

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

JOSIANE SILVA DE OLIVEIRA

**A POLÍTICA EMOCIONAL NAS PRÁTICAS DE ORGANIZAÇÃO DO CIRCO
CONTEMPORÂNEO:**

Uma etnografia multissituada no contexto Brasil-Canadá

PORTO ALEGRE

2014

JOSIANE SILVA DE OLIVEIRA

**A POLÍTICA EMOCIONAL NAS PRÁTICAS DE ORGANIZAÇÃO DO CIRCO
CONTEMPORÂNEO:**

Uma etnografia multissituada no contexto Brasil-Canadá

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Administração da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em
Administração

Área de concentração: Gestão de
Pessoas

Orientadora: Profa. Dra. Neusa
Rolita Cavedon

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Josiane Silva de

A política emocional nas práticas de organização do circo contemporâneo: uma etnografia multissituada no contexto Brasil-Canadá / Josiane Silva de Oliveira. -

- 2014.

296 f.

Orientadora: Neusa Rolita Cavedon.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Práticas emocionais. 2. Práticas organizativas. 3. Heterotopias. 4. Etnografia multissituada. 5. Circo. I. Cavedon, Neusa Rolita, orient. II. Título.

JOSIANE SILVA DE OLIVEIRA

**A POLÍTICA EMOCIONAL NAS PRÁTICAS DE ORGANIZAÇÃO DO CIRCO
CONTEMPORÂNEO:**

Uma etnografia multissituada no contexto Brasil-Canadá

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Administração da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora

Orientadora: Profa. Dra. Neusa
Rolita Cavedon

Tese aprovada em 19 de março de 2014 pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Neusa Rolita Cavedon
(Orientadora)

Profa. Dra. Angela Beatriz Busato Scheffer
(PPGA/UFRGS)

Prof. Dr. Alfredo Rodrigues Leite da Silva
(PPGAdm/UFES)

Prof. Dr. Eduardo Paes Barreto Davel
(NPGA/UFBA)

Porto Alegre

2014



*Em Você, eu sei, me sinto forte!
Com Você, não temo a minha sorte.
E eu sei que isso veio de Você!*

(Do alto da pedra – Rosa de Saron)

AGRADECIMENTOS

Deus, muito obrigada por sempre me colocar a caminho, por me fortalecer nesse projeto de vida peregrino e por conseguir me fazer reconhecer nos olhares dos anônimos pela cidade a esperança de uma vida plena que somente encontramos em Ti.

Agradeço à minha família por cada sorriso nos momentos de minha partida, por cada abraço em meus retornos e por sempre me apoiar em minhas escolhas. Mãe, Lú e Jô cada palavra aqui escrita representa toda a nossa união.

À Igreja Católica que por meio de diferentes pastorais, movimentos e instituições me concedeu a estrutura necessária para a realização deste período de estudos e pesquisas no Brasil e no Canadá. Obrigada por cada quarto carinhosamente arrumado, por todas as conversas fraternas e por terem me acolhido sem restrições.

Aos meus amigos de Maringá por sempre me acolherem em cada retorno as terras paranaenses.

Aos meus colegas de doutorado, eu agradeço a acolhida e por terem tornado esse período de estudos um momento tão especial. Obrigada Leonardo Tonon, Priscilla Chagas, Danielle Ullrich, Monize Visentini, Kenny Basso, João Sarate, Daniele Fontoura, Danielle Fernandes, Marina Dantas e Pedro Góis. Especialmente, agradeço a Priscilla, Léo e Jú pelo apoio incondicional as minhas atividades. Léo, muito obrigada pelo convite para me mudar para Porto Alegre! Espero que você seja sempre muito feliz em todas as suas atividades. Pri, obrigada por todo o carinho que você teve com todas as minhas demandas. Pedro, seu apoio foi muito importante na reta final desta pesquisa. Marina, sua companhia e nossas conversas me ajudaram muito no início desse estudo, especialmente em Pelotas. Muito obrigada por tudo!

Jú Baldini, querida amiga, obrigada pela acolhida em Porto Alegre e São Paulo. Com certeza, se não fosse o seu apoio, muitas vezes pelas eternas conversas no mundo virtual, tudo teria sido bem mais difícil nessa minha vida nômade. Obrigada pelos abraços de cada chegada, pelo desejo de boa sorte em cada partida. Acho que ganhei mais uma irmã mais nova nesse doutorado!!!

Ao meu campo de pesquisa no Brasil, eu agradeço o aprendizado de toda a sabedoria de vida circense. Agradeço à todos por poder olhar para o início dessa caminhada de pesquisa e saber o quanto eu me tornei uma pessoa melhor ao lado de vocês. Todo esse aprendizado não estará escrito nesse trabalho, porém levarei comigo por toda a minha vida. Quisera um dia o mundo ser um grande circo! Obrigada Lucas Rech e Rodrigo Bach por todo o carinho e paciência com essa “aprendiz” de etnógrafa, por toda ajuda nos momentos em que mais precisei e por poder compartilhar um pouco da vida com vocês. Grazi Zanolla, Nicolas Rodrigues, Neuza, Adriane Silveira e João Bachilli, obrigada pela acolhida no mundo circense!

Agradeço a Inma, Carine, Isabelle, Marie Chantal, Jeaninne, Louise, Yen, Costanza, Eric e Leon pela acolhida em Montréal. Como esquecer nossas conversas em nosso idioma próprio criado a partir de uma mistura de Francês, Inglês, Português, Espanhol e Italiano.

Carine!!! Minha amiga, muito obrigada pela acolhida em Montréal, por ouvir todas as minhas dúvidas sobre como sobreviver no Canadá e pelas dicas preciosas para a pesquisa.

Júlia!!! Querida amiga “baiana”, “arretada” e super competente. Obrigada por me fazer acreditar que a “neve é nossa amiga”, por todos os passeios canadenses e pelas boas energias de sempre que você traz. É muito bom saber que terei colegas de profissão como você.

Alkayany, minha advogada preferida e super competente. Agradeço a ajuda por ter encontrado para mim um lar tão especial em Montréal. Sucesso sempre em sua luta!

Fedwa, Hamed e toda equipe de trabalho da *Telug*, obrigada pelo carinho, pelos ensinamentos e os almoços de sexta-feira. Fernando e Emilie, agradeço o primeiro jantar “Brasil-Canadá”, toda a paciência e escuta de meus eternos conflitos com meu campo de pesquisa e, claro, as dicas dos lugares mais charmosos de Quebeque.

Luciana Marins, muito obrigada por todo o carinho. Realmente, a primeira vez em que os cílios congelam é inesquecível! Eu tenho certeza que em qualquer lugar do mundo você será sempre muito feliz. Fernando e Genis, obrigada pelas boas risadas em Montréal e por me apresentarem os pratos típicos quebequenses. Assim como Paola, Marianne e Renato pela companhia na reta final da pesquisa.

Agradeço muito a equipe de trabalho da *École National de Cirque* de Montréal. Especialmente, a Patrice e Anna-Karyna, a melhor bibliotecária que eu já pude conhecer em minha vida!

Ao professor Patrick Leroux pela acolhida e sempre bons conselhos sobre pesquisas no Canadá. Espero que possamos trabalhar juntos com os resultados desse estudo.

A Samuel Tétréault por todo o conhecimento em circo que emprestou a essa pesquisa, a paciência de escutar meu dialeto franco-português e pelo café! Você e sua família serão sempre muito bem-vindos ao Brasil! Será um prazer apresentar à vocês as praias brasileiras!!!

Ao meu campo de pesquisa em Montréal pela acolhida, por todos os cafés, conversas e boas risadas que me proporcionaram durante essa pesquisa.

Ao professor Alexandre Carrieri que me concedeu esse verdadeiro presente em forma de projeto de pesquisa, e a Juliana Teixeira e Marco pelo apoio e parcerias de estudos.

A competência da professora Claudia Antonello que com toda a sua sabedoria me conduziu aos estudos baseados em práticas. Como é bom chegar ao final da caminhada de estudante e lembrar de profissionais como você.

Muito obrigada a professora Angela pela participação na banca final deste trabalho.

Ao professor Alfredo Rodrigues Leite da Silva por todas as contribuições, “puxões de orelha” e críticas que proporcionaram meu crescimento teórico. A sua participação em todas as bancas desse trabalho foi de extrema importância para esse resultado final.

Ao professor Eduardo Davel pela acolhida em Montréal, pelos conselhos e contribuições para a realização deste estudo. Obrigada por sempre me colocar a pensar sobre os caminhos que eu estava seguindo.

Agradeço muito a querida professora Neusa por compartilhar comigo toda a sabedoria enquanto professora e orientadora, mas, especialmente como pessoa. Aprendi muito sobre pesquisa e “mundo acadêmico” contigo. Obrigada por acreditar em minha proposta de trabalho, em minha mudança de área de pesquisa e por me deixar livre “pelo mundo” desbravando a vida no circo. Se não fosse toda a sua confiança em meu trabalho, toda a seriedade de suas orientações com certeza tudo teria sido mais difícil nesse processo. Quem bom poder contar com você sempre, especialmente no meio acadêmico!

Agradeço a toda equipe de trabalho da secretaria do PPGA/UFRGS pela presteza e competência em suas atividades e a CAPES e ao CNPq pela financiamento desta pesquisa.

