIO, 2007: p. 38) ainda ressalta que:

cabe frisar que este antagonismo [...] jamais será reconhecido pela classe dominante que, fazendo uso uma vez mais de sua retórica, há de insistir no “interesse comum”, na “moderação”, na “unidade” a fim de manter as relações de poder hierarquicamente estabelecidas.

Assim, esta “neutralidade” nem sempre é tão sutil quanto em Fukuyama. Para um dos mestres da gestão contemporânea, Peter Drucker, a gerência deve ser o motor primordial não apenas das empresas, mas de toda a sociedade, uma vez que, segundo seu raciocínio, uma organização competente da sociedade é uma organização heterogestionada, como a das empresas capitalistas (VECCHIO, 2007).

O dito empresariamento da vida humana, em que famílias, grupos religiosos, de jovens e outros tipos de reunião de indivíduos humanos passam a reproduzir as formas organizacionais das empresas capitalistas é uma das conseqüências deste fenômeno que reduz a ciência, a racionalidade e, inclusive, a afetividade humana à lógica de mercado, indo além da mercantilização das relações e compreendendo todas as formas de apreensão da realidade pelos seres humanos, como afirma Mészáros (2002).

Tal termo, cunhado por Andréu Solé (VECCHIO, 2007), para designar este fenômeno em que a empresa capitalista torna-se “referência para qualquer associação de pessoas” (VECCHIO, 2007: p. 39), apresenta-se como um dos vários fatores de manutenção da ordem capitalista, de modo consolador moral quando os indivíduos concluem que este, bem ou mal, ainda é o melhor meio de manter a civilização e, quando somado ao que Laclau e Mouffe (VECCHIO, 2007) chamam de “mercantilização da vida”³³, não apenas justifica, como também renuncia as opções de resistência, o que leva Vecchio (2007, p. 38) a afirmar que

Se por um lado os capitalistas trabalham no sentido de afirmar seu conjunto ideológico de saberes, outra manifestação de sua prática imbuída de valores é a desqualificação do pensamento crítico que se opõe ao seu conhecimento “sério”. Ora, que ação pode ser mais ideológica do que taxar posturas divergentes dessa maneira? [...] Assim, conforme Mészáros (2004)³⁴, em nome da “erudição” e da “ciência”, as idéias ditas “antiquadas”, “extremistas” ou “dogmáticas” são descartadas, perseguidas, hostilizadas, a fim de garantir os “avanços” da sociedade. Faz-se, portanto, uma distinção entre o que é ou não válido, o que é ou não aceito.

Para István Mészáros (2002) o capitalismo atual apresenta justificações ideológicas aos Homens de modo a própria racionalidade, dita crítica, atual não conseguir analisar os problemas sociais em um todo que vá além do sistema do capital, como citado anteriormente. Dessa forma, a aliança entre os aparelhos estatais, grandes corporações, mídia e a submissão

³³ “Hoje não é somente como vendedor de sua força de trabalho que o indivíduo está subordinado ao capital, mas também enquanto está inscrito em outras múltiplas relações sociais: na cultura, no tempo livre, na enfermidade, na educação, no sexo e até na morte”. (LACLAU e MOUFFE *apud* VECCHIO:, 2007: p. 40).

³⁴ O livro a que o autor refere-se é intitulado “O poder da ideologia”.

da educação e da ciência em prol desta manutenção, força a humanidade a crer na causa de seus problemas sociais como sendo problemas individuais ou, mesmo quando afetando a todos, como os problemas ecológicos, como fruto de conduta (a)moral e (anti-)ética individual ou de pouco controle estatal, não os compreendendo como conseqüências da própria estrutura de funcionamento do capitalismo.

Tragtenberg afirma que, no capitalismo,

a minoria que concentra em suas mãos os *meios de produção* econômicos, os *meios administrativos* no plano institucional e os *recursos de pesquisa e as escolas*, legítima o *existente* como *desejável*, o *transitório* como *permanente*, a racionalidade do cálculo econômico *capitalista* como a encarnação da *razão na História*.(1977: p. 204).

Assim, escritos como o que segue, extraído de um livro destinado aos estudantes de Ciências da Administração, bem como a gerentes e, especialmente nesta citação, trabalhadores subordinados, demonstram bem a necessidade de conformação da classe trabalhadora e a naturalização da ordem vigente:

Não existe uma fórmula perfeita para se obter satisfação plena no mundo do trabalho. Assim, não há um guia infalível para se conseguir harmonia no casamento. Portanto, o importante é perceber que o mundo é composto de singularidades. Essa repartição pública é assim, aquela outra é totalmente diferente. Numa delas há um Santo Expedito na parede, na outra uma figura de Iemanjá. Numa empresa a conversa é estímulo criativo, noutra é considerada ruído ou motivo de dispersão. Portanto, caberá a cada um adaptar-se ao ambiente ou, quem sabe modificá-lo. Os mais competentes são aqueles capazes de compreender os métodos vigentes, avaliar suas eficácias e transformá-los de acordo com as urgências e novos paradigmas da máquina produtiva. Por isso, perceba a conveniência de sugerir em vez de contestar. (JÚLIO, 2002: p. 152).

Deve-se observar a “conveniência” de “sugerir” ao invés de “contestar”, ou, simplesmente, “questionar”, como uma necessidade da própria empresa capitalista de possuir “colaboradores” que apontem possíveis arestas a serem aparadas e a necessidade ainda maior de conformação, racionalização da naturalidade das relações hierárquicas e da não contestação.

A respeito disto, Tragtenberg (1977) afirma que

O racionalismo liberal, especialmente em Weber com seus conceitos de racionalidade *formal* e *material*, tende a assumir a forma de um

antropomorfismo, isto é, a concepção de uma razão acima do pensamento humano, que seja a essência ou *causa primeira* da realidade.

Ora, a razão não aparece como *coisa em si*, tem origem e evolução definidas na *historicidade*, não parte da experiência *individual* como o empirismo pretende. Não constitui faculdade *passiva*, ela aparece *integrada na experiência histórica concebida como atividade*, objetivada na produção e reprodução de coisas e idéias. (p. 204)

Dessa forma, a luta de classes, definida por Marx e Engels em 1848³⁵, está visível em todos os momentos, não apenas em grandes mobilizações populares ou greves. Este “combate ideológico” é fruto e imagem do combate real do antagonismo de interesse entre as classes sociais, em especial entre trabalhadores e capitalistas³⁶.

Embora existam outras classes sociais na sociedade, estas duas apresentam o confronto mais forte, em especial se se considerar que uma, os capitalistas - ou burgueses, como preferem os socialistas, comunistas, anarquistas e afins, mantém o controle dos meios de produção material e espiritual da sociedade (MARX e ENGELS, 2006) e os trabalhadores - ou proletários, como definiram Marx e Engels (2001), são a fonte do lucro (MARX, 1987) e, conseqüentemente, da sustentação do capital, uma vez que este é dependente do trabalho (MÉSZÁROS, 2002).

Para Paulo Freire, a harmonia entre as classes pode dar-se apenas em momentos efêmeros de emergências nacionais que, tão logo se tornem controláveis, deixam de “desmascarar” o “antagonismo indisfarçável entre uma classe e outra” (FREIRE, 1987: p. 141).

Freire (1987: p.140) propõe a “ação cultural” como processo totalizado e totalizador capaz de fazer “os indivíduos como sujeitos dos processos” conforme uma nova percepção social emerge entre os ditos “oprimidos”, não havendo uma dependência exclusiva de lideranças.

Todavia, cabe ressaltar que este processo totalizador é fruto da ação prática dos indivíduos, não de suas idéias, embora estas concebam suas ações, as mesmas são igualmente formadas por suas ações e, de combater ideologias a mudar realidades, há uma grande diferença que não pode ser desprezada.

³⁵ Ano em que os autores escreveram e publicaram o Manifesto do partido comunista, iniciando o texto com a frase “A história de toda sociedade até nossos dias é a história da luta de classes” (MARX; ENGELS, 2001: p. 23). Posteriormente, Engels ressalta que os autores se referiam apenas a história escrita, uma vez que Hauxthausen pouco depois descobriu a propriedade comunal na Rússia e, posteriormente, outros historiadores descobrem sociedades comunais em outros lugares, o que ajudou, e muito, os estudos de Karl Marx para escrever O Capital.

³⁶ “luta ininterrupta, velada algumas vezes, franca e aberta outras” (MARX e ENGELS *apud* PONCE, 1996: p. 35).

Importante destacar a produção artística e cultural como contestadora da sociedade. Artistas como Piscator, Brecht, Maiakovski, Chico Buarque de Hollanda e Jean-Paul Sartre engajam-se politicamente na busca pelo desvelamento da realidade que muitos cientistas construíram em submissão à manutenção de *status quo*. Porém, não somente nas sociedades capitalistas há a intervenção, denúncia, busca por construção de um sentimento coletivo de um novo mundo, mas também nas sociedades escravista (Sófocles), feudal (Voltaire) e soviética (Soljenitzyne), indo além da expressão de um sentimento individual preocupado com a forma da arte em si, como se a arte existisse por si própria, fora de um contexto histórico e social, como se fosse esta algo fora dos seres humanos, uma criatura dominando seus criadores, pairando no éter e dotada de lógica própria.

2.2.2 O teatro e o ator

Os grupos de teatro são bastante anteriores às organizações capitalistas, já havendo evidências de um teatro propriamente dito entre os anos de 2000 e 3000 antes da era cristã (PEIXOTO, 1980: p. 65), de modo à racionalidade capitalista e o empresariamento serem, se presentes, muito recentes se comparados proporcionalmente.

O termo teatro abrange pelo menos três sentidos fundamentais. Um deles diz respeito ao prédio onde se representam artes dramáticas e óperas. O segundo, refere-se à coletânea de obras dramáticas de um autor, período, lugar ou nação etc. Todavia, tratar-se-á do teatro, em sua terceira acepção fundamental: a arte transmitida ao público por intermédio da representação.

O vocábulo tem origem no idioma grego, do termo *théatron*, cuja significação aproxima-se de um lugar aonde se vai para ver, ou como aponta Magaldi (2003: p.07), um miradouro, onde o público assiste à obra de arte interpretada pelo ator, diferenciando-se, no grego, o edifício onde se via os espetáculos teatrais, cujo termo usado para este era a palavra *odeion*.

Contudo, mesmo sendo os gregos os grandes organizadores e responsáveis por uma classificação e sistematização do teatro ³⁷, as origens do teatro são confusas e pouco consensuais, como Peixoto ressalta ao afirmar que:

³⁷ Importante ressaltar que, diferentemente do crido pela maioria, esta sistematização refere-se à *tragédia grega*, cujas origens costumam ser atribuídas a rituais fúnebres e danças mímicas de atores em homenagem a heróis mortos não parecendo ser esta explicação a mais convincente. Segundo

[...] praticamente todos situam dois pontos irrecusáveis: desde cedo o homem sente necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de “ser outro”, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procuram caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras; e ainda, ao que tudo indica, o jogo teatral, a noção de representação, nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo.³⁸ (1980: p. 14).

O espetáculo teatral e o próprio teatro podem ser considerados sinônimos, segundo Magaldi (2003). O autor destaca o teatro como sendo uma soma de diversos elementos, como a iluminação e a sonoplastia e diversas artes, como a música, o texto, a dança e a arquitetura, entre outros diversos elementos possíveis, apenas o espetáculo em si é realmente efêmero.

Para Magaldi:

Se a literatura dramática fica documentada em livro e os cenários e figurinos subsistem em fotografias e desenhos, o espetáculo é uma arte efêmera, que se realiza integralmente na sua duração. O preconceito da eternidade da arte, tão difundido, relega por isso o espetáculo a plano inferior, valorizando em contrapartida o texto, perenizado na história literária. (2003: p. 13).

Para o autor, o teatro pode ser definido a partir de uma “tríade essencial”, na qual o três elementos constitutivos seriam o ator, o texto e o público. Deste modo, Magaldi afirma resgatar a origem da palavra, “cuja omissão vem originando diversos equívocos, entre os quais, sobretudo, o da precedência da arte literária, com prejuízo do conjunto do espetáculo” (2003: p. 08).

Diferentemente, Peixoto afirma que:

Nem todo espetáculo necessariamente existe a partir de um texto. Pode, por exemplo, nascer simplesmente de ação e conflitos. Ou transformar em proposta de trabalho vagamente redigida, um poema, uma narrativa que

Aristóteles (*apud* PEIXOTO, 1980: p.67), a tragédia tem seu início nos cultos a Dionísio e ditirambos – espécies de coral acompanhado de flauta, e a comédia surge das cerimônias e canções fálicas.

³⁸ Cabe expor aqui as observações de Kelsen acerca da formação cerebral e a conduta social do homem primitivo com relação à importância dada ao sobrenatural em consequência do desenvolvimento do componente emocional e do pouco domínio do mesmo sobre a natureza quando o autor afirma que: “Resulta casi innecesario decir que el componente emocional es el más antiguo o, por lo menos, el elemento originariamente más vigoroso. Se há encontrado expresión acertada para tal hecho al decir que al comienzo la conducta humana estaba determinada esencialmente por el deseo. De allí puede explicarse la posición preponderante que la llamada “magia” ocupa em la vida Del hombre primitivo. Ello consiste principalmente em que cuanto menos domínio técnico ejerce el hombre sobre la naturaleza, más se dirige com sus deseos, expresados em um peculiar lenguaje de signos, a seres sobrehumanos”. (1945: p. 08).

sugira elementos cênicos, uma idéia inicial a ser improvisada numa prática imprevisível, etc. (1980: p. 24).

Como ocorre na concepção do teatro-foro, de Augusto Boal, que elimina a noção de espectador, que observa uma situação e proporciona ao, então, público, incorporar-se à ação dramática e alterar toda a representação e ação do teatro.

Da mesma forma, nos *happenings* qualquer pessoa pode interpretar, ou não, inventar um novo comportamento ou extravasar os próprios, não havendo um ator, mas pessoas que se mostram ou interpretam, sem uma noção clara do que é cada coisa, buscando um “regresso aos instintos”, a renovação dos sentidos (MAGALDI, 2003: p.111).

Historicamente, o teatro apresentou, inicialmente, uma fase artesanal que perdurou até, aproximadamente o século XIX (PEIXOTO, 1980), com a coordenação da montagem do espetáculo, seu aspecto estético, sem alguém com o papel claro e específico de coordenação dos diversos elementos técnicos da apresentação, havendo, por vezes, atores, autores, cenógrafos ou professores de arte dramática para a orientação das concepções visuais do espetáculo. Segundo Peixoto (1980: p. 67), duas figuras merecem uma maior atenção quando analisamos esta sistematização do teatro: Pisístraco e Téspis³⁹, o primeiro “um tirano” e o segundo um ator.

Pisístraco oficializou os cultos a Dionísio e chamou Téspis para organizá-los e promovê-los anualmente. O ator organizou apresentações competitivas entre si durante os seis primeiros dias da primavera. Atribui-se a Téspis a responsabilidade pela “libertação da dramaturgia das amarras da poesia” (PEIXOTO, 1980: p. 67), desenvolvendo uma personagem para responder ao coro e ao corifeu, substituindo as máscaras até então de animais por máscaras humanas, introduzindo a máscara feminina e “dando início ao tratamento dramático aos temas míticos e históricos, na qual se destacam três dramaturgos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. A partir do trabalho destes três autores, o coro assume o ‘papel de espectador ideal’” (PEIXOTO, 1980: p. 69) questionando a ordem vigente e o desenrolar dos fatos através do teatro.

Cerca de três séculos depois, em Roma, Plauto e Terêncio destacam-se apresentando ao público o questionamento social de Roma através da comédia, utilizando-se muito do coro como termômetro e passando suas histórias na Grécia.

No ocidente, a Europa medieval coíbe o teatro e ameaça atores com o inferno, mas logo permite encenações com intuito de ensino e celebração religiosos baseados na Bíblia, na

³⁹ Tido por muitos como o primeiro ator (PEIXOTO, 1980).

forma de *milagres e moralidades*, cabendo ao primeiro “discutir a fé”, e o segundo debater a “questão religiosa, mostrando comportamentos e expondo o destino final do homem” (PEIXOTO, 1980: p. 72).

Entretanto, logo os elementos populares são incorporados à religiosidade, a exemplo do ocorrido na Grécia antiga, quando “nas primeiras peças profanas a virgem é substituída por donzelas desprotegidas e os demônios por dragões e feiticeiros” (PEIXOTO, 1980: p. 72).

Durante todo o predomínio do modo de produção feudalista na Europa, o teatro apenas é aceito como arte quanto retrata temas religiosos. O desenvolvimento do espetáculo teatral, entretanto, não permite a estagnação desta arte, que se desenvolve independentemente das limitações temáticas.