RESUMO

O meu objetivo nesta tese foi discutir as relações entre as práticas cotidianas e as emoções no processo organizativo do circo contemporâneo. Para tanto, eu realizei um estudo etnográfico multissituado no contexto Brasil-Canadá entre os anos de 2011, na cidade brasileira de Pelotas, Rio Grande do Sul, e 2013, na cidade canadense de Montréal, na província de Quebec. No primeiro eixo teórico deste estudo, realizo uma discussão a respeito da dimensão política das práticas, as maneiras de fazer dos sujeitos sociais, no cotidiano dos processos organizativos e destaco a (i)mobilidade das organizações nos Estudos Organizacionais. Com efeito, considero o cotidiano organizacional como espaços de práticas que constituem micropolíticas – políticas da vida cotidiana – em meio à esfera normativa dos processos de gestão. As micropolíticas referem-se às relações do confronto das práticas com lógicas de ação determinadas histórico-culturalmente; apresentam um cunho processual; e produzem efeitos no cotidiano devido ao seu caráter relacional com as esferas normativas da sociedade. Destaco as emoções como práticas no cotidiano organizacional que ao serem articuladas às outras práticas cotidianas formam a dimensão política emocional dos processos organizativos. Um dos efeitos da política emocional no cotidiano de trabalho dos circenses que identifiquei foi a produção de múltiplas espacialidades que, apesar de possibilitar aos circos a busca pelo reconhecimento de sua legitimidade artística, produziu contrapontos em relação ao ordenamento estabelecido no campo político das artes nas cidades estudadas. Com efeito, considero que os circos podem ser compreendidos como espaços organizacionais heterotópicos, ou seja, espaços que constituem o ordenamento social, mas que suas práticas invertem as relações de forças estabelecidas na sociedade. Sendo assim, a tese que defendo nesse trabalho é que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções constituem a política emocional dos processos organizativos resultando na produção de heterotopias organizacionais. Os principais resultados desta pesquisa destacam a importância das emoções como práticas nas organizações evidenciando elementos para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais. A contribuição metodológica que eu apresento nesta tese é a apropriação da etnografia multissituada como estratégia de pesquisa para compreensão de processos organizativos que se constituem com base em mobilidades sócio-espaciais e em diferentes locais. Em termos aplicados à gestão, os resultados da pesquisa destacam que o processo criativo dos artistas circenses é centrado em uma dinâmica coletiva, a prática de conversação como relevante para a transmissão do conhecimento da produção artística e a realização de residências criativas em diferentes contextos culturais como base para o desenvolvimento técnico e de formação social dos circenses. Sobre o processo de formação dos artistas, destaco a necessidade de incorporação de estudos sobre a dimensão coletiva de organização dos circenses na formação dos artistas nas escolas de circo e o sujeito produtor cultural como articulador das práticas artísticas às práticas de gestão.

Palavras-chave: Práticas. Práticas emocionais. Práticas organizativas. Política emocional. Processos organizativos. Mobilidade sócio-espacial. Heterotopias. Etnografia multissituada. Circo.

ABSTRACT

The aim of this thesis was to discuss the relationship between everyday practices and emotions in organizational process of contemporary circus. For this purpose, a multisited ethnographic study in the context Brazil - Canada between the years 2011 in the Brazilian city of Pelotas, Rio Grande do Sul, and 2013 was held in the Canadian city of Montreal, in the province of Quebec. In the first theoretical basis of this study, I realize a discussion about the political dimension of practices, ways of making social subjects, in everyday organizational processes highlighting (i)mobility of organizations in Organizational Studies. Indeed, consider the organizational routine as spaces of practices that constitute micro - politics of everyday life - in the midst of a normative management processes. The micro refer to the comparison of practical relations with logical action of certain historical and culturally; present a procedural nature, because the forms of organization are multiple and interconnected spaces in practice; produce effects in everyday life due to its relational character with normative spheres of society. Highlight the emotions like practices in organizational routine that to be articulated to other daily practices form the emotional political dimension of organizational processes. One of the identified effects of emotional politics in the everyday work of the circus was the production of multiple spatialities that despite, enable circuses by seeking recognition of their artistic legitimacy, produced counterpoints regarding the order established in the political field of the arts in the cities studied. Indeed, circuses could be understood as organizational heterotopic spaces, or spaces constituting the social order, but their practical relations established reverse forces. Thus, the thesis that I defend in this paper is that the relationship between everyday practices and emotions are emotional politics of organizational processes resulting in the production of heterotopias. The main results of this research highlight the importance of emotions in organizations showing how practical elements for the development of a Political Theory of Emotions in Organizational Studies. The methodological contribution that I present in this thesis is the appropriation of multisited ethnography as a research strategy for understanding organizations that are based on socio-spatial mobility and in different locations. In terms applied to management, the survey results highlight that the creative process of circus performers is centered on a collective dynamic, engaging in conversation as relevant to the transmission of knowledge of artistic production and the realization of creative residencies in different cultural contexts as a basis for technical training and social development of the circus. On the process of training of artists, highlight the need to incorporate studies on the collective dimension of organizing the training of circus performers in circus schools and the subject cultural producer as articulator of artistic practices to management practices.

Key-words: Practices. Emotional practices. Organizational practices. Emotional politics. Organizational processes. Socio-spatial mobility. Heterotopias. Ethnography multisited. Circus.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse était de discuter la relation entre les pratiques quotidiennes et les émotions dans le processus organisationnel du cirque contemporain. En vue de cela, une étude ethnographique dans le contexte situé au Brésil et au Canada pendant les années 2011 dans la ville brésilienne de Pelotas, Rio Grande do Sul, et 2013 dans la ville canadienne de Montréal, dans la province de Québec. Dans la première base théorique de cette étude, j'effectue une discussion à propos de la dimension politique des pratiques, des façons de faire des sujets sociaux, dans les processus organisationnels quotidiens soulignant la (i)mobilité des organisations en Études organisationnelles. En effet, considérons la routine organisationnelle comme des espaces de pratiques qui constituent la micropolitique - politique de la vie quotidienne - par la sphère normative des processus de gestion. La micropolitique se réfère à la comparaison des relations pratiques avec action logique historique et culturelle; présenter un caractère procédural, car les formes d'organisation des espaces multiples et interconnectés dans la pratique ; produire des effets dans la vie quotidienne en raison de son caractère relationnel avec sphères normatives de la société. En mettant en évidence les émotions comme des pratiques dans la routine organisationnelle qui doit être articulées à d'autres pratiques quotidiennes forment la dimension politique émotionnelle des processus organisationnels. L'un des effets identifiés de la politique émotionnelle dans le travail quotidien du cirque était la production de plusieurs spatialités. Malgré que ces dernières permettent les cirques de chercher la reconnaissance de leur légitimité artistique qui est le produit des contrepoints concernant l'ordre établi dans le domaine politique des arts dans les villes étudiées. En effet, les cirques ne pouvaient être considérés comme des espaces hétérotopiques organisationnels, ou des espaces constituant l'ordre social, mais leurs relations pratiques établies forces inverses. Ainsi, la thèse que je défends dans cet article affirme que la relation entre les pratiques et les émotions quotidiennes est la politique émotionnelle des processus organisationnels résultant de la production de hétérotopies. Les principaux résultats de cette recherche soulignent l'importance des émotions dans les organisations. En montrant comment ces éléments pratiques influencent le développement d'une théorie politique des émotions dans les études organisationnelles. La contribution méthodologique que je présente dans cette thèse est l'appropriation de l'ethnographie multissituée comme une stratégie de recherche pour les entreprises qui sont basées sur la mobilité socio-spatiale et dans de différents endroits comprendre. En termes appliqués à la gestion, les résultats de l'enquête mettent en évidence que le processus de création des artistes de cirque est centré sur une dynamique collective. Ainsi que l'engagement de la conversation comme pertinente pour la transmission de la connaissance de la production artistique. De plus, la réalisation de résidences de création dans de différents contextes culturels de base pour la formation technique et le développement social du cirque. Sur le processus de formation des artistes, souligner la nécessité d'intégrer des études sur la dimension collective de l'organisation de la formation des artistes de cirque dans les écoles de cirque. Ceci dit, le sujet producteur culturel comme articulateur de pratiques artistiques à des pratiques de gestion.

Mots-clés: Pratiques. Pratiques émotionnelles. Pratiques organisationnelles. Politique émotionnels. Processus organisationnels. Mobilité socio-spatiale. Hétérotopies. Ethnographie multissituée. Cirque.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Representação da pesquisa etnográfica multissituada.....	102
Figura 2 - Planta baixa do CT do Grupo Alegria.....	114
Figura 3 - Ocupação do primeiro espaço destinado aos ensaios do <i>Cirque Passion</i>.....	226
Figura 4 - Esquema conceitual de discussões sobre a tese.....	252

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Principais conceitos dos Estudos Baseados em Práticas (EBP).....	31
Quadro 2 - Principais aspectos dos estudos sobre mobilidades nos Estudos Organizacionais	63
Quadro 3 - Abordagens de estudos sobre emoções nas Ciências Sociais.....	70
Quadro 4 - Processos organizativos circenses	96
Quadro 5 - Circos canadenses com turnês no Brasil entre os anos de 1998 e 2013	101
Quadro 6 - Exemplos de números circenses.....	109
Quadro 7 - Sujeitos entrevistados no Grupo Alegria	120
Quadro 8 - Cronologia de fundação das principais organizações circense do Canadá .	181
Quadro 9 - Organizações circenses pesquisadas na cidade de Montréal (Canadá)	190
Quadro 10 - Atores institucionais pesquisados na cidade de Montréal - Canadá.....	190
Quadro 11 - Integrantes do processo de criação e produção do espetáculo estudado no Canadá.....	196
Quadro 12 - Formação dos diretores do <i>Cirque Passion</i>.....	200
Quadro 13 - Responsáveis pelo processo de criação de cada espetáculo circense no <i>Cirque Passion</i>	207
Quadro 14 - Principais conceitos da Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais	276

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Perfil sociodemográfico dos artistas circenses de acordo com o censo 2000 do IBGE	110
Tabela 2 - Subvenções públicas para o campo das artes no Canadá no ano de 2010	182
Tabela 3 - Destinação de subvenções do CALQ (Conselho de Artes e Letras de Quebeque) no exercício 2010 – 2011	183
Tabela 4 - Número de solicitações de subvenções para projetos no CALQ no exercício 2010-2011.....	183
Tabela 5 - Área de atuação dos profissionais que trabalham com circo no Canadá.....	184
Tabela 6 - Grau de escolaridade dos artistas de circo no Canadá	185
Tabela 7 - Financiamentos do CALQ para o circo entre os anos de 2006 e 2013.....	296

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EBP – Estudos Baseados em Práticas

ENAC – *École Nationale de Cirque*

ENC – Escola Nacional de Circo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

S.M. – Salário mínimo

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	17
1 BASE TEÓRICA	28
1.1 UMA ABORDAGEM POLÍTICA DAS PRÁTICAS NO COTIDIANO	33
1.2 PRÁTICAS NO COTIDIANO DOS PROCESSOS ORGANIZATIVOS	46
1.2.1 A (i)mobilidade dos processos organizativos nos Estudos Organizacionais	53
1.3 A DIMENSÃO POLÍTICA DAS EMOÇÕES NO COTIDIANO	64
1.4 PRÁTICAS, EMOÇÕES E ORGANIZAÇÕES: AS HETEROTOPIAS	78
2 OS CIRCOS COMO PROCESSOS ORGANIZATIVOS	89
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	97
4 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NO BRASIL	106
4.1 O CIRCO NO CONTEXTO BRASILEIRO	106
4.2 PROCESSO ETNOGRÁFICO NO BRASIL	111
4.3 GRUPO ALEGRIA	122
4.3.1 As práticas e as emoções na gênese do processo organizativo do circo	123
4.3.2 Em movimento: práticas e emoções nos deslocamentos sócio-espaciais do circo..	133
4.3.3 As políticas emocionais nas práticas de organização do cotidiano no circo.....	141
4.3.3.1 <i>As práticas de ingresso e permanência no circo.....</i>	<i>141</i>
4.3.3.2 <i>O processo de criação e produção de um espetáculo</i>	<i>153</i>
4.3.3.3 <i>Monta, desmonta, remonta: a mobilidade do espetáculo no espaço social.....</i>	<i>164</i>
5 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NO CANADÁ	177
5.1 O CIRCO NO CONTEXTO QUEBEQUENSE.....	177
5.2 ETNOGRAFANDO EM MONTRÉAL.....	186
5.3 <i>CIRQUE PASSION</i>	<i>200</i>
5.3.1 As políticas emocionais na gênese das práticas de organização do circo	201
5.3.2 As políticas emocionais nas práticas de organização da relação com a cidade	212
5.3.3 As políticas emocionais nas práticas organizacionais do cotidiano do circo.....	222
5.3.3.1 <i>Bonjour à tous! O início da produção do espetáculo.....</i>	<i>223</i>
5.3.3.2 <i>Salut la gang! De volta à Montréal ocupando os espaços na cidade</i>	<i>233</i>
5.3.3.3 <i>Projeto Diversis.....</i>	<i>244</i>
6 DISCUSSÃO	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	271

REFERÊNCIAS279

ANEXO A – Financiamento do CALQ para o circo entre os anos de 2006 e 2013296

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese é resultado de uma parceria de pesquisa entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Minas Gerais, cujo objetivo foi compreender o cotidiano de trabalho dos artistas de circo. Esse grupo de pesquisadores vem desenvolvendo na última década estudos que possibilitem a compreensão de como o universo artístico está incorporando práticas de gestão (SARAIVA et al., 2011), racionalidades (SOUZA; CARRIERI, 2011) ou produzindo identidades (SOUZA; CARRIERI, 2013) em um contexto organizacional que durante muito tempo foi negligenciado pelos Estudos Organizacionais, enquanto um fenômeno passível de pesquisas, ou mesmo considerado como um cotidiano de trabalho fora do enclave do mercado (DOURADO et al., 2009). Seguindo na linha de desenvolvimento de pesquisas sobre organizações artísticas, esse estudo ampliou o escopo de análise desse grupo de pesquisadores para o contexto do circo contemporâneo.

Apesar de ser considerada uma arte milenar, o processo organizacional circense como se conhece hoje, com espetáculos pagos e diferentes números artísticos, a exemplo dos palhaços, acrobatas e malabaristas, datam do período de Revolução Industrial com suas primeiras apresentações na Inglaterra (PARKER, 2011; COSTA, 1999). Caracterizado por uma estrutura nômade, familiar, em que os processos de aprendizagem das atividades ocorriam no cotidiano circense a partir da tradição oral e intergeracional, é no século XX que estas organizações começam a alterar essas práticas de organização (PARKER, 2011; DUPRAT, 2007).

De acordo com Bouissac (2012), no século XX, as atividades circenses se tornam um conhecimento científico emergente em nossa sociedade, especialmente pela “descoberta” do saber (FOUCAULT, 2010) técnico-artístico do circo que possibilitou reconhecê-lo como base de atividades profissionais. Além disso, outros três aspectos das práticas de organização circense se reconfiguram para caracterizar o circo “contemporâneo”: (1) a formação dos artistas em escolas de circo; (2) as articulações artísticas além do circense, sendo que algumas práticas desportivas como a ginástica e a capoeira foram incorporadas as técnicas circenses; (3) a incorporação de práticas de gestão empresarial na organização do trabalho circense.

Com isso, outra distinção se estabelece no cotidiano circense: os discursos sobre o circo “tradicional” e o “contemporâneo”. Fargot (2010) destaca que o “novo circo”, ou o “circo contemporâneo”, rompe com o arquétipo do circo familiar, especialmente nos modos

de vida, na transformação dos códigos estéticos, a exemplo da não utilização de animais nos espetáculos. Ainda para o referido autor, esse rompimento tem como efeito o fortalecimento do discurso sobre a classificação do circo como “tradicional” e “contemporâneo” de forma pejorativa, pois traz a ideia de qualificadores de desvalorização.

Araújo (2005) discute que o “circo contemporâneo” tem como especial referência as práticas de organização do *Cirque Du Soleil* (Canadá). O *Cirque Du Soleil* foi fundado nos anos de 1980, na região de Quebeque, Canadá, como circo de rua. Seu fundador, Guy Laliberté, não era de família circense, tendo aprendido as técnicas artísticas em escolas e treinamentos fora do ambiente do circo (LESLIE; RANTISI, 2010). A primeira turnê da trupe foi realizada no ano de 1984, durante as comemorações do aniversário de “descoberta” do Canadá, na província de Quebeque (LESLIE; RANTISI, 2010). Desde então, o *Cirque Du Soleil* tem desenvolvido uma forma híbrida da arte circense que articula circo, teatro, música, dança, esporte, televisão e práticas econômicas e de gestão para o financiamento de suas atividades (LESLIE; RANTISI, 2010). Os espetáculos não utilizam animais e os números circenses apresentados são produzidos a partir de um roteiro, como nos espetáculos teatrais.

Para compreender os efeitos dessas alterações no processo organizativo do circo e a constituição do circo contemporâneo, a base teórica que eu utilizo para o desenvolvimento desta tese é os Estudos Baseados em Práticas (EBP). Os EBP nos Estudos Organizacionais têm buscado na vida cotidiana dos sujeitos sociais o entendimento da dinâmica dos processos organizativos. Ao considerar o conceito de práticas como categoria de análise, no sentido de compreender como os fenômenos organizacionais se estabelecem a partir das articulações com a sociedade, estes estudos tem transcendido as divisões de plano de análise micro-meso-macro social das organizações e possibilitado compreender como o “mundo vivido” nos processos organizativos possui articulações com o “sistema global” de sua constituição. Com isso, uma das principais contribuições dos EBP tem sido desconstruir a visão reificada dos espaços organizacionais entendendo-os como processos (SCHATZKI, 2006).

Entretanto, o conceito de práticas possui um amplo escopo de entendimento não podendo ser considerado a partir de um campo de análise unificado (FELDMAN; ORLIKOWSKI, 2011). Diferentes apropriações destas teorizações sobre práticas têm sido realizadas por pesquisadores nas áreas de Estudos Organizacionais, onde há uma preocupação com o entendimento do impacto da dinâmica organizacional na constituição das subjetividades humanas, bem como de sua relação com os mecanismos de reprodução da sociedade.

Considerando os EBP como uma epistemologia, a teoria das práticas passa a ser construída com o objetivo de compreender como as ações dos sujeitos reproduzem e/ou alteram a sociedade, visto que o mundo é organizado em torno de desigualdades e de diferenças nas relações de poder (ORTNER, 2005). É nesse sentido que os pesquisadores dos EBP tem se preocupado no sentido de desenvolver mecanismos de análise que possibilitem compreender o “mundo vivido” dos sujeitos sociais a partir de suas interconexões com a sociedade, sem perder de vista a capacidade crítica de como este processo se estabelece.

Diversos pesquisadores (CZARNIAWSKA, 2013; GHERARDI, 2012; GOLSHORKI et al., 2010) tem destacado a necessidade de um avanço teórico nos EBP em relação a dimensão política de suas análises, ou seja, a sua capacidade de compreensão das relações de forças que sustentam o cotidiano dos processos organizacionais e, com efeito, reproduzem as dinâmicas da sociedade. Sendo assim, apesar dos EBP terem avançado em diversas frentes de pesquisas, a literatura em Estudos Organizacionais ainda apresenta uma lacuna teórica no que concerne ao entendimento político das práticas no cotidiano organizacional (SANTOS; ALCADIPANI, 2010).

Buscando suprir essa lacuna do conhecimento, empreendo uma proposição teórica de análise em que o cotidiano organizacional é entendido como espaço de práticas que constituem micropolíticas em meio à esfera normativa dos processos de gestão (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013a). Compreendo as micropolíticas, as políticas da vida cotidiana, como um processo que se refere às relações do confronto das práticas sociais com lógicas de ação determinadas histórico-culturalmente; apresentam um cunho processual, pois as formas de organização são múltiplas e articuladas em espaços de práticas; produzem efeitos no cotidiano devido ao seu caráter relacional com as esferas normativas da sociedade.

A partir do entendimento de que as micropolíticas das práticas cotidianas podem produzir multiplicidades espaciais (CERTEAU, 1999; 2008) nos processos organizativos (SCHATZKI, 2006) e que, portanto, produzem mobilidades sócio-espaciais, retomo os debates de Cresswell (2006) sobre as mobilidades como sendo a produção social do movimento. Com isso, foi possível compreender as organizações tanto no que se refere à constituição de multiplicidades espaciais, quanto a partir dos diferentes modos de produção e apropriação de outros espaços organizacionais.

O entendimento das organizações como fenômenos racionais ou constituídos por múltiplas racionalidades resultou no silenciamento teórico das emoções nas discussões sobre processos organizativos. Comumente discutidas a partir de sua oposição a dimensão da razão,

especialmente devido ao entendimento das organizações como fenômenos burocráticos e racionais (ALBROW, 1992), as emoções nos Estudos Organizacionais tem sido discutidas, por exemplo, a partir de estudos sobre gênero (ESSERS, 2009), formação de estratégias (LIU; MAITLIS, 2013) ou relações de confiança em eventos críticos (SLOAN; OLIVER, 2013).