Desse modo, muitas formas que outrora fossem consideradas profanas e populares foram incorporadas ao teatro religioso e de elite. Este movimento de negação e posterior aceitação, mediante a inevitabilidade do avanço da arte, perdurou por cerca de três séculos (PEIXOTO, 1980).

A partir do século XVII a burguesia ascende como grande classe possível de insurgir contra a nobreza, abrindo a possibilidade da construção de um novo mundo de liberdade e o teatro não esteve alheio a isto.

Neste século surge a comédia burguesa, em que o improvisado é substituído pelo texto escrito, o romantismo tem sua fase inicial com Marivaux e a imensa maioria do que é produzido nesta região possui alto teor de crítica política e estética à aristocracia, voltando-se o teatro para o mundo fora das salas de espetáculo, e, com o surgimento do drama burguês apresentando peças nas quais as personagens são pessoas comuns e em que todas as classes e gêneros são representados ⁴⁰.

Nesta época, se destacam Mozart, Voltaire, Lessing, Goethe ⁴¹, Schiller e Beaumarchais, percussor do teatro político, pela “forma de criticar a nobreza e pela inusitada maneira de valorizar os criados” (PEIXOTO, 1980: p. 83), em especial na peça “O casamento de Fígaro”, de 1784. Ainda neste período, surge a crítica diária e Hegel dedica a última parte de uma de suas obras – Estética, ao teatro, afirmando que a poesia dramática é superior à lírica e à épica por realizar uma síntese dialética entre ambas, “unindo a subjetividade de uma à objetividade da outra” (PEIXOTO, 1980: p. 83).

⁴⁰ “A um público racional só agrada um mundo real” (DIDEROT *apud* PEIXOTO, 1980: p. 80).

⁴¹ Atribui-se a Goethe o papel de primeiro diretor de teatro, propriamente dito, embora outros autores e atores o tivessem feito, como Molière e Calderón.

Até o século XIX, os autores e alguns poucos atores são os grandes artistas a serem reconhecidos, sendo os autores, geralmente, atores e diretores de suas peças, cujo destaque é dividido com um grande ator no papel principal. Neste século, surgem os gêneros “comerciais”, com a acomodação dos ideais de liberdade e sua troca pela democracia formal, sendo o teatro um instrumento de manutenção ideológica e de catarse consoladora. Estas peças, que se caracterizam como sendo “comédias bem estruturadas, com um mecanismo repetido e infalível, intrigas engenhosas, uma temática superficial e aparentemente inocente que gira em torno do amor e do dinheiro” (PEIXOTO, 1980: p. 86).

No princípio do século XX, o cinema dá início à encenação moderna, fazendo da interpretação uma arte presente em outro espaço que não o teatro. A linguagem do cinema é bastante distinta da do teatro. Se no segundo prevalecem os diálogos para um cenário imóvel e atores com espaço delimitado de atuação, no primeiro a fala inexistente, os gestos são compassados, pela captura de imagens das câmeras, que possibilitam uma maior profundidade – em termos físicos de dimensão, e cenários mais realistas, em histórias, em sua maioria, curtas e dependente de financiamentos de produtoras.

Nesse mesmo período, entretanto, a sistematização do trabalho do ator para o teatro tem um fato de fundamental importância em Konstantin Stanislavski, que influenciou o teatro na Rússia e Estados Unidos imensamente. Stanislavski afirma que a construção do papel surge da contradição entre o ator subordinar-se à proposta do autor da peça sem deixar de ser ele mesmo quando vive seu papel, compreendendo seus sentimentos e expressando-os de forma bela e reveladora dos detalhes da vida (PEIXOTO, 1980: p. 94).

Ainda na Alemanha, Max Reinhardt dá uma importante contribuição para o teatro moderno, levando espetáculos populares a parques, jardins e praças públicas, de forma a marcar o início do “teatro de massas” (PEIXOTO, 1980), e influenciar a criação do Teatro Nacional Popular, em Paris, por Firmin Gemier, e popularizar esta expressão artística.

Contudo, o grande salto no “teatro de massas” dá-se na URSS:

Favorecido pela revolução proletária, Nikolai Evreinov chega a realizar, em novembro de 1920, comemorando a Revolução um espetáculo grandioso: *A Tomada do Palácio de Inverno*, no próprio local dos acontecimentos, tem oito mil atores... E, no mesmo ano, *Mistério do Trabalho Libertado da Escravidão*, teve dois mil atores e cerca de trinta e cinco mil espectadores, que no final juntaram-se ao elenco numa fantástica comemoração da vitória. (PEIXOTO, 1980: p.106).

Neste período de intensa criação no teatro deve destacar o teatro futurista, que tem em Maiakovski uma expressão muito forte com sátiras implacáveis à burguesia e vigilância à construção de uma nova sociedade. Este autor faz uso do teatro não como um “escravo fiel da realidade, mas sim uma lente de aumento” (PEIXOTO, 1980: p. 100), servindo como arma de agitação e propaganda política ⁴² que tem como contrapartida o papel de Marinetti, como grande propagandista do fascismo.

Desse modo, as contradições do próprio sistema capitalista são demonstradas no teatro. Em Maiakovski há a luta pela transformação da sociedade e pelo fim do capitalismo e em Marinetti os anseios de uma sociedade de capitalismo avançado que sofre pela falta de mercados – Itália.

O teatro tem um grande avanço com o surrealismo, influenciado pelo movimento dadaísta, desafiando os ideais de estética e moral e servindo de incentivo para a criação artística por intermédio de impulsos inconscientes e lúdicos, sem ligação política, embora muitos dos surrealistas, na busca pela libertação dos valores vigentes tenham se aproximado dos movimentos políticos revolucionários, do socialismo e do comunismo.

A negação do surrealismo influencia o desenvolvimento do “teatro do absurdo”, em que tudo é negação, não há uma ligação ou uma separação muito clara do que é real e o que é imaginário. O “teatro do absurdo” busca representar a ironia da vida humana, um desespero a respeito do que fazer, representando, para muitos, o “fim das ideologias”, encontrando em Luigi Pirandello seu grande nome.

Surgido ao fim da Segunda Grande Guerra, o “teatro do absurdo” recebe duras críticas de György Lukács. O filósofo e crítico de arte afirma que estes autores confundem o fim de seus mundos com o fim da humanidade, como se seus desesperos representassem o desespero de toda a humanidade (*apud* PEIXOTO, 1980: p. 102). Opinião esta que parece não se encaixar no trabalho de Arthur Adamov que se engaja politicamente com o teatro do absurdo.

Outro movimento que surge sob influência do surrealismo são os *happenings*, obras em que o espectador e ator são convidados a criar, sem papéis, abandonando a especulação da venda da peça na era industrial para a criação livre (LEBEL *apud* MAGALDI, 2003, p. 111).

Paralelamente ao surrealismo, e em caminho oposto à linguagem surrealista, o teatro político é desenvolvido. Com início bastante marcado no livro de mesmo nome ⁴³, esta nova linguagem tem em seu autor uma importante expressão do movimento. Erwin Piscator,

⁴² Nota-se aqui a influência da idéia de “ideologia proletária”, de Lênin e Gramsci.

apoiado no marxismo, afirma que a arte deve apoiar-se em tarefas políticas urgentes e servir como um meio para agitação, não sendo um fim em si mesmo (PEIXOTO, 1980).

O autor relaciona a arte como forma de denúncia e chamamento para a ação, defende que esta não pode perder sua linha artística, já que sua linguagem artística é uma forma de despertar novas formas de apreensão de uma realidade objetiva.

Tendo em vista a colocação em cada espetáculo da totalidade do processo sócio-econômico, e com o objetivo de apresentar a História sob um ponto de vista materialista e revolucionário, Piscator introduziu novas técnicas como “o palco giratório, a esteira rolante, o filme, dados estatísticos” (PEIXOTO, 1980: p. 108) e complexos mecanismo nos bastidores.

Contudo, por sua proposta ser a de apresentar a realidade sem velamento à classe proletária, Piscator enfrenta sérias dificuldades financeiras, não tendo muito apoio de partidos e demais organizações “de esquerda”, e, com um público sem grande poder aquisitivo, cai em grande, e praticamente, inexorável contradição.

Em Piscator surge pela primeira vez a expressão “teatro épico”, nova forma de apresentar o teatro à classe trabalhadora em que se busca apresentar a realidade objetiva com uma concepção de uma “estética produtiva, socialmente útil enquanto instrumento de transformação e vigilância crítica do cotidiano político-social” (PEIXOTO, 1980: p. 109).

Fortemente influenciado por Piscator, Bertolt Brecht, um de seus colaboradores, desenvolve e renova o “teatro épico”. Recusando a dramaturgia aristotélica de identificação do espectador com o trabalho do ator, Brecht cria o distanciamento, ou estranhamento, visando tornar estranho o cotidiano, historicizar o “natural” e revelar a realidade como histórica e processual e transformável. Para tanto, o teatrólogo alemão parte do princípio de que o ser é socialmente construído e construtor da realidade, um ser em constante mudança dialética.

Brecht destaca-se como autor, teórico, crítico, ensaísta, dramaturgo, romancista, contista, poeta e ator. Em suas obras, este artista alemão nega a catarse enquanto linguagem cênica por acreditar na importância de o espectador conservar-se intelectualmente ativo, assumindo uma postura crítica e capaz de concluir sozinho o conteúdo e a mensagem da obra (PEIXOTO, 1980: pp. 108-10).

Brecht afirma que com Piscator começou a existir o teatro didático. Ele levará às últimas conseqüências este projeto: numa das mais fecundas fases de sua obra, escreverá obras aparentemente rígidas e frias, na verdade provocativos teoremas secos e objetivos, que se constituem em surpreendentes e inesgotáveis exercícios de dialética, úteis para os que assistem e também para os que realizam (PEIXOTO, 1980: p. 110).

No final de sua vida, Brecht troca a expressão “teatro épico” por “teatro dialético”, por acreditar na dialética como importante método para a compreensão da realidade material como transitória e transformável.

Piscator e Brecht são fortes influenciadores de uma experiência bastante inovadora no teatro: o “jornal vivo”. Desenvolvido a partir de encenações dramatizadas de notícias de jornais, este formato surge como forma de solucionar o desemprego do setor teatral durante o governo Roosevelt, chegando a contar com dez mil profissionais no *Federal Theatre*, nos Estados Unidos (PEIXOTO, 1980). Deve-se destacar o nome do norte-americano Joseph Losey um papel importante de questionador político. Losey estudou com Brecht e foi diretor de teatro e cinema. O diretor é exilado no Reino Unido por perseguição política em tempos de guerra fria, quando é considerado subversivo pelo governo norte-americano, de forma a adotar um pseudônimo e passar a trabalhar no Reino Unido com o nome de Joseph Walton.

Augusto Boal adapta o formato com o nome de “teatro jornal”, discutindo o dia-a-dia de forma artística e de forma agitadora, em tempos em que a liberdade para questionar era bastante restrita, usando-se, o diretor e ator, de um roteiro já “autorizado” pelos governos militares para politizar os debates acerca do cotidiano brasileiro. Boal, a exemplo de Losey, foi perseguido pelo governo brasileiro. Porém, Boal além de perseguido é preso e torturado durante a ditadura militar em 1971, se exilando na Argentina (<http://www.ctorio.org.br>).

O “jornal vivo” também influenciou o “teatro documento”. Ainda mais contundente, o “teatro documento” surge na década de 60, baseado em documentos oficiais – como processos jurídicos para produzir teatro de modo bastante politizado.

Exemplos eloqüentes são [as] obras de Peter Weiss, sobretudo *O Interrogatório*, sobre [o campo de concentração de] Auschwitz, ou *O Discurso do Vietnã*, sobre a resistência vietnamita à invasão norte-americana, e o teatro de Rolf Hoshhuth, principalmente a polêmica contestação do papa Pio XII e suas omissões diante do avanço nazista em *O Vigário* (PEIXOTO, 1980: p. 111).

A partir da década de oitenta é bastante difícil descrever a história do teatro mundial devido ao fato de ser excessivamente recente e bastante vago para saber-se que formas podem ser frutíferas e influentes para o desenvolvimento desta forma de arte. Contudo, é importante destacar os esforços africanos, asiáticos e latino-americanos por busca de identidade nacional e construção de um teatro que represente cada um dos povos, sem haver o desligamento da totalidade social humana – em especial em períodos de globalização, mas considerando a

particularidade e singularidade de cada região, sua história e cultura próprias e a busca pela liberdade de cada povo, em que o teatro pode desempenhar um papel de grande responsabilidade (PEIXOTO, 1980).

Dessa forma, todas estas transformações que o teatro passou demonstram a forte influência que o movimento da realidade material humana exerce sobre esta arte. Há momentos em que o teatro atua como forma de entretenimento pura, porém, há outros em que ao entretenimento são somadas análises da realidade e da condição dos Homens (MAGALDI, 2003). Tais demonstrações são reflexos da própria consciência humana em cada época, seus anseios, desejos e sonhos.

Desse modo, não há meios de desvincular a análise do teatro, bem como de qualquer arte, sem que seja levado em consideração à ideologia de cada época. Diante disto, percebe-se que o teatro, desde os primórdios da civilização humana, serviu não apenas como meio de entretenimento, mas como meio auxiliar para a compreensão da própria realidade. Esta última característica acentuou a importância em coibir a politização desta arte.

Historicamente, o teatro sofreu forte repressão por parte das classes dirigentes de cada sociedade (PEIXOTO, 1980), que não proibiu, na imensa maioria das vezes, as apresentações, mas, desde a Antiguidade, condenou os temas mais politizados.

Na Antiguidade, a representação dos Homens era vista como indevida até o uso das máscaras das *personas* por Téspis. No período feudal as representações de temas que não fossem religiosos apenas eram aceitas quanto abordavam a nobreza (PEIXOTO, 1980), e no capitalismo a abordagem política é vista como inferior às abordagens que desconsideram as relações materiais dos seres humanos com o modo de produção dominante.

3. METODOLOGIA

A metodologia do trabalho é de fundamental relevância, pois é através desta que se atribui credibilidade ao mesmo. O objetivo, neste trabalho, é analisar e comparar a prática de participação dos atores das companhias Danaíde e Alcione na montagem de uma peça teatral.

3.1 CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO

Para tal análise, buscou-se construir, inicialmente, um embasamento teórico acerca dos temas que norteiam o estudo analisando conceitos e temas atuais e tradicionalmente não considerados nos estudos das Ciências da Administração.

Para uma conceituação sólida teoricamente, procurou-se analisar autores renomados nos temas estudados e ligar estes temas a uma perspectiva histórica que justifique possíveis conclusões.

Dessa forma, pode-se dividir a metodologia do trabalho em dois momentos distintos, mas necessariamente interligados.

Com base nas concepções do materialismo histórico dialético, desenvolvido pelos filósofos alemães Karl Marx e Frederich Engels, método este que pressupõe o uso da dialética hegeliana aliada à visão materialista de Feuerbach, ambos contemporâneos dos pensadores germânicos, visou-se criticizar e historicizar a análise teórica do presente estudo.

Este método busca analisar um problema humano através da análise do mesmo dentro de uma totalidade social construída historicamente pela ação material dos Homens. Tal análise começa do problema específico e visa compreender as determinações históricas deste, dentro de uma perspectiva da totalidade histórica. Por meio da compreensão desta totalidade, volta-se ao problema com um maior discernimento dos porquês envolvidos, sem perder de vista o problema em si.

No segundo momento, posterior ao distanciamento do problema para análise das condições materiais históricas, volta-se ao específico e, por meio de uma pesquisa de campo, faz-se um estudo qualitativo para compreensão do contexto. Após, esta pesquisa, volta-se à questão da totalidade.

Para tanto, o trabalho inicia-se com um estudo bibliográfico para buscar uma melhor compreensão da totalidade e, posteriormente, opta-se por uma pesquisa de campo para a coleta de informações acerca das organizações analisadas.

Segundo Godoy (1995), o presente trabalho pode ser caracterizado como um estudo comparativo de casos, por se tratar de um tipo de pesquisa que analisa intensamente uma unidade, podendo ser uma única pessoa, uma organização, ou um grupo de indivíduos.

Lakatos e Marconi (2003: p. 186) afirmam que este tipo de estudo deve ser utilizado com “[...] o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para o qual se procura uma resposta, ou uma hipótese, que se queira comprovar, ou, ainda, descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles”, justamente o almejado.

O trabalho possui uma abordagem qualitativa, uma vez que esta abordagem apresenta-se, segundo Richardson (1989), como a mais adequada para a compreensão de certo fenômeno social, descrevendo a complexidade de um dado problema vivido por determinados grupos sociais.

Com o objetivo de analisar e comparar políticas organizacionais de fomento à participação dos atores de duas companhias teatrais no processo criativo de duas companhias teatrais, o estudo apresenta uma abordagem descritiva interpretativa, de modo a poder analisar as políticas de cada uma das companhias e relacionar com outros fenômenos sociais.

Para tanto, o estudo apresenta pesquisa de campo. Com relação ao método da pesquisa de campo, que se caracteriza como um estudo qualitativo, uma vez que, de acordo com esta abordagem, este permite que um fenômeno seja mais bem entendido em seu contexto (GODOY, 1995), relacionando as teorias estudadas com o estudo de caso, sem buscar adequar um ao outro, mas visando a relação dos fenômenos estudados com a realidade, voltando à totalidade com uma visão enriquecida e com a possibilidade de levantar-se hipóteses acerca do estudado.

3.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE

As categorias de análise da pesquisa de campo foram escolhidas mediante a importância como possíveis fomentadores ou limitantes da criatividade no trabalho final a ser desenvolvido pelo ator. Neste contexto optou-se por analisar as categorias e os aspectos considerados apresentados no quadro 01, a seguir:

Categoria de Análise	Aspectos Considerados	Objetivos	Técnica de Coleta de Dados
Tomada de decisão	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço para discussão • Recursos financeiros 	Analisar a participação dos atores na definição acerca de quais projetos a companhia deve realizar.	Entrevistas semi-estruturadas
Participação	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço para discussão • Liberdade para exposição de opiniões 	Analisar a participação dos atores nos projetos e sua liberdade para pôr em prática novas idéias.	Observação e entrevistas semi-estruturadas
Suporte organizacional	<ul style="list-style-type: none"> • Mecanismos de incentivo e reconhecimento de novas idéias 	Observar mecanismos de incentivo a novas idéias por parte dos atores.	Observação e entrevistas semi-estruturadas

Quadro 01 – categorias de análise

3.3 COLETA E ANÁLISE DE DADOS

A coleta de dados foi obtida através de entrevistas semi-estruturadas com os membros e com os presidentes das companhias de teatro, que participaram ativamente da história da organização. Por meio de visitas, pôde-se observar também outros aspectos presentes nas organizações, principalmente no que tange ao seu ambiente físico.

A reprodução das falas dos entrevistados neste trabalho foi realizada pelo método conhecido como transcrição, em que a linguagem coloquial é adaptada na formalização do texto, sendo excluídos risos, gaguejos, e quaisquer outras intervenções que são presentes na transcrição, sem perder de vista a autenticidade das falas.

A coleta de dados ocorreu no período compreendido entre abril e setembro de 2007, através de fontes primárias, por intermédio de entrevistas semi-estruturadas com os membros escolhidos e que aceitaram ou receberam autorização para participarem do estudo.

Na Companhia Danaíde, cujo nome original foi substituído neste estudo para preservá-la de críticas, foram entrevistados três membros do grupo, mesmo número de

entrevistados na Companhia Alcione, todos os seis com seus nomes omitidos no presente trabalho, a fim de não expor a privacidade de nenhum dos participantes.

As observações dos ensaios ocorreram em apenas dois momentos na Companhia Danaíde e em seis na Companhia Alcione, visando não haver juízos de valor e nenhum tipo de interferência, o que não reduz a consciência na busca pela compreensão dos fenômenos propostos a serem observados (LAKATOS e MARCONI, 1991).

3.4 UNIVERSO DE PESQUISA E SUJEITOS PESQUISADOS

O universo pesquisado, companhias de teatro, foi escolhido pelo interesse do pesquisador em abordar um tema muito mencionado – criatividade, mas tratado dentro de organizações empresariais burocráticas, onde muitos dos entraves para seu desenvolvimento são aparentes.

Dessa forma, a opção por organizações que trabalhem com arte e, mais especificamente, com a criação artística – diferente da criação publicitária ou industrial que remete ao desejado por outros que não o criador, acabou por parecer a mais indicada na busca pela máxima radicalidade na temática.

Por serem organizações pouco estudadas no meio acadêmico, com uma dinâmica diferente das comumente estudadas organizações industriais e do terceiro setor, a escolha das mesmas dá-se pela ímpar oportunidade de ampliação dos conhecimentos do autor acerca das Ciências da Administração.

A escolha das organizações e os membros entrevistados, dentre tantos atores em tantas companhias de teatro na região, ocorreu pela proximidade do autor com os grupos, fato que possibilitou a observação preliminar de grandes diferenças entre ambas, de modo a ser possível afirmar que, conforme classificação de Lakatos e Marconi (1991), o tipo de amostragem utilizada para a escolha das organizações a serem analisadas foi a amostragem não-probabilística por *júris*, visto que tal escolha ocorre por julgamento do pesquisador.

A escolha dos membros entrevistados deu-se mediante dois critérios:

- presidente da companhia, buscando analisar a estrutura e o histórico da mesma e os possíveis fatores inibidores ou estimulantes da criatividade dos atores na escolha das obras a serem apresentadas e o porquê das escolhas;

- participação no espetáculo a ser analisada, visando uma compreensão dos fatores que inibem ou estimulam a criatividade dos atores durante os ensaios de um determinado espetáculo.

3.5 LIMITAÇÕES DA PESQUISA

Como fatores limitantes da pesquisa, ressalta-se o fato de as entrevistas, principal fonte de dados sobre as organizações, terem se dado com um número reduzido de membros em ambas as companhias. Destaca-se também o elemento temporal, já que o curto prazo de conclusão impede uma análise mais aprofundada e não circunstancial. Julga-se também que seria necessário um maior número de visitas, frequência aos ensaios e número de entrevistas, com um maior número de membros e, inclusive, entrevistas com ex-membros das organizações.

4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

A análise foi realizada conforme os objetivos definidos para o presente estudo. A análise comparativa das políticas de participação dos atores no processo criativo das duas companhias levou em consideração o histórico e as práticas organizacionais das companhias, suas estruturas e condições ambientais para o desenvolvimento da criatividade e a montagem do principal projeto de ambas as companhias teatrais.

4.1 A CIA. DANAÍDE.

A Companhia Danaíde foi fundada no ano 2000 por doze estudantes de artes cênicas com o objetivo de complementar o estudo desta arte mediante a atuação prática enquanto atores. Inicialmente, os estudantes formaram uma organização semelhante ao modelo associativo cuja pretensão era apresentar pequenas peças com temas de livros de literatura. Esta tarefa foi facilitada pelo fato de um dos estudantes ser professor de literatura.

Nesta primeira fase a organização, de tipo substantivo, como afirma Serva (1993), cujos objetivos dos indivíduos e da organização se confundem, não possuía sede própria. Os ensaios ocorriam em uma sala emprestada no local de trabalho de um dos membros, não havia gastos com a organização nestes ensaios, apenas gastos pessoais com alimentação, deslocamento etc.

Nesta fase inicial de formação do grupo, o trabalho ia além do estudo prático dos membros, oferecendo, a companhia, aulas de teatro a interessados de baixa renda, sem qualquer tipo de cobrança, uma vez que a própria companhia não tinha custos com aluguel, luz e telefone, por exemplo, como afirma um dos entrevistados:

[...] desde o primeiro dia que a gente começou a trabalhar, já tinha gente atrás de nós que queria conhecer, que queria trabalhar com teatro, aprender a fazer teatro. [Então] [...] começamos a dar aula. [...] [e] logo na segunda semana de ensaio nós já tínhamos 70 alunos na escola [...] (Entrevistado X, entrevista transcrita pelo autor).

E prossegue: “a gente dava aula gratuitamente [...] porque a gente tinha um espaço que era de graça”.

Estes referidos alunos do grupo, se assim desejassem, poderiam participar do grupo, e muitos assim o fizeram. Todavia, o objetivo era realizar apresentações teatrais, de modo que ensaios podem ocorrer sem grandes dificuldades em um local que seja grande e arejado – como era o local segundo um dos entrevistados, Entrevistado X. Contudo a apresentação de um espetáculo, geralmente, carece de iluminação, cenário, sonorização, figurinos e diversos outros elementos mais usuais nos atuais tempos.⁴⁴

Dessa forma, parte da liberdade criativa foi limitada pelo chamado público-alvo, uma vez que, para poder praticar o teatro, a companhia teve de considerar que as apresentações, como aponta Magaldi (2003), têm de ter um público e que este, não costuma ter contato muito grande com a pura experimentação (COELHO, 1980), bem como, para conseguir apresentar-se, o grupo necessitava dos elementos estéticos de composição cênica como os acima citados.

Considerando estas limitações, os membros do grupo optaram por tentar conciliá-las, de forma a apresentar textos literários de obras que fossem de grande atenção para a época, a preços acessíveis e com um número previsto de platéia que pudesse pagar os gastos com figurino, iluminação, cenário etc.

O projeto mostrou-se de grande atratividade ao público jovem e razoavelmente rentável devido ao incentivo financeiro de cursos preparatórios para concursos cujas obras apresentadas eram obrigatórias. Embora a companhia tenha obtido certo sucesso financeiro e de divulgação de seu trabalho, a sustentação, a médio e longo prazo estava longe de ser uma garantia, de forma que, em um espaço relativamente curto de tempo o grupo começou a enfrentar seus primeiros problemas financeiros. Seu primeiro projeto, mesmo com arrecadação suficiente para arcar com seus próprios custos, não permitira à companhia o acúmulo de capital excedente para projetos futuros. Dessa forma a companhia precisava de capital de giro para iniciar as compras dos elementos cênicos com dinheiro que não fosse exclusivamente dos associados.

Somando-se a isto, o empregador cedente da sala onde o grupo ensaiava, temendo processos judiciais acerca de um possível vínculo empregatício por parte do empregado que usufruía as instalações nos finais de semana para trabalhar com a companhia, não permitiu mais o uso do lugar para o trabalho do grupo.

Desse modo, o grupo começou a ensaiar, a apresentar-se e dar as aulas na rua. Porém, o processo de trabalho do grupo nas ruas não foi duradouro. Entrevistada. Y descreve como

⁴⁴ De grande importância ressaltar aqui, reiterando o dito no capítulo sobre o teatro, que existem várias “línguas” para esta arte, não havendo uma dependência de todos estes elementos. Brecht costumava trabalhar com poucos elementos como cenário, por exemplo, e, nos *happenings* sequer podemos considerar a existência de atores, como afirmam Magaldi (2003) e Peixoto (1980).

tendo sido “horrível” e Entrevistado X como “um horror”, devido às intempéries do tempo e a forma de trabalhar do grupo que era de conhecimento, estudo, interesse e, conseqüentemente, de ensino para teatros fechados. Após dois meses, um dos membros da associação propôs aos demais fundadores o aluguel de uma sala para o trabalho do grupo. O aceite levou o membro a comunicar os alunos da decisão: “gente, só tem uma forma: se vocês quiserem continuar as aulas, eu vou procurar uma sala e ratear entre a gente as despesas e vou passar o valor pra vocês.” (Entrevistado X). O valor foi repassado sob forma de mensalidades com valor fixo, calculado como sendo o valor do aluguel sobre o número médio dos alunos.

A escolha da sala ocorreu pela localização, de forma a facilitar, o máximo possível, o deslocamento de todos. O lugar escolhido foi uma sala grande, sublocada de uma loja, na região central da cidade. Por questões financeiras, o grupo pagava um valor pequeno para o estabelecimento comercial, mas alto para uma companhia financiada pelos próprios indivíduos coletivamente, de modo ao grupo possuir um período de uso muito reduzido, estipulado pelos proprietários da loja conforme o valor pago pela sublocação, o que levou o grupo a procurar outro lugar.

Este período foi bastante difícil para o grupo que passou a perder alguns dos membros fundadores da companhia, devido a motivos particulares, não relacionados diretamente com o trabalho do grupo. As aulas e ensaios ocorriam sempre aos finais de semana, exceto nas apresentações teatrais. Entretanto, mesmo com a saída de vários membros, o grupo aumentava em número de atores, devido à entrada de alunos como componentes do grupo, como atores.

O aumento do número de membros, doravante, implicava em redução do número de indivíduos participantes nos processos decisórios do grupo, bem como de financiadores, recaindo as despesas extras sobre apenas um dos membros, até então, um dos pouco remanescentes do grupo inicial.

O aumento nos custos demandava uma necessidade de ampliação de horas/aulas dadas ou valor das mensalidades. Todavia, o aumento teria de ser significativo, uma vez que o espaço físico e o número de horas não poderiam ser ampliados. A opção foi buscar uma nova sala para trabalhar, como afirma o Entrevistado X:

[...] quinhentos reais dava mais ou menos. Então eu arrecadava quatrocentos reais desses alunos todos *e duzentos reais eu colocava do meu bolso* e dava seiscentos reais, pra trabalhar só quatro horas. Era muito caro pra gente! Aí a gente encontrou essa sala aqui numa época que era mil reais. Aí, pra trabalhar vinte e quatro por dias por mil reais, a gente alugou esse espaço aqui. Da mesma forma, mas agora colocando uma mensalidade mesmo, que era baratinha: vinte reais. (transcrito pelo autor).

A formalização da companhia enquanto associação, então, teve de ocorrer. A opção por formalizar legalmente a companhia como associação ocorreu visando o aluguel da sala para trabalhar e a escolha pela forma judicial de associação ocorreu por motivos de incentivo fiscal, uma vez que os prejuízos eram todos arcados por apenas um membro que, acabou por ser eleito o primeiro presidente da Companhia Danaíde.⁴⁵

Desde que a organização mudou sua “sede”, tal preocupação (de se manter “viva”) fez com que ela desse uma atenção progressivamente maior às atividades que traziam retorno financeiro, isto é, voltava-se cada vez mais ao mercado. Além disso, todas as suas atividades passaram a ter um maior controle e as decisões foram progressivamente concentradas, junto com o poder correspondente, nas mãos daquele que inicialmente era quem mais se dedicava à companhia.

Entretanto, mesmo sob maior controle, com mensalidades mais caras, em um espaço melhor para o trabalho do ator⁴⁶ e com tempo e espaço que possibilitavam a ampliação do número de alunos, a companhia tinha dificuldades financeiras para sua manutenção. A intensificação dos trabalhos com livros de literatura destinados a grandes colégios e cursos preparatórios para grandes concursos públicos trouxe boa visibilidade à companhia e assegurou um aumento no capital de giro.

Entretanto, o aumento das despesas acompanhava, e por vezes era proporcionalmente maior que o incremento das receitas. O número de alunos crescia a uma taxa pequena, o número de associados participantes desde o início do grupo era cada vez menor e o grupo não conseguia se manter antes das apresentações de seu principal projeto, que devido ao sucesso das primeiras apresentações, passou a ser anual.

Devido a tais dificuldades, a companhia abriu três cursos intensivos durante o período de férias escolares, período de maiores dificuldades, visando arrecadação de dinheiro para pagar as despesas durante esta época.

A dependência de um único projeto dificultou bastante a companhia em seus primeiros anos, uma vez que o projeto recebia incentivos financeiros privados, com datas, conteúdo e duração do espetáculo previamente marcadas e em um único período do ano, com arrecadação alta, mas não suficiente para manter a companhia durante a maior parte do ano.

⁴⁵ “A gente abriu como associação sem fins lucrativos, até pra ganhar incentivos e não ser tão caro os impostos. Então até hoje ainda é uma associação sem fins lucrativos embora a gente tenha fins lucrativos, mas é pra empregar na própria companhia” (Entrevistado X, transcrito pelo autor).

⁴⁶ Leia-se: mais amplo, arejado, melhor iluminado e com menos ruído e obstáculos tais como colunas e vigas de sustentação.

Dessa forma, a Companhia Danaíde, como a imensa maioria das companhias de teatro da região, buscou incentivos das leis municipal, estadual e federal de apoio à arte e cultura. Contudo, tais leis apenas dão o aval para que as peças sejam patrocinadas por empresas, não financiam.⁴⁷

Como consequência, durante longos oito anos - após os dois primeiros anos, acima descritos, a Companhia Danaíde trabalhou com um grande projeto, de grande projeção e rentabilidade, com um grupo com razoável rotatividade e muita instabilidade financeira e dificuldades de manter o grupo funcionando durante todo o ano.