Mesmo nos EBP as emoções são discutidas como dimensão das práticas, a exemplo das proposições de Schatzki (2006), sem que se realize um debate sobre como as “maneiras de fazer” nas organizações também podem ser consideradas como fenômenos emocionais. Com efeito, estes estudos sobre as emoções nas organizações demonstram a tendência à ocupação de um papel central das perspectivas individuais ou da psicologia cognitiva, portanto silenciando o papel ativo das emoções, em uma perspectiva política e social, nos processos organizativos.

Ao politizar os estudos sobre as práticas no cotidiano, especialmente para o entendimento da característica de mobilidade que as práticas implicam na produção dos espaços organizacionais, o social é desconstruído como exclusivamente uma ordem normativa, a qual possibilitou associar a modernidade com a racionalidade e silenciar o caráter coletivo das emoções nas Ciências Sociais (RECKWITZ, 2013). Os EBP, ao discutir a dimensão política da vida social, possibilitam (re)integrar o conceito de emoções às análises sociais, pois toda prática implica uma dinâmica emocional (RECKWITZ, 2013). Para discutir o conceito de emoções, a abordagem de estudos que utilizo nesta tese é de Lutz e Abu-Lughod (1990), denominada de contextualista, na qual as emoções são pensadas a partir da dinâmica social e seus efeitos com base nas relações de forças da vida cotidiana.

Para Lutz e Abu-Lughod (1990) existe um sistema de relações de poder e de jogos sociais que se mantém pelas emoções, pois estas são práticas sociais. As referidas autoras destacam, por exemplo, que descrições das “cenas emotivas” são sempre “cenas sociais” envolvendo duas ou mais pessoas. Por isso, pela dinâmica emocional é possível observar os exercícios das relações de poder.

Essa perspectiva de análise contribui para os Estudos Organizacionais, especialmente, os EBP, por, primeiramente, considerar as emoções como práticas e, em um segundo deslocamento teórico, considerar os fenômenos emocionais como preponderantes nos processos de organização social. Com isso, é possível compreender os efeitos sociais das emoções não somente sobre a constituição dos sujeitos, mas, também, nos processos de organizar.

Pensar as relações entre as práticas cotidianas e emoções nos processos organizativos implica discutir a dimensão política do “organizar” (CZARNIAWSKA, 2013; SANTOS; ALCADIPANI, 2010; SCHATZKI, 2005), ou seja, compreender a dimensão transversal das emoções na constituição dos processos organizativos. As emoções, enquanto práticas imbricadas na produção do cotidiano organizacional são importantes fenômenos de análise, pois permitem compreender as espacialidades organizacionais e a produção de saberes sobre práticas cotidianas. Sendo assim, nesta tese, proponho elementos para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções nos processos organizacionais.

Essa transversalidade das emoções no cotidiano organizacional que possibilita compreender as organizações a partir de suas multiplicidades espaciais, e não somente como um espaço ou local único de trabalho, conforme criticam Costas (2013) e Mendes e Cavedon (2013), também possibilita compreender a produção de “outros espaços” nos processos organizativos. Sobre estes “espaços outros”, Cairns, McLnnes e Roberts (2003) discutem como o conceito de heterotopias pode auxiliar no entendimento das práticas na produção dos espaços organizacionais. As heterotopias são, para Foucault (2013, p. 414) “determinados posicionamentos que carregam em si a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por eles designadas, refletidas ou pensadas”.

Por isso, as emoções podem auxiliar na compreensão de processos organizacionais que se constituem com base na articulação de diferentes “lugares” em uma dinâmica contraditória e sem um modelo universal, pois incorporam a ambiguidade e complexidade dos processos organizativos (CAIRNS; MCLNNES; ROBERTS, 2003). A apropriação do conceito de heterotopias nessa tese ocorreu para compreender os efeitos da política emocional organizativa dos circenses contemporâneos, ou seja, as espacialidades produzidas pelas práticas cotidianas articuladas com as emoções que constituem o processo de organização dos circenses.

Com base nessas problematizações teóricas e empíricas, o problema de pesquisa que orientou este estudo foi: como as relações entre práticas cotidianas e emoções configuram os processos políticos organizativos dos circos contemporâneos?

Para responder a esse questionamento, o meu objetivo nesta tese é discutir as relações entre as práticas cotidianas e as emoções nos processos organizativos dos circos contemporâneos, cujo desdobramento resultou nos seguintes objetivos específicos:

- Compreender as práticas que produzem o cotidiano organizacional dos circos contemporâneos;
- Compreender como as práticas emocionais constituem o cotidiano dos processos organizativos circenses contemporâneos;
- Interpretar os efeitos sociais das emoções nas práticas cotidianas organizativas dos circos contemporâneos.

Diferentes contextos organizacionais podem produzir diferentes práticas emocionais, o que possibilita compreender que as emoções não são fenômenos exclusivamente individuais ou reprodutoras da dimensão institucional da sociedade, mas também devem ser compreendidas a partir de seus efeitos locais e organizativos. Sendo assim, o método de pesquisa que utilizei nesse estudo foi a etnografia. Inicialmente desenvolvidos no campo de estudos da Antropologia, o método etnográfico foi incorporado aos Estudos Organizacionais por meio de diversas pesquisas, sejam sobre culturas organizacionais (CAVEDON, 2004; CAVEDON; FACHIN, 2002), práticas organizativas de Escolas de Samba (TURETA; ALCADIPANI, 2011), na área da segurança pública (CAVEDON, 2011), sobre transmissão do saber-fazer artesanal (FIGUEIREDO, 2013) ou corporalidade (FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008).

De acordo com Clifford (1997), a pesquisa etnográfica é um trabalho processual, pois se caracteriza pelo percurso do etnógrafo em campo, portanto se conformando por meio de práticas sócio-espaciais. Com base nas discussões de Certeau (2008), Clifford (1997) afirma o espaço social da pesquisa como sendo discursivamente mapeado e corporalmente praticado. O campo de pesquisa etnográfico é produzido a partir das práticas sociais de percurso do pesquisador em campo. Deste modo, Clifford (2008) assinala que a etnografia consiste no aprendizado e envolvimento direto com os participantes da pesquisa. Dias (2007) corrobora com estas discussões ao afirmar que a alteridade na etnografia não implica “tornar-se” o outro, mas “ser” em campo. É o devir antropológico. Portanto, para Clifford (2008) a operacionalização da etnografia consiste em termos físicos e intelectuais as vicissitudes da tradução. Isso significa requerer o aprendizado do dizer e do fazer no campo de pesquisa.

Nessa tese, eu inicialmente desenvolvi a etnografia com uma trupe circense na cidade de Pelotas entre os meses de março e dezembro de 2011 em duas fases. A primeira, entre os meses de março e agosto de 2011, eu pude residir na cidade de Pelotas e participar das atividades cotidianas da trupe, do processo de aprendizagem das técnicas circenses pelos

artistas, da produção e realização de duas temporadas de apresentações, bem como de uma viagem para apresentação de um espetáculo circense. No segundo período, entre os meses de setembro e dezembro de 2011, foi possível fazer observações nas temporadas que o circo realizou na cidade de Porto Alegre, uma por mês com duração de três dias. Do método etnográfico, se destacaram a observação participante, com descrições em diários de campo, em um total de 70, e 32 entrevistas de histórias de vida com os artistas circenses.

Durante a realização da etnografia na cidade de Pelotas, os artistas circenses se reportavam ao contexto canadense como importante referência de atuação do circo contemporâneo, conforme preconizam os estudos teóricos que me reportei no início deste estudo, especialmente pela capacidade organizativa dos circenses naquele país. Neste período de pesquisas foi possível identificar vestígios da influência circense canadense nas “maneiras de fazer” circo brasileira. Era muito comum os artistas assistirem vídeos de circos canadenses, observar as técnicas circenses, bem como de confecção dos figurinos. Pela cidade de Pelotas também eram comercializados vários produtos do circos do Canadá. Deste modo, eu estava diante de um fenômeno organizativo com características de uma “cadeia global” (GRAVINA, 2010), ainda que o fluxo nesse contexto não fosse de um objeto material, mas uma rede de práticas que articulavam estes diferentes contextos culturais. A partir destes elementos optei por seguir o fluxo deste processo organizativo resultando na realização da prática etnográfica na cidade de Montréal, na província de Quebeque, Canadá, no ano de 2013.

Com efeito, eu precisei repensar as “maneiras de fazer” etnografia resultando na adoção da etnografia multissituada como estratégia de pesquisa. De acordo com Marcus (1995) a etnografia multissituada se caracteriza por analisar as relações entre as dimensões macro e microsociais examinando a circulação de significados culturais, objetos, identidades, práticas, por exemplo, em tempos e espaços difusos, possibilitando construir justaposições de fenômenos que convencionalmente têm parecido ser, ou conceitualmente foram mantidos, em “mundos separados” (MARCUS, 1995). Assim é plausível analisar um fenômeno local a partir de sua inserção em um processo global de constituição (MACHADO, 2009; GRAVINA, 2010) possibilitando, com a etnografia, realizar uma interconexão entre o “mundo vivido” e o “sistema mundo” (MARCUS, 1995), objetivo também buscado pelos Estudos Baseados em Práticas – EBP e pelas emoções (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) que subsidiam a política emocional dos processos organizativos adotada como perspectiva teórica nesta tese.

Como afirma Marcus (1999), nas etnografias multissituadas o trabalho de campo nos locais de estudos é diferente, pois o foco não é comparar os contextos socioculturais, mas compreender as redes que conectam estas diferentes realidades. No Canadá, a etnografia foi desenvolvida entre os meses de março e setembro de 2013. Foi possível entrevistar gestores das três organizações profissionais dos artistas de circo (*École National de Cirque de Montréal, En Piste e Tohu*) e oito gestores de circos nas cidades de Montréal e de Quebec. Concomitante a esse processo, também realizei uma etnografia sobre a produção de um novo espetáculo de uma trupe circense.

A trupe estudada no Canadá foi fundada no ano de 2002 na cidade de Montréal, atualmente possui dez espetáculos produzidos e tem sido considerada pela crítica circense como (re)inventores do circo contemporâneo ao produzirem uma linguagem artística com foco na constituição do sujeito social no contexto urbano. Apesar de os primeiros contatos e observações do cotidiano da trupe terem sido iniciados em março de 2013, foi entre os meses de junho e setembro deste mesmo ano que a etnografia foi intensificada com o início da criação/produção do espetáculo em estudo. Ao total, foram produzidos 32 diários de campo com esse espetáculo e 2 horas de entrevista gravada com um dos diretores artísticos e fundador do circo.