Com o objetivo de manter o grupo funcionando, a Companhia Danaíde passou, paulatinamente, a “empresariar-se” (ANDRÉU SOLÉ *apud* VECCHIO, 2007). Métodos rudimentares de controle de custos, de divisão de atividades, tarefas de cunho administrativo e uma crescente hierarquização em torno de um dos fundadores⁴⁸ foram instituídos “como única forma de manter a Danaíde” (Entrevistada. Y, transcriado pelo autor). Dessa forma todas as dimensões da organização foram progressivamente se aproximando da forma típica de uma empresa capitalista comum e hoje funciona como tal, restando algumas poucas práticas informais, como a comunicação, possivelmente logo extraídas, como afirma o Entrevistado X, atual presidente da companhia:

O meu objetivo é transformar numa empresa mesmo, normal, não numa associação. É que volta e meia entre uns assim, meio espírito de porco, aí tem que ficar dando umas pressões em cima, como foi ano passado. Ano passado teve brigas homéricas com pessoas por causa disso: de achar que mandam e desmandam da mesma forma. E não é bem assim. Existe um estatuto, existe normas a ser seguidas e existe, inclusive, as funções de cada cargo. Temos algumas cartas abertas para a gente. Nem tudo tem que levar para a assembléia extraordinária ou assembléia geral. (transcriado pelo autor).

As palavras do entrevistado são bastante esclarecedoras. A companhia de hoje pouco se parece com a descrita pelo mesmo Entrevistado X quando este conta sua história, cujos objetivos iniciais eram apenas a prática do teatro. Dos doze associados, autogeridos, resta hoje apenas um, o atual presidente, e a companhia conta com cerca de setenta alunos fixos e vinte associados.

⁴⁷ “A lei de incentivo tal, deu: [...] deu apoio. Agora vai atrás conseguir dinheiro”. (Entrevistado X, transcriado pelo autor).

⁴⁸ “O [...] (Entrevistado X) começou a ‘chamar a responsabilidade’ para si e todos nós passamos a respeitá-lo ainda mais que antes, quando era nosso professor e um dos idealizadores de tudo isto [...] Hoje tudo passa por ele”. (Entrevistado Z, transcriado pelo autor).

A associação aproximou suas práticas às práticas de uma empresa capitalista com a ajuda de uma consultoria. Esta sugeriu a definição de objetivos, estruturação da organização, definição de cargos, missão, visão e valores, como comenta o entrevistado:

Como era uma coisa muito amigos, muitos familiares até então, a gente estava pecando em coisas básicas de organização da empresa: entre objetivos... O que que a gente fez: pegamos e contratamos uma consultoria que tá trabalhando com a gente desde janeiro e que fez com que a gente organizasse o organograma da empresa, objetivos de médio e longo prazo, criar as verdadeiras funções pra cada diretoria. Aí as coisas estão criando forma. Então esse ano a gente não tá mais batendo em coisas básicas como tinha ano passado. Ano passado deu um crescimento muito grande na empresa mas nós não estávamos preparados pra isso. [...] Então, hoje o nosso objetivo dentro do nosso plano de crescimento da empresa é primeiramente capital de giro (Entrevistado X, transcrito pelo autor).

Dessa forma, embora ainda não constituída formalmente enquanto empresa e propriedade do Entrevistado X, a Companhia Danaíde tem neste senhor uma concentração progressiva do domínio sobre os recursos necessários para as atividades da companhia. Os alunos, hoje, apenas podem passar a ser membros associados após participarem por mais de seis meses como alunos de cursos, manifestarem o desejo de se associar e não sofrerem reprovação dos demais associados.

Eles fazem parte da associação. [...] seis meses depois eles incorporam à companhia. Precisa de um semestre para fazer parte da companhia. É uma norma. [...] A gente ganha na mensalidade deles, é obvio. Mas, a gente tá criando o tipo de ator que a gente quer (transcrito pelo autor).

Não está claro o que poderia ser motivo para uma reprovação e quem tem o poder para tal, a não ser que seja, efetivamente, uma questão de manutenção de poder e controle do grupo de trabalho. Contudo, faltam dados para se fazer esta afirmação, embora pareça importante ressaltar o seguinte ponto da entrevista em que o atual presidente afirma que “todos que estão na companhia hoje foram meus alunos. Sem exceção. Não tem um ator, inclusive minha esposa, que não tenha sido meu aluno em teatro”.

O atual presidente, devido a própria história de doação pessoal à construção da companhia, tem objetivos claros de dar o passo final da plena adequação das atividades com o padrão dominante de organização, isto é, transformar-se definitivamente em uma empresa capitalista.

A gente pensa (em transformar em empresa). Eu penso. Porque, queira ou não queira, tudo o que tem aqui, sou eu que estou bancando. Eu que criei tudo. Ai, quando tudo ta muito bem, quando ta dando, ai vem alguém de fora e pega? Fica seis meses aqui e assume? (transcrito pelo autor).

De grande valia ressaltar o fato de que tal centralização não ocorre por um desejo de posse do atual presidente da associação, uma vez que a companhia realiza, igualmente, peças teatrais para divulgação de trabalho do grupo pelo interior do estado. Porém, estes trabalhos são de difícil rentabilidade e, conseqüentemente, de número muito reduzido. Segundo o atual presidente do grupo, a companhia busca ampliar, no futuro, este número de espetáculos, tão logo passe a ser uma empresa e tenha capital e marca suficientemente fortes para alcançar rentabilidade com estas apresentações.

Atualmente, o grande desafio da organização é o acúmulo de capital suficiente para a compra da sede própria o mais breve possível, reduzindo as despesas com aluguel mensal – muito elevado, e podendo, então, pagar pró-labore à diretoria durante o ano, uma vez que, embora recebam pró-labore, os membros da diretoria costumam recebê-lo todo de uma vez no final do ano, após o lucro das apresentações do Projeto K e seus antecessores.

Dessa forma, a história da companhia permite relacionar a transformação nas práticas organizacionais e na própria consciência de seus membros sob a influência de uma sociedade com predomínio do capital, enquanto processo sóciometabólico determinante de (quase) todas as relações nesta sociedade (MÉSZÁROS, 2002).

O mero desejo de fazer teatro, por fazer teatro, definhou-se à lógica de acumulação de capital, justificando hierarquizações e centralização na tomada de decisões e de poder em um espaço onde não se planejava nada além de apresentar peças teatrais.

4.1.2 Estrutura e condições ambientais para a criatividade

O ambiente físico de trabalho da companhia é um prédio alugado no centro de Florianópolis com cerca de 330 m², dividido entre os três andares, sendo 107m² no térreo, 120m² no segundo andar e 40m² no sótão da sede alugada.

O primeiro andar possui local para cursos e ensaios, cozinha, banheiro, biblioteca e videoteca; o segundo possui palco para cursos e ensaios, escritório e secretaria; e, finalmente, o sótão possui o local onde são guardados os figurinos, equipamentos e maquiagem. O mobiliário é todo obtido por intermédio de doações, incluindo aparelhos eletrônicos (tv.

Rádio, vídeo, dvd, dois computadores), elétricos (geladeira) e mobília (sofá, poltrona, mesas, cadeiras etc).

O ambiente possui excelente iluminação natural e artificial, auxiliada pela ausência quase total de paredes no local, havendo películas nos vidros das janelas e cortinas pretas para ensaios e cursos durante o dia. Embora a sede localize-se no centro da cidade, os ruídos urbanos não chegam a afetar os trabalhos, uma vez que eles se dão por meio da boa projeção da voz dos alunos e atores. O local é também bem arejado, exceto o sótão, devido à sua localização em uma esquina sem prédios altos ao lado e à ausência de paredes fechadas internamente.

Estas características físicas da organização são, de acordo com Alencar (1996), pontos determinantes para o processo criativo. Com base em suas pesquisas, a autora elabora um quadro no qual busca resumir os principais obstáculos à criatividade nas organizações. No que tange aos aspectos físicos, afirma que um ambiente físico inadequado, com presença de ruídos, calor, pouca iluminação são obstáculos à criatividade. No caso da companhia, todos estes aspectos se apresentam como favoráveis ao processo criativo.

Embora constituída como associação, a Companhia apresenta relações de poder bastante fortes, como já se constatou anteriormente. A diretoria é eleita a cada dois anos e qualquer associado pode montar chapa para esta eleição, bem como todos têm direito a voto, igualitário. A diretoria é eleita por 50% dos votos mais um e as chapas são compostas apenas por presidente, tesoureiro e secretário, sendo os demais cargos indicados:

Quem é votado é somente, presidente, tesoureiro e secretário. E cabe a estes que foram eleitos escolher a sua diretoria. [...] É como se fosse cargo de confiança. É cargo de confiança. Para mim, é cargo de confiança.

Os níveis hierárquicos são três e formados por apenas 14 membros eleitos, não havendo, no organograma da organização outros associados que não sejam os membros da diretoria, como mostra a figura abaixo:

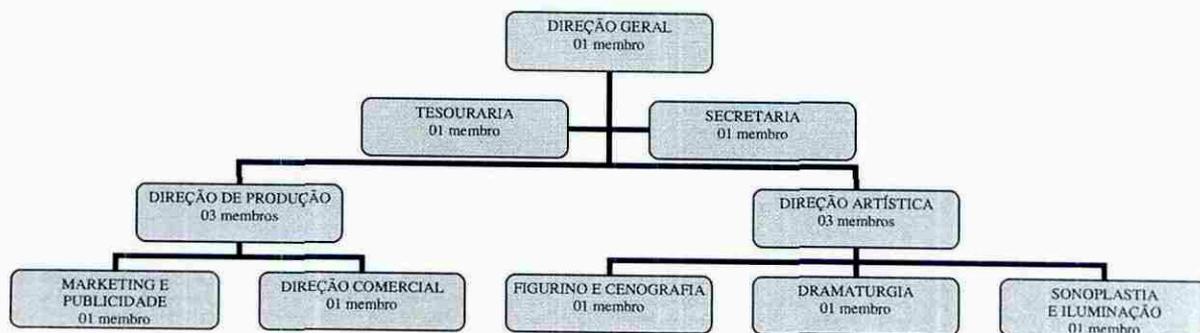


Figura 01: organograma transcrita da Companhia Danaíde.

Conforme mencionado anteriormente, apenas a diretoria eleita e seus cargos de confiança aparecem no organograma da companhia, o que torna possível supor, portanto, que os demais estão em grau hierárquico de igualdade e abaixo da diretoria.

A obediência a esta hierarquia é bastante forte quando se observou o modo como são tomadas as decisões de escolha de projetos. Embora haja espaço para qualquer membro associado ou qualquer pessoa de fora da companhia trazer idéias de espetáculos a serem apresentados, a aprovação tem de passar pelos níveis hierárquicos, obrigatoriamente, como será mencionado em espaço posterior do presente trabalho.

Este é, de acordo com Alencar (1996), um obstáculo para o florescimento da criatividade. Estrutura rígida, burocrática e autoritária, com normas pouco flexíveis, alta centralização, ênfase na padronização de comportamentos, excesso de hierarquias e falta de diretrizes claras são, segundo a autora, fatores que limitam o processo criativo. É claro que se for tomado o momento atual isoladamente, a organização, nesse aspecto, ainda está longe de ver seu processo criativo limitado por esta dimensão. Entretanto, se se tiver em mente seu processo de instrumentalização e burocratização, pode-se constatar que, ao menos em relação aos estágios anteriores, a criatividade das produções artísticas é bastante limitada.

Esta se limita não somente pela instrumentalização (SERVA, 1993) e pelo empresariamento (ANDRÉU SOLÉ *apud* VECCHIO, 2007), mas pela relação fortemente hierárquica entre a diretoria eleita e os demais associados. Diante disto, os atores acabam por limitar-se à aceitação da diretoria em aceitar a implementação de novas idéias (CSIKSZENTMIHALYI *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) e a conseqüente dependência dos atores de receber encorajamento desta direção (AMABILE *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

A comunicação também é aspecto essencial para a criatividade. Na companhia em questão, a apresentação de propostas, bem como demais informações, dá-se, predominantemente, de modo informal, em conversas ou bilhetes, de forma bastante aberta ao diálogo e com grande liberdade de expressão. Este parece ser, aparentemente, um aspecto positivo, pois, como afirmam Alencar (1996) e Amabile (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), a dificuldade de acesso às informações, ausência ou poucos canais de comunicação que possibilitem a democratização das informações na empresa são elementos que podem bloquear a criatividade.

Porém, a liberdade parece bastante restrita no que se refere às decisões finais. De posse do poder de escolha estatutário, os projetos propostos são discutidos dentro das diretorias responsáveis, ou seja, a proposta de um texto a ser apresentado deve ser feita à direção artística, que discute sua viabilidade técnica e, se aprovado, discute com a direção de produção, que analisa sua viabilidade financeira e possível retorno comercial. Não obstante, a decisão final se dá na reunião geral da diretoria – e somente da diretoria, em que a proposta é apresentada à direção geral que a discute com as demais diretorias e, assim, aprovam ou negam a proposta. O processo de tolhimento do processo criativo fica claro nas palavras do presidente da organização:

[tem pessoas] que não conseguem ver o trabalho como um todo. Não você só, o ator “x”, ou o diretor “x”, então você manda e desmanda, faz todas as merdas possíveis e aí o que você faz? Não, você tem que levar tudo o que você faz para quem? Pra mim. Porque eu tenho que saber tudo o que você faz.

O aceite ou negativa ocorre conforme exista - além de viabilidade técnica, financeira e comercial - uma relação estreita com os objetivos organizacionais, que hoje são o de acúmulo de capital para a aquisição da sede própria e que, portanto, são a prioridade do grupo, em detrimento da “arte pela arte”, objetivando-se o entesouramento para, futuramente, haver a possibilidade de manutenção financeira da companhia mediante um bom nome no mercado cultural. A partir daí, se buscará um maior número de peças teatrais e cursos. Perguntado sobre qual o critério de escolha das peças apresentadas, afirma o presidente da organização: “É bem comercial. O que traz efetivamente dinheiro pra companhia, hoje, é o Projeto K, então tudo está em cima do [Projeto K]. É o carro chefe hoje”. Muito mais do que a definição de um público-alvo, o processo criativo de elaboração das peças apresenta hoje uma limitação muito mais forte, que consiste justamente na necessidade de trazer lucro para a organização.

Tal opinião externalizada pelo presidente da Companhia Danaíde ressalta a dependência da companhia de um projeto limitado pelo mercado e moldado conforme o mercado, apresentando-se os produtos da Indústria Cultural como mediadores, e aceitação dos patrocinadores como juízes de um domínio bastante distante da arte (CSIKSZENTMIHALYI *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Assim, para consecução de seu objetivo principal, a companhia Danaíde pretende reduzir custos, aumentar o número de cursos oferecidos no período entre os concursos e a divulgação das obras literárias dos concursos seguintes e reduzir o número de professores autônomos que ministram cursos pouco rentáveis para, dessa forma, acumular mais rapidamente o capital suficiente para a aquisição da sede própria que geraria uma redução ainda maior nos custos fixos e viabilizaria o pagamento mensal do pró-labore da diretoria.

4.1.3 A criatividade no projeto K

O projeto K ⁴⁹ originou-se do Projeto Alfa, cujo início é anterior ao da própria companhia, sendo o primeiro projeto do grupo que futuramente se reuniria e fundaria uma grande companhia de teatro.

Em um primeiro momento, o grupo pensava em realizar apresentações de livros de literatura, desde grandes obras universais até livros literários de autores regionais, de modo a não analisar o que fazer em um futuro próximo, apenas pensava-se em “fazer teatro” (Entrevistado X) e para tanto, nada melhor que obras cujo pagamento de direitos autorais inexistisse⁵⁰ e o texto fosse conhecido do público e dos atores..

O grupo, então reunido em torno de um projeto simples e pouco estruturado, ante as dificuldades relatadas nos subcapítulos anteriores, começou a desenvolver um projeto cuja aceitação de um público pagante e a visibilidade e aceitabilidade fossem maiores.

⁴⁹ Tanto o Projeto K, quanto o Projeto Alfa, são chamados na Companhia Danaíde pelo mesmo nome, há doze anos. Optou-se por chamar o projeto analisado de Projeto K, devido ao fato de ser esta a décima primeira letra do alfabeto arábico e por este apresentar as mesmas características de seus dez predecessores, diferenciando, apenas o Projeto Alfa com uma letra do alfabeto grego, por este apresentar algumas diferenças em relação aos onze projetos seguintes.

⁵⁰ Conforme a lei nº 5.988, de 1973, as obras que podem ser usadas sem pagamento de direitos autorais e que independem de autorização são as obras de domínio público (Art. 32), que assim se caracterizam, por terem sua autoria atribuída a autores falecidos e sem herdeiros, obras transmitidas oralmente e de autoria desconhecida, obras publicadas em países não participantes de tratados com o Brasil e obras com prazo de proteção já decorrido (Art. 48).

Com maior aceitabilidade de público e com interesse de colégios e cursos preparatórios para concursos públicos, mesmo sem o grupo imaginar, lançava-se uma idéia nova de fazer o teatro chegar ao público: o interesse pelo estudo, por vagas em concursos, por aprovação em provas. Este fim, não “limitava” o espectador a assistir uma obra de arte, como único intuito de assistir uma obra de arte, mas tinha-se agora um motivo instrumental⁵¹ em fazê-lo. Como consequência, a companhia conseguiu teatros e horários de apresentação em colégios e cursos preparatórios para concursos públicos que possuíam leituras obrigatórias.

O Projeto Alfa, concepção rudimentar do que viria a ser o Projeto K, era um projeto de experimentação. Os realizadores, influenciados pelo idealizador do projeto e co-fundador da companhia, Entrevistado X, que era professor de literatura, visavam montar, para apresentar ao público, peças de obras conhecidas e cujas apresentações são bastantes raras na região, ao mesmo tempo em que praticassem as Artes Cênicas e se formassem enquanto atores, diretores e produtores de seus próprios espetáculos.

Não obstante, questões financeiras, estruturais e de visibilidade praticamente impossibilitavam a realização do espetáculo teatral. Ou seja, sua apresentação, uma vez que o grupo não era legalmente constituído, não possuía sede e o projeto não apresentava nenhuma contrapartida a patrocinadores, bem como não possuía recursos suficientes para alugar teatros para apresentações.

Dessa forma, o desenvolvimento do Projeto Alfa, surgiu como única forma possível de o grupo sair das salas onde ensaiava e ministrava aulas e ir para os palcos. A aceitação do Projeto foi grande e quase imediata. O sucesso ainda maior.

O grupo projetou-se imensamente e logo cursos preparatórios para concursos e colégios manifestaram interesse em contar com as apresentações em seus teatros - ou ginásios adaptados. O grupo, assim, obtivera uma projeção suficiente para financiar seus próprios espetáculos. Todavia, há uma grande sazonalidade nestes concursos e a Companhia não conseguia manter-se financeiramente com apresentações de peças com outros atrativos. Dessa forma, o grupo passou a se preparar para as apresentações do próximo ano. Surgia assim o Projeto A. Mais estruturado, pensado por quase um ano inteiro, com um elenco que estudava os textos com maior antecedência e cujas apresentações relacionavam os textos com filmes e músicas de sucesso daquele ano.

⁵¹ No sentido das Razões do sociólogo alemão Max Weber, retomadas pela Escola de Frankfurt, em especial por Alberto Guerreiro Ramos (1984).

O sucesso deste projeto foi ainda maior. Dessa forma, a idéia de relacionar os livros com uma linguagem de seu público-alvo, jovens estudantes, rendeu à companhia uma exposição melhor e um maior número de convites para se apresentar. Os projetos seguintes - B, C, D, E, F, G, H, I, e J, seguiram este mesmo caminho e trouxeram bons resultados financeiros à companhia.

Hoje o grupo esforça-se para comprar a sala alugada e pretende, após o Projeto K ser apresentado, arrecadar dinheiro suficiente para fazê-lo. Dessa forma, o outrora projeto inicial Alfa, com o intuito de apresentar arte a um público pouco habituado ao teatro, acabou por ser o início de um projeto fim da organização que passa muitos meses em dedicação quase exclusiva no Projeto e que hoje se adapta ao gosto pouco habituado ao teatro, relacionando livros a filmes e músicas da indústria cultural (COELHO, 1980).

A participação dos atores nas decisões da companhia é bastante restrita. Por terem sido todos alunos do presidente da companhia, os atores possuem uma formação pouco heterogênea e, em especial, pouco questionam as sugestões da direção artística em como encenar e em o quê cada personagem sente em cada situação (PEIXOTO, 1980).

Todos têm um domínio razoável não somente de interpretação, mas de dança e canto, uma exigência do presidente da companhia ao escolher o elenco entre os alunos. Dessa forma o espetáculo ganha em versatilidade nas apresentações e auxilia o público a memorizar os conteúdos dos livros dos concursos públicos que irão prestar.

Para o Projeto K, segundo a entrevistada Y, tão logo foram divulgados os livros que seriam de leitura obrigatória para o concurso ao qual o projeto iria ser moldado, o entrevistado X passou a lê-los enquanto os alunos seguiam em suas aulas. Pelo afirmado por esta entrevistada, o elenco final, escolhido pelo entrevistado Z, não leu os livros, apenas as adaptações escritas pelo entrevistado X, que também escreveu as músicas e escolheu os figurinos, juntamente com o entrevistado Z. Esta restrita participação por parte do atores acentua uma divisão do trabalho na qual os atores aperfeiçoam-se em seu ofício, enquanto um pequeno grupo de indivíduos elabora o conteúdo dos espetáculos, cabendo aos atores a execução do previamente planejado. Dessa forma, a limitação da criatividade apresenta-se como a pouca informação que os atores recebem na concepção da obra teatral e a dependência de aprovação de suas (possíveis) novas idéias por parte da diretoria da companhia (AMABILE *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Durante os ensaios observados, o grupo parecia já ter internalizado o que cada um deveria fazer, de modo a ser bastante difícil afirmar conclusivamente até que ponto cada personagem era como o conceitualizado pelo entrevistado X.

Todavia, pôde-se observar um momento em que o entrevistado X, ao explicar o andar de uma personagem, interrompeu uma atriz e demonstrou como deveria ser, o que foi repetido pela atriz algumas vezes até ficar idêntico à referência apresentada.

Pôde-se observar igualmente, que a relação entre o entrevistado X e os atores, por mais profissional que seja, é bastante paternal e que os atores não apenas o obedecem e respeitam, mas tem afeição por ele, que o admiram.

Parece notório que toda a história da Companhia Danaíde foi uma dura luta na qual muitos saíram feridos e outros tantos abandonaram a organização, exceto entrevistado X. Entretanto, para poder manter a companhia, este teve de adaptar-se às exigências do mercado de ensino particular de cursos preparatórios para concursos públicos da região. Não obstante, teve de moldar suas peças, releituras de livros de literatura, de modo a ser facilmente absorvido pelo público, usando-se, para tanto, de linguagem simples e ligando os temas a produtos da indústria cultural, como mencionado anteriormente, o domínio ao qual a Companhia Danaíde não tem nenhuma interferência, mas do qual depende (CSIKSZENTMIHALYI *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Durante todo este processo, a necessidade de construir tudo de forma quase individual, forçou o mesmo entrevistado X a centralizar as decisões e criar justificações ideológicas (IASI, 2007) para tal centralização, fundamentalmente ligadas à questões de maior conhecimento deste (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003). A igualdade de todos os membros na companhia é bastante duvidosa, uma vez que somente entrevistado X foi presidente eleito. Embora presidente eleito, o processo de sufrágio é bastante duvidoso, uma vez que todos votam e todos podem ser votados, porém a escolha de quem pode entrar ou não na associação é feita pelo presidente. O presidente se contradiz ao afirmar que gostaria de deixar de ser presidente, mas afirma que está encaminhado o registro da Companhia Danaíde para esta passar a ser uma empresa na qual ele mesmo seria o dono.

Os reflexos desta história, construída de forma quase individual pelo entrevistado X, refletem em toda a organização que centraliza em uma pessoa as questões diárias como compra de material de escritório, passando por *layout* e escolha dos professores que ministrarão os cursos até a construção de personagens para o Projeto K.

A construção das personagens é um processo que envolve os sentimentos e a expressão autêntica do ator destes sentimentos. Tal processo é bastante individual e bastante dependente do ator (PEIXOTO, 1980). Todavia, deve-se ressaltar que o Projeto K, bem como seus predecessores, possui uma forte ligação e uma grande dependência de patrocinadores

privados que compram o espetáculo como uma mercadoria qualquer a acrescentar valor em sua cadeia de valor.

Dessa forma, o espetáculo tem de ser, ao mesmo tempo didático - para auxiliar os estudantes, e divertido - para não entediar um público pouco assíduo a salas de teatro. Para tanto, os roteiros têm de ser bastante rígidos e fiéis às obras literárias e a linguagem deve relacionar em demasia a produtos da indústria cultural, seja de ordem musical, televisiva ou cinematográfica.

Conseqüentemente, o espaço para os atores participarem como construtores, opinando sobre quais peças devem apresentadas pela Companhia, deve considerar que muitas sugestões não podem ser aceitas devido ao fato de a organização estar, durante um longo período do ano comprometida por inteiro com seu projeto financiador – Projetos A, B, C etc. Os atores limitam-se também pela própria natureza destas apresentações, uma vez que os textos devem ser elaborados por um profundo conhecedor de literatura e o entrevistado X é professor de literatura há muitos anos. Outro limitante da participação criativa dos atores está na própria construção de suas personagens, pois, estas devem respeitar a unidade de uma peça que seja didática e interessante a um público que pouco assiste a esta forma de arte.

Desse modo, a criatividade dos atores restringe-se à colocação de elementos cênicos do cenário ou à sugestão de cenas de filmes ou músicas que podem ser parodiadas durante o espetáculo, sendo, segundo entrevistada. Y, muito incentivado que os atores criem, mas dentro dos padrões das apresentações e com idéias que aprimorem o já criado pelo entrevistado X e desenvolvido pelo diretor do espetáculo, entrevistado Z.

Diante disto, observa-se limitações à criatividade por disparidades de conhecimento do Entrevistado X em relação aos demais associados (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003). Não obstante, as limitações à criatividade na Companhia Danaíde devem-se, como conseqüência desta disparidade, às relações hierárquicas e à dependência dos atores de incentivo por parte da diretoria da companhia (AMABILE *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Deve-se acentuar, em especial, a dependência da Companhia Danaíde do mercado em que atua. As dificuldades financeiras, mais que limitantes, como apontam Sternberg e Lubart (*apud* ALENCAR e FLEHTI, 2003), forçaram a organização a atuar em um mercado de arte dependente das formas da indústria cultural, cujo centro são os Estados Unidos da América, um domínio em que a Companhia Danaíde não possui nenhuma interferência (CSIKSZENTMIHALYI *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

4.2 A CIA. ALCIONE.

A Companhia Alcione foi fundada legalmente em janeiro de 2007 através da associação de dez atores amadores. Tal fundação deu-se pela dificuldade de tais atores conseguirem apresentar uma peça escrita por um dos associados, o único com formação acadêmica em Artes Cênicas, como ator e diretor.

A princípio, o objetivo do autor e diretor era encenar uma pequena peça representando tipos da ilha de Santa Catarina na luta contra o grande capital, com uma linguagem experimental. Contudo, o contato com as companhias locais dificultou a originalidade do trabalho, o que forçou o mesmo a buscar em jovens atores a composição de um elenco comprometido com a experimentação artística, mesmo sob risco de pouca visibilidade e nenhum ganho financeiro.

A formação do elenco levou mais de dois anos e teve muita rotatividade devido aos problemas financeiros do elenco, a não identificação deste com o tema excessivamente político, a falta de local apropriado para ensaio, a inexistência de figurino e cenário e, especialmente, o tempo de ensaio individual de cada um, que, aliado à ausência de patrocínios, adiava e tornava a cada dia mais distante uma possível apresentação.

Porém, o projeto recebeu apoio financeiro de leis de incentivo à cultura e, para viabilizá-lo e prestar contas teve de ser vinculado a uma companhia.

Com o patrocínio conseguido junto a Empresas Públicas, foi possível ao grupo, até então disperso, de atores vincularem-se a uma companhia. Todavia, tratando-se de alto valor financeiro, a companhia escolhida pelo elenco exigiu participar do projeto na produção e prestação de contas, o que foi aceito.

Dessa forma, o grupo de atores agora estava trabalhando junto a uma Companhia de teatro. O grupo mantinha sua rotina de ensaios independente da Companhia, que se responsabilizava por divulgar a peça, alugar teatros, comprar figurinos e cenário e contratar outros profissionais como sonoplasta e iluminador, por exemplo.

Entretanto, ocorreram mais trocas de elenco e surgiram dificuldades de comunicação entre a Companhia a que o grupo agora estava ligado e o próprio grupo. Segundo um dos entrevistado, Entrevistado C, a Companhia não colaborava com a construção de um grande espetáculo, negligenciando seu trabalho como produtora do espetáculo, com o objetivo de

economizar o dinheiro para a divisão de um excedente maior⁵² em oposição aos objetivos do grupo disposto a construir um espetáculo grandioso. Ante este impasse o grupo, já muito renovado, optou por organizar-se e fundar sua própria companhia.

Em uma assembléia, em dezembro de 2006, um pequeno grupo optou por votar os cargos exigidos e acordou reunir-se para organizar o projeto único da companhia, cujos objetivos não iam além deste projeto.

O grupo nunca mais se reuniu, todavia o projeto passou a ser organizado, planejado, executado e modificado pelo elenco da peça, que passou a se autogestionar, alterando trechos na peça, divulgando e destituindo a produção artística, decidindo todo o futuro do projeto em assembléias e escolhendo datas de apresentações.

Hoje, o elenco, já modificado, responde pela companhia, que ainda mantém seus cargos legais, embora os cargos legais que respondam política e financeiramente – presidente e diretor financeiro, façam parte da autogestão. A Companhia Alcione tem em cartaz duas peças teatrais, as duas autogestionadas pelo elenco constitutivo de cada uma delas, e a Companhia ainda aguarda aprovação dos autores de mais duas peças teatrais, além de possuir um projeto de um festival sobre teatro russo do século XX e preparar-se para a classificação para apresentação em um festival internacional⁵³.

4.2.2 Estrutura e condições do ambiente para a criatividade

A estrutura da Companhia Alcione é a de uma associação, ou seja, com os cargos exigidos legalmente sendo escolhidos mediante votação entre os associados: presidente, vice-presidente e diretor financeiro. Contudo, desde a fundação da companhia, em janeiro de 2007, não houve nenhuma reunião dos associados.

⁵² Em patrocínio para peças teatrais, é prática comum os valores estipulados para cenografia, coreografia, sonoplastia e demais elementos cênicos, excederem o inicialmente planejado, de modo a, tradicionalmente, os atores e diretores receberem os valores restantes, geralmente, menor que o estipulado. Dessa forma, quanto menos for gasto com os demais elementos, maior o montante que resta para pagamento de atores e diretores, justamente contra o que os atores do Projeto W protestavam, uma vez que afirmavam possuir preocupação com a qualidade do trabalho em detrimento de seu pagamento (Entrevistado C, transcrito pelo autor).

⁵³ A participação neste festival depende de aprovação de banca julgadora do espetáculo. O Projeto W é pré-selecionado para este festival.

Primeiramente, isto ocorreu pelo fato de a companhia ter sido fundada para a efetivação de um projeto cujo patrocínio foi dado à outra companhia de teatro, estando a Companhia Alcione restrita às atividades de direção artística, escolha de elenco e ensaios.

Porém, o processo de autogestão da produção do espetáculo, deu um novo ritmo à Companhia Alcione como um todo, o que acabou freando a participação dos demais associados à organização e que não fazem parte do elenco do Projeto W. Muito disto deve-se ao fato de os responsáveis legais pelos financiamentos da associação (presidente e diretor financeiro) fazerem parte do grupo que atualmente discute os projetos da companhia como diretor e ator, respectivamente, do projeto W e como diretor e ator de um dos projetos pretendidos. Porém, destaca-se que ambos não estão no grupo de terceiro e do quarto espetáculo, também em fase inicial, aguardando aprovação dos autores dessas peças e ainda sem elenco, direção ou produção definidos.

É bastante difícil analisar a estrutura de uma organização que fez apenas uma reunião, de modo que, se forem ser analisadas as práticas nos projetos, será visto que os únicos quatro projetos, sendo dois deles em cartaz e dois ainda em fase de aprovação dos autores, estão todos eles sendo produzidos, dirigidos e encenados de forma diferente, sendo difícil ser conclusivo em qualquer dos trabalhos.

Contudo, é de grande relevância ressaltar que as pessoas envolvidas nos projetos, mesmo tratando-se de um grupo pequeno, cerca de dez pessoas, trabalham de forma distinta, sendo ora atores, ora produtores, ora coreógrafos, cenógrafos etc, sem uma especialização rígida. A exceção é a direção artística do principal espetáculo que é bastante dependente de um membro que possui formação superior em direção. Isto se deve ao fato de a direção de arte ser um conhecimento de pouco domínio dos demais membros, bem como para que um projeto receba patrocínio, existe a dependência da existência de diretor(es) artístico(s), o que implica no exercício de uma profissão que necessita de formação específica e, na Companhia Alcione, apenas um membro possui esta formação. Este fato, no entanto, não restringe os demais membros de papéis similares aos de auxiliares e assistentes de direção, e, em alguns momentos, como co-direção do espetáculo. Os membros possuem ampla liberdade para exposição de opiniões e críticas independente de incentivos por parte do diretor.