Deste modo, realizei a pesquisa empírica desta tese no processo organizativo circense contemporâneo nos contextos brasileiro e canadense. Essa escolha teve como objetivo interpretar como dimensões culturais, sociais e econômicas se entrelaçam na constituição dos processos organizativos que conectam diferentes sociedades, no contexto em análise por meio da dinâmica artística, caracterizando o denominado “circo contemporâneo”. Para operacionalizar esse processo multissituado em um primeiro momento foi necessário analisar os próprios circos em si e em um segundo momento os atores sociais a eles articulados, sendo estes o poder público, empresas e instituições.

Conforme discute Machado (2009), assumir a etnografia multissituada incorre-se no risco de se perder em densidade local, porém a principal contribuição é conseguir mapear processos sociais que ocorrem em níveis transnacionais. Nesse estudo, para aumentar a densidade dos contextos analisados, além de residir nas cidades, eu busquei me vincular de algum modo com as organizações circenses, de forma que fosse possível me aprofundar ao máximo nos cotidianos pesquisados.

Com base nos resultados da pesquisa, apresento como contribuição teórica aos Estudos Organizacionais, a tese de que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções

constituem a política emocional dos processos organizativos, tendo como efeito a produção de heterotopias organizacionais. Com isso, apresento elementos para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais deslocando o entendimento hegemônico das emoções nessa área de pesquisas como fenômenos individuais, inconscientes ou em oposição à racionalidade. Sendo assim, apresento uma alternativa de estudos, com base nos EBP e na Antropologia da Emoções, de entendimento social, prático e organizativo das emoções no cotidiano organizacional.

Em termos metodológicos, minha contribuição nesta tese é apresentar e discutir a etnografia multissituada como uma estratégia de pesquisa que possibilita compreender a rede de práticas que interligam o “mundo vivido” dos sujeitos sociais aos fenômenos com características globais. Isso possibilita ampliar o escopo de análise e de pesquisas sobre os processos organizativos que são interligados por uma cadeia global de produção, bem como a compreensão da dinâmica das organizações que se constituem com base em mobilidades espaciais e em diferentes locais. Apesar de já utilizada nos estudos antropológicos, a etnografia multissituada, tal qual apresentada nesse estudo, ainda não foi apropriada aos Estudos em Administração no Brasil, evidenciando, conforme apresenta Marcus (1999) e Clifford (1997), a necessidade de se repensar a processualidade do campo etnográfico, especialmente nos Estudos Organizacionais.

No que se refere às contribuições empíricas, nas análises sobre o processo organizacional circense foi possível compreender como se alteraram as práticas de trabalho dos artistas na medida em que esse processo organizacional do “circo contemporâneo” avança pela sociedade, resultando na emergência de novas categorias profissionais, a exemplo do produtor cultural e dos técnicos de artistas circenses como importantes sujeitos nesse contexto de trabalho. Também foi possível compreender que as práticas cotidianas produzem o processo criativo dos espetáculos a partir de uma dimensão coletiva, ao contrário das companhias de outros setores artísticos (ALMEIDA; FLORES-PEREIRA, 2013; SARAIVA et al., 2011), por exemplo, formando a principal competência de trabalho da polivalência artística dos circenses que tem como base a “paixão pela arte” articulando um conjunto de ações de escuta das demandas dos artistas, de conversação, técnicas corporais e de cooperação.

Os resultados e discussões desta tese estão estruturados em sete seções, além destas considerações iniciais. Na próxima seção deste trabalho, apresento as discussões teóricas do estudo. A opção de separação destes debates das questões metodológicas e do trabalho

etnográfico foi realizada para cumprir com o caráter didático da área de Administração não expressando diretamente a forma de construção do estudo, como foi apresentado ao longo desta seção. Primeiramente, realizo uma aproximação dos estudos de Michel de Certeau e Michel Foucault aos EBP nos Estudos Organizacionais e, a seguir, articulo estas proposições de análise aos textos de Theodore Schatzki sobre as organizações como processos e espaços sociais praticados. Após essa exposição, realizo uma breve discussão sobre os estudos de mobilidade sócio-espacial para subsidiar os debates sobre o nomadismo das organizações circenses como não sendo necessariamente um movimento desejado pelos artistas de circo, mas provocado pelas relações de forças no social.

A terceira seção teórica da tese é dedicada aos estudos sobre emoções, na qual apresento a perspectiva prática e política deste fenômeno social, a partir das proposições de Lutz e Abu-Lughod (1990) e Álvarez (2011) e suas contribuições para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções nos processos organizativos. Ao final, discuto como as relações entre as práticas cotidianas e as emoções podem ter como efeito a produção de múltiplas espacialidades, tendo como base as discussões de Foucault (2013) sobre o conceito de heterotopias. A seguir, apresento elementos históricos de alterações dos processos de organização do circo para que o leitor possa compreender a adoção do conceito de “circo contemporâneo” neste estudo.

Sobre a estratégia metodológica, apresento, na quarta seção deste trabalho, a adoção e desenvolvimento da etnografia multissituada, sem, contudo detalhar como foi o trabalho de campo, o que será realizado nas seções específicas sobre os diferentes países onde a pesquisa foi desenvolvida. Essa separação teve por objetivo considerar as especificidades contextuais de condução do estudo, o que, acredito, facilitar a compreensão dos debates aqui propostos. A quinta seção da tese é dedicada a pesquisa no Brasil. Primeiramente, contextualizo historicamente o desenvolvimento organizativo do circo no país, descrevo os aspectos metodológicos de realização da etnografia e, ao final, apresento o trabalho de campo realizado com os circenses brasileiros. A sexta seção, conseqüentemente, é destinada a pesquisa realizada no Canadá, e apresento o mesmo percurso estrutural de discussões adotado no contexto brasileiro.

Na sétima seção são discutidos os resultados das pesquisas realizadas e as contribuições para as lacunas teóricas nos Estudos Organizacionais sobre as articulações entre os conceito de práticas, emoções e organizações. As considerações finais da tese são dedicadas as contribuições teóricas, metodológicas e empíricas do estudo realizado, bem

como limitações dessa pesquisa e possibilidades de desdobramentos de outros trabalhos a partir dos resultados aqui apresentados.

1 BASE TEÓRICA

Os EBP nos Estudos Organizacionais consideram que a vida social é um processo sempre em movimento e construído a partir das relações dos sujeitos com o contexto o qual estes estão inseridos (FELDMAN; ORLIKOWSKI, 2011). Esse foco na vida social permite desnaturalizar o cotidiano como unicamente pautado em rotinizações e reproduções acríticas da estrutura social. Esse processo de desnaturalização consiste em reconhecer como as práticas sustentam e alteram a vida social. Portanto, como salienta Law (1992), nos EBP é possível questionar como as relações sociais produzem, mobilizam, desestabilizam e reproduzem o cotidiano em relação às diversas articulações dos elementos e mecanismos constituintes da sociedade.

Por reconhecer o caráter processual da vida social, os espaços enfatizados para as análises dos EBP nos Estudos Organizacionais não são somente aqueles preconizados hegemonicamente nas pesquisas em Administração, ou seja, espaços empresariais formalizados e definidos a partir de sua localização e determinação física. A ênfase está no entendimento de como a vida social se organiza em diferentes espaços sociais, tendo como efeito a constituição de diferentes abordagens teóricas para o entendimento do conceito de práticas e sua relação com as dinâmicas sociais. Portanto, ao EBP não podem ser unificados a partir de um espectro comum de entendimento do conceito de práticas, mas a partir de como o conhecimento é construído com base nas maneiras de fazer dos sujeitos sociais.

Geiger (2009), por exemplo, apresenta dois diferentes campos de estudos de práticas. O primeiro campo é formado em torno da discussão sobre o que os “atores fazem”. Nessa abordagem, a prática é analisada como sendo a articulação entre agência e a estrutura, portanto, se constituindo a partir da recursividade das ações dos sujeitos. O segundo grupo de estudiosos das abordagens das práticas nas organizações é denominado de “epistêmico-normativo” (GEIGER, 2009). De acordo com Geiger (2009), este ponto de vista também não pode ser facilmente unificado sob um guarda-chuva comum devido às diferenças conceituais do entendimento sobre práticas. Porém, a partir desta perspectiva sociológica, as práticas referem-se a uma construção social que emerge ao longo do tempo, o que reflete, sustenta e reproduz normas, valores e conhecimento resultando, por exemplo, em debates como os propostos por Foucault (2005) sobre as relações entre saber e poder na sociedade.

Corradi, Gherardi e Verzelloni (2010) propõem duas linhas de entendimento do conceito de prática a partir de sua construção como objeto de conhecimento. A primeira considera as práticas como um objeto empírico, ou seja, lócus de atividades profissionais. Já a segunda linha de estudos considera a prática como uma forma de “ver” um contexto e, portanto, uma epistemologia. Nessa segunda linha de estudos estão contribuições de pesquisadores das áreas das Ciências Sociais, como Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Michel Foucault, Theodore Schatzki, Anthony Giddens e Bruno Latour que buscam problematizar as teorias das práticas a partir do rompimento da dualidade estrutura-agência (CORRADI; GHERARDI; VERZELLONI, 2010). Nesse sentido, reconfigura-se as análises das relações entre sujeitos e sociedade, em especial no que diz respeito ao conceito de social.

Gherardi (2010) destaca que as abordagens de estudos baseados em práticas diferem em relação ao lócus do plano de análise deste conceito. Se as práticas são consideradas a partir de sua exterioridade, estas são entendidas como padrões de atividades, sociabilidades e formas normativas de sustentação social. As práticas possuem um objeto de atuação. Por outro lado, ao se ter em conta as práticas “por dentro”, observa-se a atividade que está sendo realizada, sua temporalidade e processualidade.

Fieldman e Orlikowski (2011) e Orlikowski (2010) discutem os EBP a partir de três diferentes modos de pesquisa: (1) as práticas entendidas como fenômeno; (2) as práticas como uma perspectiva teórica; e (3) as práticas a partir de uma discussão filosófica. Os referidos autores afirmam essas diferentes abordagens como não sendo, por vezes, mutuamente excludentes, eles discutem que as diferentes ênfases têm como efeito distintas compreensões sobre o poder das práticas na produção da vida social.

Os estudos que enfatizam as “práticas como um fenômeno” destacam o que os praticantes fazem “em ação”, ou seja, suas rotinas (ORLIKOWSKI, 2010). As práticas são reconhecidas como lócus central dos processos organizativos, sendo discutidas separadamente das “teorias”, pois elas são consideradas base para sofisticação de modelos e estruturas de análise organizacional, desconsiderando-se como elas articulam a vida social nas organizações com a sociedade de forma ampla. Estes estudos focam as ações explícitas de determinados grupos profissionais sem articulá-las as suas condições sociais de produção. A principal contribuição dessa abordagem de estudos aos EBP está na evidência dos “assuntos práticos” nas organizações.

O campo de estudos sobre “práticas como perspectiva” desenvolve uma abordagem analítica de fenômenos sociais particulares, destacando a vida cotidiana como produtora da

sociedade. Estas pesquisas evidenciam os planos macro das relações estruturais da sociedade ou os atributos psicológicos dos planos micros de análise. De acordo como Orlikowski (2010) esse campo de estudos compreende duas principais gerações de teóricos das práticas. A primeira geração formada por autores como, por exemplo, Michel de Certeau, Michel Foucault, Pierre Bourdieu. A segunda geração de teóricos das práticas, a exemplo de Theodore Schatzki, Andreas Reckwitz e Sherry Ortner, tem desenvolvido novos conceitos e compreensões dos EBP. A principal contribuição destes estudos tem sido discutir como as práticas constituem a realidade social estabelecendo caminhos para a compreensão dos fenômenos organizacionais.

As discussões sobre as “práticas como filosofia” tem proposto a construção de uma ontologia das práticas na vida social, ou seja, debater a natureza e a construção da realidade social a partir das práticas. Para tanto, essa abordagem de estudos propõe compreender de maneira conjunta elementos, fenômenos ou conceitos que são comumente tratados como oposições nas Ciências Sociais, a exemplo das discussões sobre indivíduo-sociedade, subjetividade-materialidade, razão-emoção ou mesmo humanos e não humanos (LATOURE, 2006) e que evidenciam dicotomizações impossíveis de serem preconizadas do ponto de visto ontológico. Orlikowski (2010) destaca Theodore Schatzki e Bruno Latour como importantes pesquisadores no desenvolvimento filosófico do conceito de práticas.

Fieldman e Orlikowski (2011) indicam três princípios pelos quais os EBP tem sido desenvolvidos no sentido de avançar no que se refere à capacidade crítica destas pesquisas: (1) que as ações situadas, “as maneiras de fazer” cotidianas dos sujeitos, são produtoras da vida social. O cotidiano de trabalho das organizações possui relações diretas com as práticas de sustentação da sociedade, não sendo possível às análises organizacionais prescindirem essas articulações; (2) são rejeitados dualismos como uma forma de teorizar, portanto oposições conceituais a exemplo da relação corpo/mente, estrutura/agência, cognição/ação são rejeitados nestes estudos que, como efeito, resultam no terceiro princípio de (3) que as relações são mutuamente constitutivas, conforme discute Foucault (2008) ao enfatizar que nenhum fenômeno pode ser considerado de forma independente de outros fenômenos. O Quadro 1 apresenta uma síntese dos campos dos EBP e as diferenças entre seus principais conceitos de análises.

Quadro 1 - Principais conceitos dos Estudos Baseados em Práticas (EBP)

Estudos baseados em práticas			
Conceitos de análise	Abordagem empírica	Abordagem teórica	Epistemologia
Práticas	As práticas são “o que” as pessoas fazem em suas atividades rotineiras. Elas tem caráter de recursividade.	As práticas são “como” as pessoas organizam as atividades que realizam em seu cotidiano. Elas constituem a lógica de ação dos sujeitos.	As práticas são os “processos” que constituem a natureza da vida social
Cotidiano	O cotidiano é a rotina de atividades diárias.	Conjuntos de atividades realizadas pelos sujeitos para a constituição da vida social.	É o processo social que articula o “mundo vivido” dos sujeitos aos processos de organização coletiva da sociedade.
Emoções	São manifestações psicobiológicas da inconsciência humana. Portanto, suas manifestações devem ser controladas para evitar instabilidade nas organizações.	São fenômenos sociais que possibilitam as práticas “fazerem sentido” para os sujeitos.	São fenômenos socioculturais, porém ainda não é um conceito desenvolvido analiticamente.
Organizações	São unidades que buscam a estabilidade em suas atividades. Por isso, elas tem um objetivo ou uma finalidade que orienta as ações dos sujeitos em suas atividades.	São processos constituídos pelas práticas sociais	São processos constituídos pelas práticas sociais

Fonte: elaborado pela autora com base em Fieldman e Orlikowski (2011)

As principais críticas aos EBP nos Estudos Organizacionais é a sua falta de capacidade crítica, isso porque ao focalizar as análises no “mundo vivido” nas organizações, estas pesquisas enfatizam o caráter rotinizado do cotidiano e não o entendimento de como este é produzido pelas relações de forças na sociedade (GHERARDI, 2012), a exemplo do que discute Michel de Certeau.

Leite (2010), ao discutir as contribuições das pesquisas de Michel de Certeau aos estudos sobre práticas e cotidiano, afirma que ao observarmos as práticas a partir de fluxos regulares de formalização identificaremos o instituído na sociedade, desconsiderando deslocamentos dos efeitos sociais no que concerne ao seu funcionamento constitutivo. Por outro lado, ao analisarmos as práticas unicamente em seu processo de constituição (LEITE, 2010) incorre-se no risco de colocá-las em suspenso de seus efeitos sociais. Desse modo, desconsideram-se suas articulações em meio aos jogos políticos pelos quais aparentemente

elas se repetem, e o “estranhamento” de certas práticas em relação ao cotidiano constituído é colocado no aspecto individual das ações dos sujeitos.

Buscando contribuir para o avanço dos EBP no que se refere à dimensão política de análise do cotidiano nas organizações, na primeira e na segunda subseção teórica seção desta tese, eu proponho uma aproximação das discussões de Michel de Certeau, Michel Foucault e Theodore Schatzki no sentido de desenvolver filosoficamente o conceito de práticas, bem como discutir caminhos para a compreensão dos fenômenos organizacionais nesta abordagem de estudos.

Um dos fenômenos que nos EBP se apresenta como uma lacuna teórica é em relação às emoções. Pouca atenção tem sido apresentada por pesquisadores nos EBP sobre as influências das emoções nos processos de organizar (KOMPOROZOS-ATHANASIOU et al., 2014), especialmente porque na área de Administração as emoções são consideradas como fenômenos individuais e de domínio do inconsciente dos indivíduos (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013b). Portanto, as relações entre práticas e emoções nos processos organizativos é um tema pouco explorado nos Estudos Organizacionais e é a partir desta segunda lacuna teórica que esta tese procura contribuir.

Ainda que os EBP considerem o conceito de emoções em suas discussões, como bem fazem Schatzki (2006) e Reckwitz (2013), estes debates consideram as dinâmicas emocionais a partir das práticas e não como uma prática em si. Buscando abrir um debate nas análises organizacionais sobre as emoções como práticas, na terceira subseção deste estudo eu discuto as contribuições de Lutz e Abu-Lughod (1990) para o entendimento prático das emoções e subsídios para a proposição de uma Teoria Política das Emoções nos processos organizativos, ainda de forma exploratória.

Considerando as relações entre as práticas cotidianas e as práticas emocionais como constituintes da dimensão política emocional do “organizar”, o terceiro momento desta seção teórica enfatiza a produção de multiplicidades espaciais nas organizações. Isso porque, conforme afirma Certeau (2008), as práticas do espaço colocam em relação diferentes lugares na sociedade produzindo movimentos e mobilidades (CRESSWELL, 2006), entre locais que comumente são considerados como opostos ou apenas analisados com base em sua dimensão estratégica de reprodução da sociedade. Tendo por base as discussões de Foucault (2013) sobre o conceito de heterotopias, considero que as políticas emocionais podem produzir outras espacialidades que não as determinadas hegemonicamente pela sociedade. Para o referido autor, as heterotopias são espaços que carregam em si a propriedade de estar em conexão com

diferentes outros espaços sociais, entretanto seus usos invertem as relações de forças que as constitui.

1.1 UMA ABORDAGEM POLÍTICA DAS PRÁTICAS NO COTIDIANO

O cotidiano é o lócus onde se constitui processos de interações entre sujeitos, artefatos e demais aspectos materiais e simbólicos da sociedade. Essa dinâmica se configura por meio de diferentes processos de produção e de apropriação dos espaços sociais onde estas interações são construídas. Nesse contexto, todo espaço social possui tramas enredadas por meio de dimensões simbólicas e materiais perfazendo as práticas cotidianas dos sujeitos.

Como discorre Maffesoli (2007), existe uma ligação estreita entre espaço e cotidiano, interpelada pela dinâmica simbólica e material (cultura) articulada pelos estilos de vida, práticas e mecanismos de sustentação da realidade social. Para estas discussões as contribuições advêm de áreas como a Geografia (CRESSWELL, 2010; RAFESTIN, 1993; SANTOS; SOUZA; SILVEIRA, 1996; SANTOS, 2008), a Sociologia (MAFFESSOLI, 2007, 2011; PAIS, 2007), Filosofia (CERTEAU, 2008; FOUCAULT, 2008) e da Antropologia (BOURDIEU, 2008; VELHO, 2006), onde se destaca não somente a normatividade de sustentação da sociedade, mas, também, aquilo que a desestabiliza, que a perturba. Leite (2010) salienta a relevância das discussões sobre estas perturbações no cotidiano a partir de um duplo valor heurístico, quais sejam: (1) as ações cotidianas não serem circunscritas somente na normatividade da vida pública (2) dimensões conflitantes da vida urbana contemporânea passíveis de análise por meio de diferentes mecanismos de subsídios das práticas sociais que as alteram.

Ainda que a centralidade de estudos das práticas e cotidiano tenha sido realizada com foco nas relações estrutura-agência, faz-se necessário ir além da dicotomização de sistemas macro e microssociais (LEITE, 2010). Especificamente duas abordagens de estudos no século XX estabeleceram um embate teórico, ainda que não diretamente, de modo a problematizar o estudo das práticas e sua relação com o cotidiano dos sujeitos sociais, sendo estas desenvolvidas por Michel de Certeau e Michel Foucault (RIBEIRO, 2007).