A companhia não possui uma sede própria, dividindo uma sala com uma organização sem fins lucrativos. A área da sala, usada para reuniões e ensaios com menos de quatro atores em cena, é bastante pequena, com aproximadamente trinta metros quadrados. Desse espaço, cerca de 8m² são referentes a uma ante-sala não utilizada pelo grupo. A sala de reuniões, com 16m², são o espaço usado pelo grupo para ensaios de cenas com poucos atores e reuniões. O

outro espaço existente no local é o lavabo, que possui os uma área com os 6m² restantes. O aluguel da sala é pago por apenas um membro, o presidente da associação, por sua livre escolha, devido às condições financeiras bastante precárias da maioria do grupo.

Neste contexto, toda a mobília da sala é pertencente à organização com quem a companhia divide o aluguel, havendo muitos livros, um computador, impressora, modem para acesso à Internet, fac-símile, telefone, suporte para bombona de água, uma mesa de reuniões para aproximadamente doze pessoas e dez cadeiras plásticas. Os membros da companhia e os atores do projeto apenas utilizam a mesa e as cadeiras para reuniões e ensaios.

Usada principalmente para reuniões, a sala é bastante iluminada por luz, natural e artificial, e arejada, sendo um dificultador do espaço físico a falta de conforto das cadeiras e o ruído, durante o dia, devido à localização em região central da cidade, e à noite, quando há muitas festas em bares próximos.

As reuniões entre os membros da companhia, seus fundadores, não ocorrem desde a fundação da companhia, havendo apenas reuniões entre os envolvidos em cada projeto, todos eles autogestionados pelos participantes.

As relações entre membros do Projeto W são bastante ligadas à questões de amizade, embora poucos se conhecessem antes do começo dos trabalho, não havendo qualquer tipo de mural ou lista de e-mails.

As reuniões costumam ocorrer com a presença de todos e, raramente, há ausência de mais de um membro. Mesmo assim, apenas são definidos os andamentos discutidos com a aprovação de todos, mesmo os (raros) ausentes.

A convocação para reuniões costuma ocorrer por meio de grupos de afinidade dentre os participantes do Projeto W. Estes grupos não demonstram a existência de estratos entre os envolvidos, sendo, os grupos, formados pela proximidade de residência dos membros. Quem convoca a reunião comunica o diretor artístico do grupo que informa cada um dos grupos de afinidade, de modo a todos serem convocados e as datas definidas com o consentimento de todos.

As idéias, ao que se pôde observar, são expostas com grande liberdade nas reuniões, que ocorrem sem grandes procedimentos burocráticos como controle do tempo das falas, designação de coordenador para a reunião e inscrições para fala, por exemplo. As deliberações apenas ocorrem por consenso e são anotadas e definidas por meio de divisão de tarefas voluntárias, considerando-se o tempo de cada um para a sua concretização.

A partir de outubro de 2007, o grupo e aspirantes a entrar no grupo, talvez em futuras peças, passará a receber treinamento de expressão corporal, paga por um dos membros, com

profissional especializado e os ensaios devem ocorrer quatro vezes por semana, por proposta do diretor de um dos espetáculos – Projeto W.

As metas estabelecidas são por si só bastante desafiadoras, uma vez que o trabalho de ator para a maioria ocorreu de forma, até então, amadora e de curto prazo. Não obstante, o grupo deparou-se com a tarefa de construir projetos buscando decisões consensuais e dividindo tarefas operacionais e administrativas, permitindo a cada um ir além do trabalho de ator, o que parece gerar um sentimento de comprometimento muito grande no grupo.

Esta participação dos atores como membros construtores da Companhia Alcione reduz muitas barreiras, em especial as ligadas a incentivos de superiores hierárquicos (AMABILE *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), uma vez que, pelo fato de os projetos serem desenvolvidos por meio de uma autogestão, os atores não dependem de superiores hierárquicos. Existem limitações à criatividade devido à disparidade de conhecimentos entre o diretor do Projeto W e os atores e as dificuldades financeiras da organização (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Embora seja uma associação com cargos eleitos e com níveis hierárquicos previstos em estatuto, a associação não se reúne há meses, como já mencionado, e os projetos possuem um funcionamento próprio definido em assembleias com os envolvidos em cada projeto, sejam estes associados ou não.

Os recursos obtidos pelas bilheteria são todos divididos entre os envolvidos em cada apresentação, ficando a companhia com os figurinos e móveis do cenário. O dinheiro obtido com patrocínios é usado na peça para o pagamento de músicos, iluminação, aluguel de salas para ensaios e apresentação, compra de figurino e cenário, confecção de cartazes para divulgação e pagamento dos atores. Importante ressaltar que o valor recebido pelos atores não é pré-estabelecido, como de praxe no teatro, cabendo aos atores a divisão das receitas não utilizadas no projeto, subtraído dos custos para a montagem do espetáculo. O valor recebido pelos atores, até o momento, é muito pequeno e não há perspectiva de recebimentos com valores maiores, o que não parece desmotivar os atores.

4.2.3 A criatividade no projeto W

O projeto W é uma peça escrita e dirigida por um dos membros fundadores da companhia. Com caráter bastante político, a peça é uma forte crítica ao sistema sócio-econômico vigente, servindo de denúncia da situação atual em um formato muito próximo das

peças de Piscator. A peça foi ensaiada em pedaços por cerca de dois anos, com alta rotatividade de atores e nenhuma ligação a companhias de teatro, ou seja, o grupo ensaiava como um grupo independente de indivíduos, sem patrocínio, figurino ou mesmo companhia teatral.

Como já mencionado, com o recebimento de patrocínio em um valor razoável para os padrões nacionais e a vinculação a uma companhia, o projeto da peça *W*, como será chamado no presente trabalho, teve de ser realizado dentro de um prazo pré-estabelecido para o desfrute do financiamento recebido, o que forçou seu diretor (da peça teatral) a intensificar os ensaios e fazer alguns cortes em certas partes de maior complexidade para os atores.

Os atores são, em sua maioria, amadores ou iniciantes em teatro. Boa parte da participação destes foi dificultada pela pouca experiência e pouco conhecimento em arte dramática, não havendo em alguns atores a mínima compreensão do contexto histórico-social da obra.

Contudo, tão logo o elenco completou-se com o número mínimo de atores, alguns pontos foram sendo colocados novamente na peça, que, por iniciativa de seu autor e diretor, teve momentos de discussão acerca do intuito do autor quando a redigiu, seu contexto histórico e social e discussões acerca das representações sociais de cada personagem. Tais discussões ocorreram cerca de cinco vezes com um grupo grande, sem, contudo, todo o elenco final ter participado das mesmas.

A peça começou a receber importantes críticas por parte do elenco que afirmava descontentamento com a rotina de ensaios e aparentes poucos avanços. O diretor passou a estudar mais profundamente os métodos de Stanislavski e os atores passaram a intervir não apenas nos horários dos ensaios, mas no trabalho como um todo, sugerindo falas, figurino, postura das personagens, músicas e coreografias.

Inicialmente, as críticas conduziram à rebeldia, que, em um curto período de tempo, passou a ser manifestada em opiniões e sugestões. Tais sugestões eram “acatadas” ou “descartadas” pelo diretor.

Porém, esta rotina não se sustentou por longo período. Os problemas com a produção, de uma companhia externa e pouco, ou quase nada, participativa da rotina de ensaios, uniu bastante o grupo, que pareceu assumir a peça como sua.

A estréia do espetáculo fora prevista para estudantes de um colégio da região em um pequeno teatro da cidade de Florianópolis. O grupo ensaiou durante o dia todo no local. O grupo de atores permaneceu sozinho no local por muitas horas. Neste espaço de tempo, os

atores tiveram a iniciativa de realizar as marcações no palco⁵⁴, marcar as passagens de som⁵⁵ e trocas de cenário.

Chegada à hora da apresentação, a platéia do teatro era composta apenas pela produção do espetáculo e alguns amigos e familiares de uma atriz. O fato foi explicado pela produção do Projeto W como ato proposital de não divulgação da peça a fim de a produção poder “avaliar o trabalho” (Entrevistado C, transcrito pelo autor). O incidente revoltou os atores que se retiraram do palco e, nos camarins, realizaram uma assembléia na qual optaram por se apresentarem ao diminuto público presente.

Iniciou-se, assim, um processo de autogestão do trabalho no projeto. As alterações nas personagens antes propostas foram decididas em discussões - antes diretas entre cada ator e o autor e diretor do espetáculo - com todo o grupo, que também alterou o cenário, figurino e incluiu algumas falas no texto original, sempre havendo a anuência do autor da peça, uma vez que seu direito autoral deve ser respeitado. E sempre houve tal anuência, segundo o entrevistado B. O grupo passou também a decidir suas apresentações e o cumprimento ou não dos contratos por meio de assembléias.

Os custos e ganhos passaram a ser divididos por todos, embora as disparidades de condições financeiras tenham levado os membros mais abastados a arcarem com praticamente todos os custos do projeto.

Após a apresentação sem público, o elenco optou por cumprir com o contrato com um grande teatro e fez mais duas apresentações da peça, com boa repercussão.

Em assembléia, foram aprovadas mais três apresentações e o pedido formal de renúncia da produção da peça, considerada alheia ao grupo.

Neste período, membros do grupo agora autogestionado foram ameaçados de não recebimento por seu trabalho (Entrevistado C), outros, sob acusação de “lideranças da revolta”, foram ameaçados de demissão de empregos fora do teatro por meio de “rede de contatos” de membros da companhia responsável pela produção do espetáculo, em claro sinal de perseguição política (Entrevistado C).

⁵⁴ Em peças teatrais é comum encontrar em certas partes do palco, marcar feitas, geralmente, com fitas adesivas coloridas. Estas marcas auxiliam os atores quanto a certos locais onde as personagens devem se posicionar.

⁵⁵ As marcações do tempo exato em que cada música deve ser executada no Projeto W, são de extrema importância, uma vez que as músicas deste espetáculo são gravadas em estúdio, ao invés de serem cantadas pelos atores. Dessa forma, o atraso ou a execução de música errada, comprometeriam a peça. Relevante o fato de, até esta apresentação, o espetáculo não possuía, por escrito, os momentos exatos em que cada música deveria ser executada e que isto ocorreu por iniciativa dos atores.

As tentativas de conciliação foram todas fracassadas e o grupo reescreveu seu pedido formal pela retirada da produtora da organização do espetáculo, cabendo a um grupo escolhido em assembléia a divisão das tarefas de produção.

Tais eventos levaram dois atores a se retirar do espetáculo em função do desgaste pessoal com os atritos com a produção, o que levou o grupo a se sobrecarregar nas apresentações seguintes e desnortear os ensaios.

Atualmente, o grupo estuda a participação em um festival internacional de teatro e suas últimas assembléias foram chamadas pelo diretor da peça. Não se observou relações de dominação nas decisões. Nas reuniões observadas, sempre houve por consenso e nunca houve necessidade de votação em propostas - o que também nunca foi previsto pelo grupo, segundo o entrevistado B. O diretor destaca-se dos demais membros do grupo pelo conhecimento que possui sobre artes cênicas, o que pode vir a ser um fator que traga disparidades na hora de expor opiniões ou manipular informações em um falso processo democrático (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), mas que, no momento não aparenta ser usado como forma de domínio sobre a opinião dos atores. Corroborando com esta observação, destaca-se o fato de o diretor do espetáculo mostrar-se acessível e, principalmente, compartilhar seu conhecimento, de modo a haver discussões antes de qualquer tomada de decisão, mesmo quando estas decisões são de ordem cênica específica do Projeto W, como postura física do ator em determinada cena da peça, por exemplo. Nestas discussões, destaca-se a postura dos próprios atores que questionam qualquer atitude tomada pelo diretor da peça e buscam compreender o porquê de cada escolha, não reduzindo seu interesse em curiosidade de compreensão dos motivos e buscando o diálogo sobre a melhor forma de executar o sugerido pelo diretor do espetáculo.

Destaca-se também a participação do atores para além das questões cênicas e sua ativa participação e iniciativa em questões como escolha de textos a serem trabalhados para os projetos futuros da Companhia Alcione. Os atores até o momento buscaram, por iniciativa própria, novos projetos, sendo, inclusive um deles aprovado pelo grupo, sem apoio inicial do diretor, que hoje colabora com iniciativa dando informações sobre os procedimentos envolvidos para a montagem de uma peça teatral, executando várias tarefas e propondo-se a dirigir as peças⁵⁶.

⁵⁶ Nestas reuniões, um grupo de atores sugeriu que o grupo trabalhasse com um determinado texto para teatro, explicando o contexto da obra e o número de atores necessários. O diretor mostrou-se contrário à montagem do espetáculo, contudo, o grupo de atores foi unânime em iniciar o espetáculo. Diante disto, o diretor do Projeto W, inicialmente deu informações sobre como proceder para conseguir autorização do autor da peça, quais os procedimentos para buscar patrocínio de órgãos

Nestas últimas assembléias, deliberou-se pelo futuro do Projeto W. O grupo decidiu selecionar novos atores para recompor o grupo e acrescentar de novos elementos cênicos à peça, politizando, ainda mais, a temática abordada no texto e representada pelo elenco. Deliberou-se, também, a busca de novos textos para apresentação, dos quais dois estão sendo estudados e à espera de aprovação dos autores e um já está em cartaz na cidade, com produção de um dos atores do grupo e que sequer é associado à Companhia Alcione⁵⁷.

A principal limitação à criatividade da Companhia Alcione é financeira. As únicas fontes de financiamento da Companhia são patrocínios e contribuições espontâneas dos atores de cada projeto desenvolvido. O financiamento de uma peça teatral é bastante elevado para os atores que, em sua maioria, são trabalhadores com renda inferior a quatro salários mínimos, conforme aponta o entrevistado C. Dessa forma, a construção dos projetos é bastante dependente de patrocínios. Contudo, o patrocínio de peças teatrais por parte das empresas é muito difícil de ser conseguido e costuma ocorrer apenas quando esta empresa recebe algum benefício com o patrocínio.

As peças da Companhia Alcione apresentadas atualmente possuem um formato muito experimental e político, o que não se encaixa nos padrões exigidos pelas empresas que patrocinam peças teatrais. Dessa forma, um meio comum de busca por patrocínio encontrado pelas companhias teatrais é a apresentação de um projeto escrito sobre a peça contendo o orçamento previsto para a realização do projeto. Este projeto deve ser entregue junto a órgãos municipais, estaduais e federais de incentivo à cultura. O aceite destes órgãos viabiliza à companhia o pedido de patrocínio junto às organizações que, se assim o fizerem, terão abatimento fiscal do valor concedido à companhia. O Projeto W, como mencionado anteriormente, possui patrocínio de empresas públicas justamente por haver recebido apoio de órgão público de incentivo à cultura. O outro projeto apresentado pela Companhia, contudo, não recebeu patrocínio e é financiado pelos atores e diretor do espetáculo.

Ante tais dificuldades, os projetos que a Companhia propõe empreender para o ano de 2008, apresentam a consideração do grupo de atores de que conseguir o patrocínio de algum órgão é bastante difícil, de modo ao grupo apresentar as propostas e iniciar os projetos,

públicos e, antes do final da reunião, já estava incluído em algumas tarefas divididas pelo grupo, aceitando o trabalho de diretor da peça e favorável à montagem do espetáculo. Destaca-se não apenas a independência do grupo em optar por iniciar um projeto, mas também a capacidade de compartilhar informações e conhecimento que o diretor do Projeto W apresenta.

⁵⁷ No parágrafo anterior comentou-se acerca de um dos projetos propostos pelo grupo em uma reunião. Nesta mesma reunião foram propostos mais dois textos.

segundo os entrevistados A, B e C, em conformidade com custos que possam ser financiados pelos próprios membros.

Outras limitações observadas são a sala alugada como sede da organização e o tempo que os atores possuem para se dedicarem ao teatro. A sala é utilizada para reuniões e ensaios. Para reuniões, o local nem sempre pode ser usado durante o horário comercial devido ao fato de a sala ser dividida com outra organização, que trabalha no local neste período. Para ensaios, a sala é poucas vezes utilizada, visto que o grupo ensaia em espaços públicos mais propícios para o teatro, como as salas do Centro Integrado de Cultura do Estado de Santa Catarina. Porém, estes espaços não estão sempre disponíveis para o grupo, que, por vezes, tem de ensaiar na sala alugada que, além de possuir um pequeno espaço para o trabalho cênico dos atores, é localizada no centro da capital catarinense, com muitos ruídos durante o dia, festas durante à noite e limitação para o volume das falas, uma vez que a sala está situada em um centro comercial.