Apesar de o ponto de partida dos estudos sobre o cotidiano ser diferente para os dois autores (RIBEIRO, 2007), Foucault (2008) analisa a esfera da normatividade imputada pelas relações de poder e Certeau (2008) discute os interstícios de transgressões da vida cotidiana; a

convergência teórica destes debates está no entendimento das práticas como o solo comum compartilhado pelos sujeitos sociais. As práticas são as “maneiras de fazer” em um determinado contexto sócio-histórico que constituem os sujeitos e objetivam suas condições de existência.

De acordo com Certeau (2008), muito embora exista uma dimensão de reprodução do social no cotidiano, é preciso salientar a existência da dinâmica de práticas contraditórias nestes espaços. Sendo assim, também existe uma dimensão produtora de articulações na sociedade, e a preocupação na esfera política cotidiana se apresenta na capacidade de dispersão das práticas em relação à esfera normativa da sociedade (CERTEAU, 2008). Para estas discussões, Certeau (2008) afirma ser necessário considerar três níveis de análise do cotidiano: as modalidades de ação, as formalidades das práticas e os tipos de operações especificadas pelas maneiras de fazer o cotidiano.

Considerando como “objeto teórico de análise as práticas sociais”, Certeau (2008, p. 20) propõe discutir como o cotidiano social é politicamente produzido pelos sujeitos, desconstruindo o caráter recursivo das práticas que atribui ao sujeitos uma dimensão de passividade frente à sociedade, e considerando o cotidiano como movimento, focando o que perturba a normatividade social (LEITE, 2010). O cotidiano se constitui pelas relações de forças na sociedade, pois “nenhum espaço social se instala na certeza da neutralidade” (CERTEAU, 2008, p. 86).

O conceito de espaço se refere ao “efeito produzido pelas operações que orientam, circunstanciam, temporalizam e levam a funcionar os elementos móveis de uma unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 2008, p. 202). O espaço é considerado como incompletude, incoerência, onde a mobilidade das relações de forças possibilita aos sujeitos “jogarem” no cotidiano com base em seu potencial criativo, desviando das trajetórias estabelecidas. Esse entendimento do espaço como mobilidade resgata a capacidade de ação dos sujeitos sociais velada nas análises do cotidiano que tem como base a estrutura da sociedade. Por isso, Certeau (2008, p. 57) dedica seu trabalho ao “*homem ordinário: Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável*” que na existência cotidiana (re)cria seus espaços por diferentes caminhos.

Como exemplo, Certeau (2008) discorre sobre a dinâmica do caminhar pela cidade. Os saberes especializados dos engenheiros e dos arquitetos urbanos estabelecem os caminhos por onde os sujeitos devem passar. Ou seja, as relações de forças se disseminando de forma operacional no cotidiano produzindo processos relacionais na sociedade, o que Foucault

(2008), por exemplo, afirma ser a tentativa de produção de um indivíduo caminhante eficiente pela cidade.

O ato de “caminhar” pela cidade está para o sistema urbano assim como o ato de enunciação está para a língua (CERTEAU, 2008). Aproximando-se dos estudos da linguagem, Certeau (2008), destaca que os relatos produzidos pelos enunciados são mais do que descrições do cotidiano. Eles são demarcadores do espaço social. Essa proposição de Certeau (2008) é próxima às discussões de Foucault (2010) quando este afirma que os enunciados não são operações individuais, mas jogos de possíveis posições para os sujeitos com materialidades repetíveis. Nesse sentido, os relatos, para Foucault (2010), apresentam-se sob duas formas: as fábulas e as ficções.

A fábula compreende o que é narrado em uma obra sendo composta por elementos situados em uma dada ordem. Já a ficção são as tramas das relações entre quem fala e aquilo do que fala. Portanto, são os relatos do tipo ficção que possibilitam os atos de fala, os movimentos e deslocamentos pelo espaço social, pois eles produzem efeitos de verdades no relato ao tornarem “ativos” os saberes em jogo (FOUCAULT, 2010), a exemplo dos engenheiros e arquitetos urbanos, como discute Certeau (2008).

Por isso, os relatos, ou os caminhos pelo espaço urbano, efetuam um trabalho de organizar os jogos das relações sociais (CERTEAU, 2008). Caminhar pelo espaço urbano, ou produzir relatos, é um dinâmica social com uma tríplice função: a apropriação do sistema (urbano/linguístico), pois a ordem espacial indica possibilidades de onde e como se movimentar pelo espaço social; realização espacial do lugar (organizar as relações sociais no caminho/enunciado), visto que os deslocamentos são realizados pelo uso da palavra ou do trajeto; e relações entre posições diferenciadas que indicam as distâncias produzidas pela mobilidade no espaço social (CERTEAU, 2008).

Essa dinâmica de produção de demarcações no espaço é analisada por Certeau (2008; 2012) a partir do conceito de lugar. No que se refere ao lugar Certeau (2008, p. 201) assinala como sendo “uma ordem de distribuição que configura posições instantâneas e estabilidade”. O lugar enseja o exercício de ações em relação ao “Outro”, o que resulta no estabelecimento dos “próprios”. O conceito de próprio se refere à vitória do lugar sobre o tempo, ou seja, sobre a possibilidade de estabelecer uma ordem em um espaço de mobilidade (CERTEAU, 2008). Ao demarcar o espaço e determinar lugares, os relatos entregam o lugar ao estranho, pois se abre ao “outro” (MENDES; CAVEDON, 2013).

Com isso, se no espaço os sujeitos podem exercer seu potencial criativo, nos lugares eles são transformados em corpos individuais, onde inscrito em seus gestos e ações estão as maneiras de ocupar o espaço social. No lugar, o corpo do sujeito é submetido às normas e aos códigos pelas quais eles são regidos (CERTEAU, 2008), resultando no entendimento de que nos lugares os sujeitos são posicionados de acordo com as relações de forças entre seus saberes.

Estes saberes são “as maneiras de fazer” ou de “dizer” o cotidiano realizados pelos sujeitos sociais, os quais Certeau (2008; 1985) classifica a partir de dois conjuntos de formalidades: as estratégias e as táticas. É por meio destes dois conceitos que Michel de Certeau discute a capacidade de agência humana na sociedade. As estratégias são manipulações de relações de forças que possibilitam isolar sujeitos de saber e poder circunscrevendo lugares próprios de onde se podem gerir relações com uma exterioridade de alvos, como clientes ou objetos de pesquisa:

Como na Administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar de poder e de querer dos próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar (CERTEAU, 2008, p 99).

A vitória sobre o tempo permite capitalizar vitórias para as ações futuras das estratégias (CERTEAU, 2008). Os relatos, ou os diferentes caminhos pelo sistema urbano, por meio de seus deslocamentos transformam lugares em espaços e vice-versa ao “jogar” com as relações de forças imbricadas nestas diferentes formas de uso das temporalidades. Por isso, o entendimento de poder se articula no sentido de postular controle e estabelecer um lugar de decisão (CERTEAU, 2008, p. 99). Nestas discussões sobre estratégias e produção de lugares na sociedade, Michel de Certeau se aproxima dos debates empreendidos por Michel Foucault.

Para Foucault (2008) as análises do cotidiano implicam o entendimento das redes de disciplinas, ou seja, a ordem de distribuição dos elementos na sociedade que caracterizam as tecnologias de poder e atuam nas ações dos sujeitos. Foucault (2005, p. 99) afirma que: “O poder não se dá, não se troca, nem se retoma, mas, se exerce, só existe em ação. Portanto, o poder não tem por função principalmente a manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força”. Nesse sentido, o cotidiano é vivenciado material e simbolicamente pelos sujeitos, pois eles participam de sua elaboração e

do exercício dos efeitos das relações de poder (FOUCAULT, 2008). O poder se apoia em toda produção de espaço e tempo o qual constitui o cotidiano.

As posições ocupadas no espaço vão estabelecer os lugares produzidos pelas práticas. Estas práticas vão sustentar os mecanismos das relações de forças, bem como configurar as formações dos sujeitos (FOUCAULT, 2008). A intervenção dos sujeitos no espaço ocorre se houver modificações das relações de forças e esse processo poderá tornar intolerável o efeito do poder propagado espacialmente, bem como dificultará o funcionamento das técnicas disciplinares (FOUCAULT, 2008). As formas de distribuição destes entrecruzamentos das relações de forças constituem as políticas das práticas cotidianas.

De acordo com Foucault (2010, p. 223), as políticas se caracterizam pelo confronto com a história do presente, onde se busca compreender como nos constituímos socialmente por meio de nossas práticas. Para Castro (2008), Michel Foucault considerava as práticas a partir de três características: (1) constituem modos organizados das maneiras de fazer dos sujeitos sociais; (2) apresentam uma sistematicidade; e (3) compõem uma generalidade, uma configuração histórica singular.

Certeau (2008) questiona a capacidade disciplinar homogênea do espaço, pois este é lugar praticado por sujeitos históricos. Para o referido autor, em meio a estas tramas os sujeitos podem estabelecer intervenções que podem sustentar, como minar as tecnologias do poder estabelecendo outros lugares que não os próprios em um espaço. Se para Foucault (2006) as relações de poder formam as tecnologias disciplinares nos espaços, para Certeau (2008) é no cotidiano que devemos analisar este processo, pois ele não está submetido tão somente ao nível disciplinar, mas, também, na dimensão das políticas da vida cotidiana para além das esferas institucionais. Nestas articulações se configuram as práticas cotidianas, definidas por Certeau (2008) como “maneiras de fazer” pelas quais os sujeitos se apropriam do espaço social, sendo, por isso, necessário considerar os atos “estranhos” aos engenhos de uniformização da sociedade, onde no limite se configuram redes de antidisciplinas.

São as resistências dos sujeitos frente a normatividade que produz mobilidades no espaço social (CERTEAU, 2008). Elas também possibilitam observar microdiferenças onde somente se considera a obediência e a disciplina, formando, com isso, uma análise do cotidiano com base em uma concepção política do agir (CERTEAU, 2008).