A Companhia Alcione apresenta, em contrapartida, muitas práticas que estimulam a criatividade. A história da fundação da organização não apresenta muitos fatos que distingam de outros grupos, ou seja, muitos são os grupos que se constituem enquanto companhia com o único interesse em montar apresentações de teatro, independente de rentabilidade ou fama. Entretanto, há uma grande particularidade na história da organização que é o processo de autogestão iniciado pelos próprios atores de um dos projetos da Companhia. Este processo acentuou práticas outrora já existentes, como a boa comunicação e a horizontalidade das decisões.

Tais características não são prejudicadas pelo maior conhecimento em artes cênicas de um dos membros da Companhia Alcione. Este membro, o atual presidente da associação, é a única pessoa com formação acadêmica em artes cênicas e, portanto, o único habilitado a trabalhar como diretor de arte no grupo. Todavia, tal conhecimento não é usado como fonte de poder sobre os demais membros da Companhia, embora gere dependência do grupo⁵⁸.

Segundo o entrevistado C, no Projeto W houve sempre muito estímulo de participação a todos os atores. Corrobora com esta afirmação, o entrevistado B, que ainda acrescenta que, por haver ensaiado por quase dois anos sem conseguir estreiar e, em consequência disto, ver muitos atores abandonarem o projeto, o diretor da peça passou a admirar e incentivar iniciativas e sugestões dos atores para melhoria da peça. Sternberg e Lubart (apud ALENCAR

⁵⁸ Esta dependência não decorre unicamente de seu melhor conhecimento na direção artística do espetáculo, mas pela necessidade de haver direção artística habilitada para que um projeto receba aval de órgãos públicos de apoio à cultura e consequente patrocínio.

e FLEITH, 2003) sugerem em sua Teoria do Investimento em Criatividade esta medida de apresentação de pessoas criativas como exemplo aos demais membros de uma organização como importante meio para desenvolvimento da criatividade em uma organização.

Esta prática ocorreu em um momento em que o Projeto W passava por uma drástica reformulação em seu elenco, com muitos novos atores. A entrada dos novos atores, porém, não basta para analisar a criatividade no Projeto W. Como sugere Csikszentmihalyi (apud ALENCAR e FLEITH, 2003), indivíduos apenas mudam um dado domínio se os membros mais respeitados do domínio estiverem abertos às idéias novas. No caso do Projeto W, o autor e diretor do espetáculo incentivava bastante as iniciativas dos atores que, a princípio questionavam de modo muito próximo à rebeldia. Possivelmente tal rebeldia ocorria pelo pequeno conhecimento que os atores possuíam acerca da montagem do espetáculo. Acusações de falta de objetividade nos ensaios e de pouca periodicidade nos ensaios contrastavam com a pequena compreensão do elenco acerca do conteúdo da peça, os sentimentos e a história das personagens e pouco tempo disponível para os ensaios.

Neste contexto, o elenco novo estava bastante dependente de informações acerca do espetáculo, como personagens, figurino, cenário, texto e músicas, por exemplo, bem como do próprio funcionamento de uma companhia de teatro. Essa reformulação, segundo o entrevistado C, ocorreu poucas semanas após a fundação da Companhia Alcione e os novos membros foram convidados pelos membros fundadores para atuarem no Projeto W como atores. A solução encontrada pelo diretor da peça foi discutir o projeto em seus mínimos detalhes, desde conteúdo e forma da peça até como ocorre o processo de patrocínio de uma companhia teatral. Os cronogramas foram criados em conjunto e os figurinos escolhidos por todos. Desse modo, não apenas as informações foram compartilhadas igualmente entre todos, como houve um funcionamento horizontal na tomada de decisões, fato este que, segundo Amabile (apud ALENCAR e FLEITH, 2003), contribui imensamente para o desenvolvimento do pensamento criativo.

Este esforço em envolver todos possibilitou ao pesquisador observar uma situação em que uma atriz, ao realizar uma ação em um dos ensaios, fora interrompida pelo diretor da peça. O mesmo explicou que seus gestos estavam falsos e a atriz repetiu a cena, duas ou três vezes, sempre, ao concluir, escutando do diretor que não estava convincente. Assim, a atriz solicitou que o diretor mostrasse como deveria fazer, ao que o mesmo respondeu que apenas escrevera a peça e agora dirigia para manter a fidelidade ao texto. O diretor afirmou ainda que a atriz sabia o que a personagem sentia e deveria tentar expressá-lo. A atriz afirmou que não conseguia expressar como dizia no texto, ao que o diretor replicou que ela deveria manter o

sentido da ação, mas, se achasse necessário, poderia mudar o texto para ser fiel com a personagem e consigo mesma, afirmando que “o ator deve fazer da forma como se sente mais confortável, respeitando a personagem e o público, é claro, mas do jeito que achares melhor” (entrevistado A, transcrito pelo autor). A atriz insistiu, afirmando não saber como fazer, ao que o diretor disse a ela que então deveria experimentar, criar, fazer de várias formas, até achar a que se sentisse melhor fazendo o que a personagem queria fazer. O diretor afirmou também que existem várias formas de se fazer algo e que a atriz deveria respeitar os sentimentos e as ações interiores da personagem, nem que para isto mudasse todo o dia buscando o melhor meio de expressar, sendo o local de ensaio e o teatro, como um todo, um espaço para a experimentação e para a criação constantes.

Desse modo, pode-se observar que as limitações financeiras, temporais e as precárias condições físicas de alguns ambientes de ensaios são compensadas – não eliminadas, pelas práticas administrativas de uma organização em que todos os sujeitos participam em igualdade de condições de todo o processo de montagem de um espetáculo teatral. As dificuldades pessoais decorridas, em especial, pela disparidade de conhecimento entre alguns membros é igualmente compensada pelo funcionamento horizontal do Projeto W, fácil acesso à informação a todos os envolvidos e a ampla liberdade para exposição de idéias, de modo a tomada de decisões ser coletiva e o desenvolvimento do pensamento criativo dos atores ser bastante estimulado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criatividade, enquanto elemento diferenciador do ser humano dos demais seres vivos do planeta e como constituinte da capacidade de conceituação do trabalho, fenômeno originário do ser social (LUCÁKS, 1979), apresenta-se como fator fundamental na compreensão do Homem.

Contudo, para a sobrevivência da espécie humana, o trabalho teve de ser dividido, como outros animais o fazem (MARX, 2006). Dessa forma, a divisão social do trabalho faz com que a criatividade passe a ser, cada vez, mais um fenômeno social e, com a divisão da sociedade em classes, este fenômeno apresenta uma característica que o instinto dos animais não apresenta: pode ser separado da execução (BRAVERMAN, 1987). Desse modo, parte do elemento diferenciador do ser humano enquanto ser social é quebrado, sua unidade partida, como se fosse tirada a concha de um caracol (MARX, 2006).

Nas sociedades de classe anteriores ao capitalismo, a criatividade era pouco ou nada estudada. Nestas sociedades, o processo criativo era, possivelmente por motivos ideológicos de manutenção de poder das classes dominantes, considerado divino.

A criatividade passa a ser objeto de estudo, de forma ainda inicial, com a ascensão do capitalismo e o combate ao poder da religião na sociedade européia. Os primeiros a estudarem ou especularem acerca da criatividade atribuíam a este fenômeno um caráter inatista e próprio a indivíduos especiais e/ou distintos da maioria da humanidade (ALENCAR e FLEITH, 2003).

Nas sociedades em que o capital é força propulsora da produção dos meios de sobrevivência do ser humano, o movimento ininterrupto de valorização do valor e expansão do capital faz com que a separação entre executores e dirigentes seja acentuada (BRAVERMAN, 1987). Na sociedade capitalista, em especial, o trabalho não é apenas um fenômeno de produção da vida, mas de geração de valor e, também, uma mercadoria (MARX, 2006).

Enquanto mercadoria, o trabalho é vendido como qualquer outra neste sistema, passando, pois, a pertencer a seu comprador, neste caso o capitalista. Este, visando a reprodução do capital, deve impor ritmo ao trabalho, almejando eficiência metodológica e máximo aproveitamento de sua mercadoria geradora de valor. Para tanto, o mesmo aproveita-se desta capacidade do trabalho humano de ter a unidade de seu processo quebrada (BRAVERMAN, 1987).

A necessidade incessante de reprodução do capital impõe aos capitalistas a busca por novas mercadorias a negociar e, entre as contradições internas do sistema, a expansão de mercados. Assim, o fenômeno da mercantilização desvela o movimento sóciometabólico do capital em seu constante caminho de valorização do valor e as conseqüências de sobreposição deste sobre a sociedade humana, que se limita a agir, pensar e viver em função de seu movimento valorização (MÉSZÁROS, 2002).

Todavia, este movimento é carregado de contradições. Entre elas, destaca-se a tendência decrescente da taxa de lucros, cuja origem estaria na competição entre os capitalistas que, para poderem vender suas mercadorias e materializar sua mais-valia, devem reduzir os valores de suas mercadorias, aumentando produtividade e reduzindo lucros (MARX, 2006).

Dessa forma, as crises de desemprego e a crescente revolta dos trabalhadores, bem como as disputas intercapitalistas originárias de guerras entre as nações deste sistema, acabaram por forçar Estados nacionais a ceder a muitas das pressões da classe trabalhadora, cuja saída política, econômica e social encontrada para manter a sociedade capitalista fora o Estado de Bem-estar Social (HARVEY, 1999).

Porém, este modelo entrou em crise devido ao déficit de arrecadação dos Estados nacionais, passando à lógica de mercado o que outrora fora direito da população (MOTAÑO, 1999). Todavia, a produção massificada do fordismo-taylorismo já não respondia às necessidades de produção capitalista e a resposta encontrada pela Toyota, no Japão, em alguns anos passou a ser usada nos demais países de capitalismo central e, mais tardiamente, passou a ser incorporada por mais organizações do capitalismo periférico (OLIVEIRA, 2007).

Esta resposta previa, entre outras medidas, a redução do número de trabalhadores, o enfraquecimento dos sindicatos e a flexibilidade de uma mão de obra agora multifuncional e sobrecarregada, cujo aproveitamento de maiores capacidades do trabalho humano são usadas pelos capitalistas que não apenas a reprodução de padrões de produção simples e monótonos do fordismo-taylorismo (OLIVEIRA, 2007; ANTUNES, 1997).

Este melhor aproveitamento da mão de obra e sua flexibilização impuseram aos trabalhadores uma necessidade de adaptação constante a novas técnicas de produção e ao crescente comprometimento com as metas e políticas organizacionais (ALBUQUERQUE e WELLEN, 2006). Outra necessidade crescente foi a de novas invenções e o desenvolvimento de novos produtos e formas de anunciar os produtos (PONCE *apud* ZANELLA e TITON, 2005; OLIVEIRA, 2007).

Como consequência, o enfoque dado à criatividade, até então ainda relacionado a aspectos individuais e de inatismo, passa a considerar políticas organizacionais e o meio ambiente como importantes elementos estimulantes ou inibidores da criatividade (ALENCAR e FLEITH, 2003).

A crescente necessidade de expansão de novos mercados, bem como as necessidades de justificações ideológicas do capitalismo, quando somados à expansão dos meios de comunicação de massa criam condições do aparecimento de uma indústria cultural em que se usa a arte e a cultura como uma mercadoria qualquer a ser vendida e comprada (COELHO, 1980).

Desse modo, a arte e a cultura, formas de expressão dos anseios e sentimentos de indivíduos e povos, passam a atuar como objetos de troca no mercado capitalista, que, para manter o *status quo* desta sociedade atua além do mercado e do Estado e insere-se em todos os espaços humanos como ideologia de velamento da realidade e naturalização das relações antagônicas desta sociedade (MÉSZÁROS, 2004; IASI, 2007).

Não obstante, literatura, música e teatro podem estar em conformidade ou confronto com este estado de coisas, como aparelhos ideológicos de manutenção do capitalismo ou contraposição a estes. Não se descarta, de forma alguma, a possibilidade de a arte e a cultura manifestarem-se como expressão de sentimentos alheios à luta de classes, contudo, não se descarta, igualmente, o papel da arte e da cultura na manutenção ou luta por mudança social.

Especificamente no caso do teatro, esta forma de expressão artística tem uma origem bastante difícil de ser afirmada, havendo evidências desde as primeiras formas de organização social da humanidade, como expressão dos desejos humanos e como preparativo para caçadas, sepultamento de mortos ou festas (PEIXOTO, 1980).

Historicamente, a organização do teatro, como se conhece hoje, dá-se na Grécia Antiga, onde a sistematização e organização desta arte têm início com os ditirambos e festas a Dionísio (MAGALDI, 2003). Importante ressaltar que o teatro acompanhou a evolução da sociedade humana, atuando como importante forma de justificação ou luta por mudança social, como propaganda política ou como expressão nihilista, política ou em busca da cartase, da arte engajada ou da arte pela arte (PEIXOTO, 1980).

Devido a suas características de produção artística e a forte ligação entre atores e diretores, cuja separação entre ambas ocupações ocorre mais de dez mil anos após o surgimento do *homo sapiens sapiens* (DE MASI, 2002; PEIXOTO, 1980), aproximadamente no século XVIII, com a ascensão da burguesia na Europa, as companhias de teatro

apresentam-se como excelente objeto de estudo para a verificação de práticas organizacionais de incentivo à criatividade.

Dessa forma, no presente trabalho, optou-se por analisar duas companhias que atuassem na mesma cidade, reduzindo o número de variáveis ambientais a serem consideradas e visando analisar a política de participação dos atores no seu processo criativo. As duas companhias foram escolhidas para a análise por apresentarem um enfoque dado ao mercado cultural local distinto. Diante disto, as organizações escolhidas, Companhia Danaíde e Companhia Alcione - cujos nomes foram alterados no presente trabalho, foram analisadas em termos de sua história, estrutura e o projeto de um espetáculo.

Ante o analisado, mediante entrevistas semi-estruturadas e observações não participativas, verificou-se que a Companhia Danaíde apresenta forte dependência da aceitação de um mercado consumidor de resumos de obras literárias, o Projeto K – igualmente com nome fictício no presente trabalho.

Isto ocorre devido às dificuldades financeiras da companhia que, historicamente, para manter-se funcionando teve de apresentar um projeto cujo objetivo do público era o de estudar, não de, simplesmente, apreciar arte.

As dificuldades de patrocínio de órgãos do Estado obrigaram a companhia a buscar financiamento de instituições de ensino cujo projeto fosse útil para seus estudantes. Por conseqüência, a companhia trabalha por doze anos em completa dependência deste projeto que, por possuir um público primordialmente interessado no aprendizado (ou memorização) de conteúdos didáticos e, segundo um dos entrevistados, com pouco conhecimento de arte dramática, é pouco inovador em formato dramático e bastante ligado à linguagem de produtos da indústria cultural (COELHO, 1980), como filmes e músicas. Inserido na linguagem da Indústria Cultural, o Projeto K restringe-se à reprodução de padrões, uma vez que a Companhia Danaíde não possui influência para aferir alterações neste domínio, como aponta Csikszentmihalyi (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Desse modo, a Companhia Danaíde, está bastante dependente do processo de produção de um projeto que deve limitar-se a alguns poucos elementos cênicos mais ousados, com limitações financeiras (uma vez que, segundo seu presidente a companhia busca economizar capital para comprar sua sede e, quem sabe, não ser mais dependente de um único projeto) e temporais (considerando que o projeto apenas pode ser montado após o anúncio das obras de leitura obrigatória para os concursos, escrito, ensaiado e apresentado antes do concurso durante várias vezes para que a companhia consiga obter recursos financeiros). Todos estes elementos são inibidores da produção criativa (AMABILE *apud* ALENCAR e

FLEITH, 2003), por serem mais profundos que as limitações relativas à hierarquia ou modelos mentais individuais (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Dessa forma, a companhia reflete estas limitações no trabalho de seus atores que possuem pouca liberdade para criar, uma vez que as limitações temporais e cênicas impedem um número muito grande de experimentações e os escassos recursos financeiros impedem o ensaio ou a atenção da companhia em trabalhar com outros projetos durante o período em que monta o Projeto K.

As práticas organizacionais da Companhia Danaíde apresentam-se também como grande entrave ao desenvolvimento do pensamento criativo. Nesta companhia, as decisões são centralizadas pelo presidente da associação, grande responsável pela manutenção, inclusive financeira, da companhia ao longo de seus doze anos de história. Como consequência, o espaço para expressão dos atores como construtores da companhia é pequeno. Igualmente é pequeno o espaço para os atores enquanto construtores do Projeto K, devido ao fato de que este deve ser didático e, portanto, fiel às obras literárias que se pretende resumir aos estudantes, bem como empolgante a um público cujo contato com a arte é, primordialmente, com produtos da indústria cultural (COELHO, 1980), devendo, desta forma, o Projeto K fazer referências a estas obras para cumprir seu papel didático e de entretenimento (entrevistado X).

Porém, o Projeto K não é o único financiador da Companhia Danaíde, havendo, também, a escola de formação de atores, de onde são selecionados os atores para juntarem-se à associação. Como outro grande responsável pelo financiamento da companhia, esta também limita o trabalho criativo dos atores desta companhia, já que estes se ocupam, na maior parte do tempo em que estão na companhia no restante do ano, quando não se está montando o Projeto K, com as atividades da escola e na formação que é escolhida pelo diretor dos projetos I, J, K e demais projetos futuros, com o objetivo de preparar estes atores para estes projetos.

Dessa forma, a Companhia Danaíde apresenta limitações ao desenvolvimento e expressão da criatividade quanto à (a) concretização de possíveis idéias, seja por limitações temporais, seja por limitações financeiras (STERNBERG e LUBART *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003); (b) centralização das decisões e consequente insuficiência de informações (AMABILE *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003) e (c) nenhuma influência da companhia no domínio ao qual a linguagem e o formato do Projeto K utiliza como referência: a Indústria Cultural (CSIKSZENTMILHALYI *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003).

Todavia, observa-se que o processo criativo das companhias de teatro de Florianópolis não está totalmente dependente e limitado pelo sistema capitalista, como se pode concluir na análise feita na Companhia Alcione.

Muito mais recente, a Companhia Alcione caminha na contramão do caminho percorrido pela Companhia Danaíde. O grupo, da mesma forma que a Companhia Danaíde, é registrado como associação, porém, não possui rigidez de comando e autogestiona seus projetos.

O principal deles, o analisado neste trabalho – Projeto W, igualmente com nome fictício, recebeu financiamento Estatal e, mesmo ligado à outra companhia, passou a ser autogestionado pelos atores em resposta ao descaso da produção do espetáculo. Tal fato resultou em um autogestionamento de toda a Companhia Alcione, inicialmente responsável pela direção artística do Projeto W.

Como consequência deste processo, os atores passaram a opinar ativamente e construir o projeto em igualdade entre si, de modo à produção e direção artística receberem participação de grupo de atores e do diretor da peça.

Como limitação encontra-se a respeito ao texto selecionado para apresentar e também questão de ordem financeira e temporal. O texto, contudo, já foi bastante modificado, uma vez que fora escrito por um dos membros da companhia, ainda não tendo ocorrido o registro da obra após as modificações. Cabe ressaltar que tais modificações ocorreram em boa parte por sugestão dos atores do Projeto W, que opinam bastante e têm bastante liberdade para se expressarem como atores.

As limitações financeiras, até o momento, foram bem contornadas, com medidas alternativas de adaptação de figurino e cenário, cujos acréscimos de custos para além dos patrocínios são custeados pelo grupo de forma bastante desigual, cabendo a uns poucos, com melhores condições financeiras, arcar com tais custos. As limitações temporais, efetivamente, são bastante difíceis de serem contornadas, uma vez que os ensaios devem respeitar os horários de trabalho e estudo dos atores.

Outra limitação presente na Companhia Alcione é o espaço físico utilizado em alguns ensaios. Na maioria das vezes o grupo ensaia em espaços públicos gratuitos, porém, estes espaços nem sempre estão disponíveis. Dessa forma, o elenco ensaia na sala usada na maioria das vezes para reuniões do grupo. Este local é dividido com uma organização sem fins lucrativos. Dessa forma, durante os períodos matutino e vespertino, o lugar não pode ser utilizado pelo grupo para ensaios uma vez que mesmo que a sala de reuniões não esteja em uso, a espaço está situado em um prédio comercial, o que impossibilita vozes em volume mais alto por parte do atores. Contudo, mesmo no período noturno o lugar apresenta empecilhos ao trabalho dos atores. Isto se deve ao fato de a sala ser localizado na região central de

Florianópolis em frente a bares que, à noite, promovem festas com música ao vivo, prejudicando o grupo com barulho.

Deve-se ressaltar, contudo, os estímulos ao desenvolvimento da criatividade nesta companhia. As práticas administrativas observadas permitem a conclusão de que o Projeto W é conduzido por todos os participantes em igualdade de condições em seu todo. As principais dificuldades encontradas pelos atores do projeto são frutos, em especial, da disparidade de conhecimento sobre artes cênicas. Entretanto, tais dificuldades são amplamente compensadas pelo fácil acesso à informação e pela grande liberdade para exposição de idéias. Tais idéias não são recebidas pelo restante do grupo como meras sugestões a serem aceitas ou não, mas como hipóteses e possibilidades de trabalho, uma vez que todos são iguais na montagem do espetáculo.

Assim, a companhia apresenta formas de expressão da criatividade quase ilimitadas por suas práticas organizacionais autogestionadas, havendo limitações impostas pelo ambiente externo à organização e de ordem individual por parte dos atores, em uma agradável contraditância, permitindo a possibilidade de se imaginar as possibilidades criativas de um mundo em que todos tivessem a mesma importância em opinar, com igualdade de oportunidades e, ainda mais importante: com igualdade de condições, com o mesmo acesso às informações e podendo cada um ocupar-se com aquilo que lhe bem aprouver, atendendo suas necessidades e ampliando suas capacidades. Um lugar em que todos constroem coletivamente, respeitando a particularidade e a singularidade, mas havendo uma construção visando à totalidade, com o ser humano novamente em unidade, assim como deve ser um caracol: com sua concha.

Dessa forma, recomenda-se para futuros trabalhos a realização de estudos mais aprofundados dos temas trabalhados na presente pesquisa, de modo a analisar o processo criativo, e demais temas relacionados, em outras organizações culturais, bem como em demais organizações que apresentem práticas organizacionais alternativas ou de resistência. Desse modo, ao invés de usar a lógica invertida de administrar toda e qualquer organização com “a gestão ideal” apregoada por alguns administradores, abre-se a possibilidade de, na realidade material empírica, serem visualizadas novas formas de enfrentar as limitações impostas a todos aqueles que, como a Companhia Danaíde, não conseguem ver um mundo para além das práticas administrativas convencionalmente utilizadas como “ideais” no sistema do capital.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Rodrigo Serafim; WELLEN, Henrique André Ramos. **Adestramento da Força de Trabalho**: teorias administrativas como instrumento de exploração e dominação. In: Anais do X ENPESS. Recife: UFPE, 2006.

ALENCAR, Eunice S.de. **A Gerência da criatividade**. São Paulo: Makron Books, 1996.

ALENCAR, Eunice S. de; FLEITH, Denise de S. **Contribuições Teóricas Recentes ao Estudo da Criatividade** in *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Jan-Abr 2003, Vol. 19 n. 1, pp. 001-008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v19n1/a02v19n1.pdf> > Acesso em: 14 de agosto de 2007.

ANTUNES, Ricardo L. C. **Neoliberalismo, trabalho e sindicatos**: reestruturação produtiva na Inglaterra e no Brasil. [São Paulo]: Boitempo, 1997.

_____. **Os sentidos do trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo, Boitempo, 2003.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. **A questão da informação**. Disponível em: <<http://aldoibct.bighost.com.br/quest/quest2.pdf>> Acesso em: 26 de outubro de 2007.

BOLAÑO, César. **Indústria cultural informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec; Pólis, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTTMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1993.

BRAVERMAN, Harry; CAIXEIRO, Nathanael C. **Trabalho e capital monopolista**: a degradação do trabalho no século XX. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

CATANI, Afrânio M.; GENNARI, Adilson Marques. **O que é capitalismo**. 33. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. 36a ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos**, volume 1: descoberta e invenção. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família da propriedade privada e do estado**: Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991

_____. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem *in* ANTUNES, Ricardo (org.). **A Dialética do Trabalho**: escritos de Marx e Engels. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

FLEITH, Denise de S. **Criatividade**: novos conceitos e idéias, aplicabilidade à Educação. Disponível em: < <http://coralx.ufsm.br/revce/ceesp/2001/01/a7.htm> > Acesso em: 29 de julho de 2007.

FRANCA, Gilberto Cunha. **O Trabalho no Espaço da Fábrica**: um estudo da General Motors em São José dos Campos (SP). 1ª Ed. São Paulo, Expressão Popular, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GODOY, Arilda S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, v.35, n.2, p. 57-63, abr/mai. 1995.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Modelos de Homem e Teoria Administrativa**. Revista Administração Pública, Rio de Janeiro, 1984.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HIRATA, Helena. **Sobre o "modelo" japonês**: automatização, novas formas de organização e de relações de trabalho. São Paulo: USP, 1993.

HOBSBAWM, E.J.; RANGER, T. O. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IASI, Mauro L. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

JÚLIO, Carlos Alberto. **Reinventando você**: a dinâmica dos profissionais e a nova organização. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

KELSEN, Hans. **Sociedad y naturaleza**: una investigación sociológica. Buenos Aires: Depalma, 1945.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 7.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia Científica**. 3a ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 1991.
- LENIN, Vladimir. **O Estado e a revolução**. LBI Publicações, 2004.
- _____. **As três fontes**. São Paulo: Expressão Popular, 2003.
- LOWY, Michael. **As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento**. 8a ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- LUKÁCS, György. **Ontologia do ser social**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã – Feuerbach: contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. **Manifesto do partido comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- MARX, Karl. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1979.
- _____. **O capital: crítica da economia política**. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos: descoberta e invenção**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- MÉSZÁROS, István. **Produção destrutiva e Estado capitalista**. Campinas: Ensaio, 1989.
- _____. **A necessidade de controle social**. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.
- _____. **Para além do capital: rumo a uma teoria da transição**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- _____. **O poder da ideologia**. Campinas: Boitempo, 2004.
- MILLER, Peter. **A teoria dos exames** in National Geographic, n 88, pp. 39-57, julho de 2007.
- MONTAÑO, Carlos. **Das “lógicas do Estado” às “lógicas da sociedade civil”**: Estado e terceiro setor em questão. In : Revista Serviço Social e Sociedade. São Paulo : Cortez, nº 59, ano XX, mar. 1999. pp. 47-79.
- _____. **Terceiro setor e questão social: crítica ao padrão emergente de intervenção social**. São Paulo: Cortez, 2002.
- MULLER, Marcos Lutz. **Exposição do método dialético em O Capital**. In: Boletim SEAF-MG, Nº 2, 1982.
- NETTO, José Paulo. **O que é marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia ciência**. 3.ed. Lisboa: Guimarães, 1984

_____. **Ecce Homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. **A genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**: ou, como filosofar com o martelo. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2000.

OLIVEIRA, Eunice de. **Toyotismo no Brasil**: desencantamento da fábrica, envolvimento e resistência. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PLATÃO. **Diálogos** : Eutífron ou da religiosidade : Apologia de Sócrates : Críton ou do dever : Fédon ou da alma: Nova Cultural, 1996.

_____. **A República**: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PONCE, Aníbal. **Educação e luta de classes**. 15. ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1996.

PORTER, Michael. **A nova era da estratégia**. in: Estratégia e planejamento. São Paulo: Publifolha, 2002.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, 1973.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A nova ciência das organizações**: uma reconceituação da riqueza das nações. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1981.

RIBAS, Clarilton C.. **Educação, Ética e Gênero no Toyotismo**. in : AUED, Bernadete Wrublvski (Org.). Educação para o (Des)Emprego (ou quanto estar liberto da necessidade de emprego é um tormento). Petrópolis : Vozes, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Crítica da razão dialética**. Rio de Janeiro: DP & A editora, 2002.

SERVA, Maurício. **O fenômeno das Organizações Substantivas**. In: RAE - EAESP/ FGV. Mar/Abr.1993.

STERNBERG, Robert J. **As capacidades intelectuais humanas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

Superfetiche Tech. **SUPERINTERESSANTE**, São Paulo, n. 169, pp. 86-87, outubro de 2001.

_____, São Paulo, n. 207, pp. 83-84, dezembro de 2004.

_____, São Paulo, n. 217, pp. 102-103, setembro de 2005a.

_____, São Paulo, n. 219, pp. 102-103, novembro de 2005.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TRAGTENBERG, Maurício. **Burocracia e Ideologia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

TUMOLO, P. S. **A educação frente às metamorfoses no mundo do trabalho**: uma proposta de método de análise. Trabalho & Educação (UFMG), Belo Horizonte, v. 2, n. 2, pp. 156-169, 1997.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação**. Porto Alegre: Terreira da tribo produções artísticas, 2007.

VIGOTSKY, L. S.; COLE, Michel. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WAIZBORT, Ricardo. **Dos genes aos memes**: a emergência do replicador cultural. Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero16/episteme16_artigo_waizbort.pdf> Acesso em 25 de outubro de 2007.

WERNECK, Vera R. **A ideologia na educação**: um estudo sobre a interferência da ideologia no processo educativo. Petrópolis: Vozes, 1982.

WOOD JR, T. **Gurus, curandeiros e modismos gerenciais**. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

ZANELLA, Andréa V.; TITON, Andréia P. **Análise da produção científica sobre criatividade em programas brasileiros de pós-graduação em psicologia (1994 - 2001) in** Psicologia em Estudo, Maringá, v. 10, n. 2, pp. 305-316, mai./ago. 2005.

Centro de Teatro do Oprimido. Disponível em: <<http://www.ctorio.org.br>> Acesso em: 13 de setembro de 2007.

Lei brasileira de direitos autorais. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/leis/L5988.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2007.

Priberam – dicionário eletrônico da língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 31/10/2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Roteiro para entrevista com os atores das companhias

a) O ator:

1. Quanto tempo trabalha na companhia?
2. Como conheceu a companhia?
3. Já participou de outra companhia antes?
4. Possui curso de ator?
5. Já apresentou alguma peça antes de entrar na companhia?
6. Já apresentou quantas peças pela companhia?

b) O ator e a companhia:

1. É sócio da companhia de teatro?
2. Se não, por que não é? Tem interesse em vir a ser?
3. Participa das decisões acerca de quais projetos serão apresentados?
4. Participa das reuniões da diretoria da companhia?

c) O ator e o Projeto (analisado no presente trabalho):

1. Como escolheu a personagem?
2. Como constrói a personagem?
Há quanto tempo está no projeto (analisado)?
3. O que mudou no roteiro desde que o leu pela primeira vez?

APÊNDICE B

Roteiro para entrevista com os presidentes das companhias

a) O presidente:

1. Há quantos anos existe a companhia?
2. Quem a fundou?
3. Por que fundar uma companhia de teatro?
4. Quanto tempo trabalha na companhia?
5. O que fazia antes de trabalhar na companhia?
6. Como conheceu a companhia?
7. Já participou de outra companhia antes?
8. Possui formação como ator, diretor, ou outra arte afim?
9. Se sim, já exerceu? Por quanto tempo? Onde?
10. Já trabalhou em quantas peças pela companhia?

b) O presidente e a companhia:

1. É sócio-fundador da companhia de teatro?
 2. Como é escolhida a diretoria? Quem escolhe?
 3. Como alguém pode se associar?
 4. Há quantos associados na companhia?
 5. Qual a área da atual sede? Ela é própria ou alugada?
 6. Há quanto tempo a companhia está nesta sede?
 7. Quantas sedes a companhia teve antes da atual?
 8. Quais são os recursos da companhia (financeiros, tecnológicos, pessoas)?
 9. Como são escolhidos os projetos na companhia?
 10. Como se escolhe quanto de recursos financeiros será destinado para cada projeto?
 11. Como são chamadas as reuniões?
 12. Quem participa das reuniões?
 13. Há quantos atores, atualmente, na companhia?
- Como são escolhidos os atores? Quem escolhe?

Existem cursos de capacitação para os atores? Quem paga? Quem escolhe os cursos e os profissionais para ministrarem as aulas?

Quais os planos para o futuro da companhia?

c) O presidente e o Projeto (analisado no trabalho):

1. Qual é o hoje o principal projeto da companhia?
2. Como foi escolhido este projeto?
3. Como a companhia capta recursos para o projeto?
4. Qual a relevância deste projeto para a companhia?
5. Quem sugeriu o texto?
6. Como foram escolhidos os diretores de arte, produção, cenógrafo, músicos e demais profissionais de montagem?
7. Como foram escolhidos os atores para o projeto?
8. Como foram escolhidos os atores para cada personagem?
9. Que mudanças houveram do planejado inicialmente para o projeto e seu andamento atual? Houve mudanças (e, se afirmativo quais e por quê?) no roteiro, atores, personagens, cenário etc?