Nesse sentido, Certeau (2008, p. 143) afirma: “pode haver nas práticas um saber que os sujeitos não refletem”. Algo que não é dito, nem ensinado, tão pouco pertencente a um

domínio de uma suposta inconsciência dos praticantes (CERTEAU, 2008; 1999). Pode haver uma lógica de ação articulada nas condições de possibilidades históricas das práticas cotidianas que transgridem a ordem estabelecida, ou mesmo as representações destas ações em contexto específicos, como na administração de empresas (CERTEAU, 2008). É isso que Foucault (2010) denomina de efeito, algo que é produzido pelas práticas, mas, que não está sob pleno controle desta produção.

Por isso, Certeau (1985) afirma o triplo caráter dessas práticas: estético, determinado pela expressividade do estilo de fazer dos sujeitos sociais; o ético, onde ocorre a recusa à identificação com a ordem estabelecida, onde as práticas abrem um espaço de criação nas ações; e o polêmico, caracterizado pelas intervenções nas relações de forças em defesa da vida dos sujeitos sociais. Portanto, a dimensão política das práticas no cotidiano se refere às ações dos sujeitos que em meio à esfera de normatividade social podem, até mesmo sob a aparência de reprodução, transgredir ou estabelecer outros processos de organização social imbricados nas condições de existência vigentes, por isso:

As maneiras de fazer constituem mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural. Isso é análogo a Foucault no sentido de distinguir operações quase microbianas nas estruturas tecnocráticas e alteram o funcionamento por múltiplas táticas no cotidiano. É contrária a Foucault, pois no limite as astúcias dos consumidores formam uma rede de antidisciplinas (CERTEAU, 2008, p. 41).

Para discutir essa capacidade de reapropriação do espaço, Certeau (2008) apresenta o conceito de táticas. As táticas se caracterizam pela ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio (CERTEAU, 2008, p. 100), onde atuam no campo do “Outro” e no espaço por ele controlado. Como elas não capitalizam a temporalidade, as táticas não estabelecem um lugar próprio de ação, permitindo mobilidade e improvisação. Sobre tática, Certeau (2008, p. 100) ainda afirma: “Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesmo um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance”.

Esse conceito de táticas distancia teoricamente Michel de Certeau e Michel Foucault. Para Foucault (2010) as táticas são operações localizadas nos regimes disciplinares, sendo elas que permitem compreender o exército como um princípio para a ausência de guerras (CASTRO, 2010). Enquanto para Michel de Certeau, as táticas são maneiras básicas da vida humana para ocupar a realidade social. Nesse sentido, as táticas são lógicas de ação, ou

“maneiras de falar”, que deslocam as relações de forças, pois elas possibilitam apropriação do espaço social. O conceito que Foucault (2006, p. 232) apresenta para destacar como os sujeitos se relacionam com a disciplina social é de resistência. Para o referido autor:

Eu quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, reclama a cada instante, abrem a possibilidade de uma resistência, porque há possibilidade de resistência, de resistência real, o poder daquele que domina trata de manter-se com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior a resistência. Deste modo, é mais a luta perpétua e multiforme o que eu trato de fazer aparecer do que a dominação obscura e estável de um aparato uniformizante.

O poder se insere nas discussões de Foucault (2005; 2002) não como uma forma de repressão, mas de relações de forças em um processo disperso que atravessa todo o corpo social, não tendo origem, mas sendo produzido a partir dos agenciamentos dos diversos dispositivos na sociedade. Por isso, Michel Foucault afirma existir resistência frente as estratégias de poder. As resistências apresentam-se como o espaço da diferença, da variação e da metamorfose (DELEUZE, 2005) nas relações de poder. É uma luta travada contra o que nos é imposto há vários séculos como processo de organização social (FOUCAULT, 2010). Foucault (2010) e Certeau (2008) consideram a resistência como ponto essencial para a compreensão da organização estratégica do cotidiano.

Essa analítica interpretativa da vida cotidiana de Michel Foucault, denominada de genealogia (RABINOW; DREYFUS, 2010), se focaliza nas práticas sociais de maneira mais incisiva do que nas formações discursivas, visto os discursos estratégicos de disciplina social serem uma das práticas no cotidiano dos sujeitos. Por isso, o diagnóstico de nossa situação cotidiana deve ser compreendido a partir de nossas práticas, as quais nos constituem enquanto sujeitos e formam o solo comum a partir do qual podemos proceder, compreender e agir no mundo (DREYFUS; RABINOW, 2010).

Foucault (2010) foca suas análises nas disciplinas que formam saberes sobre a sociedade abrindo espaço para um dos principais questionamentos imputados ao seu trabalho, de acordo com Dreyfus e Rabinow (2010, p. 272): existe algum modo de resistir à sociedade disciplinar além de compreender como ela funciona e de tentar frustrá-la sempre que possível? É o que Certeau (2008; 2002) se propõe a discutir quando se volta para as ações dos sujeitos que “escapam” a esta esfera normativa travando uma luta entre a determinação estratégica e as táticas de apropriação do espaço social que produz o cotidiano.

O conceito de apropriação, de acordo com Neubauer (1999) é uma importante contribuição de Michel de Certeau às análises sociais. Para o referido autor, essa noção de apropriação não elimina a disciplina social. Pelo contrário, é o embate entre apropriação e a ordem imposta ao indivíduo por parte das autoridades políticas, religiosas ou culturais a interface entre a agência humana e disciplina social, entre as táticas e as estratégias. Neubauer (1999) destaca que a apropriação torna a estratégia compreensível restaurando a nossa compreensão histórica de sua natureza. Nesta visão, as estratégias de disciplina social não são negadas, mas a sua importância e seus efeitos estão relacionados à apropriação da disciplina pelos sujeitos (NEUBAUER, 1999). Essa discussão de Michel de Certeau, de acordo com Neubauer (1999), tem uma forte ligação com os processos comunicacionais na sociedade, por isso Certeau (2008; 2002) associa seus debates aos estudos linguísticos.

Uma das formas de disciplina social, associada aos estudos de linguagem, em que é possível compreender os processos de organização da sociedade, é o discurso. É nesse sentido que Certeau (2008) articula as práticas do espaço aos relatos e Foucault (2010) discute os relatos como tramas que compõem uma ficção, visto que os discursos são materializados nos sistemas linguísticos. Existem práticas sociais historicamente organizadas que tornam possíveis, dão sentido e situam os discursos em um campo político (DEYFRUS; RABINOW, 2010). Ao relacionarmos os discursos ao sistema linguístico em um campo histórico-político podemos compreender que eles são acontecimentos em um espaço de possibilidades dos atos de fala, assim como os atos de caminhar pela cidade (CERTEAU, 2008).

Para Foucault (2010) os discursos são blocos de táticas no campo de relações de forças e podem ser compostos por diferentes ou mesmo contraditórios discursos em uma mesma estratégia, pois ele mesmo é um dispositivo estratégico das relações de poder. O discursos sempre acontecem nas tramas das relações com outros discursos podendo estabelecer correlações e deslocamentos.

Certeau (2012) relaciona, por exemplo, a produção de biografias dos Santos à produção de discursos. De acordo com o referido autor, a santificação dos príncipes e o enobrecimento dos Santos estão em simetria, de texto para texto, pois estas operações recíprocas instauram em hierarquia social, uma exemplaridade religiosa e sacralizam uma ordem estabelecida. Por isso, as biografias dos Santos são sempre produzidas por uma composição de lugares (peregrinações, mosteiros, conventos, por exemplo) que organiza os espaços percorridos pelos Santos, a fim de mostrar uma verdade que é um lugar (CERTEAU, 2012). Esse movimento discursivo do texto que, para Certeau (2012), produz uma leitura

itinerante, é composto por lugares contraditórios e designam a heterogeneidade dos discursos. Em relação a heterogeneidade da composição dos discursos Machado (1981, p. 162) afirma:

Os discursos, portanto, não têm princípios de unidade. E daí surge a ideia de analisá-los como uma pura dispersão. A dita unidade de um discurso, como uma ciência por exemplo, unidade esta procurada no nível do objeto, do tipo de enunciação, dos conceitos básicos e dos temas, é na realidade uma dispersão de elementos.

Praticar o lugar, para Certeau (2008), é destacar como as relações de forças no contexto social produzem mobilidades nos lugares considerados de unidade ou fixos. Portanto, o conceito de lugar não está associado aos conceitos de “lugar antropológico” ou “lugar geográfico” que se referem às localizações empíricas. Ele [Certeau] discute os “lugares” como produção das relações de forças na sociedade, por isso a noção de discurso é importante em suas análises, visto que não é a linguagem o objeto dos discursos, mas a heterogeneidade dispersa no espaço social. Na linguagem os discursos se materializam. Por isso, os discursos podem justapor lugares e temporalidades produzindo não lugares:

Sob as aparências de uma exceção e de um desvio (quer dizer, pela metáfora de um caso particular), o discurso cria uma liberdade com relação ao tempo cotidiano, coletivo ou individual, mas constitui um não-lugar [...] Talvez esta relativização de um lugar particular através de uma composição de lugares, como o desaparecimento do indivíduo por detrás de uma combinação de virtudes prescritas à manifestação do ser, forneçam a “moral” da hagiografia¹: portanto, uma vontade de significar um discurso de lugares é o não-lugar (CERTEAU, 2011, p. 278).

Os não lugares são discursos sobre os lugares, pois lhe falta um solo próprio (WARD, 1998) e, por isso, Michel de Certeau os relaciona as operações táticas, visto na mobilidade dos discursos elas ficarem sujeitas à docilidade dos “azares” do tempo. Os discursos constituem o próprio quando associados a um lugar institucional (discursos científicos, por exemplo). Em uma primeira instância, as táticas operam discursivamente ao deslocarem os efeitos das particularidades dos lugares, visto a dispersão dos discursos, e, em segunda instância, elas desafiam os procedimentos da ordem social (MATOS, 2011). Então, Certeau (2011) afirma

¹ Hagiografia é a ciência que estuda a produção de biografias dos santos. Michel de Certeau recorre as discussões sobre a produção da biografia dos Santos na Igreja Católica para discutir a produção e justaposição de lugares sociais, especialmente no que se refere aos milagres atribuídos aos Santos. Recorrentemente, é possível observar que na produção dos milagres os Santos ocupavam vários lugares ao mesmo tempo. Esse processo de justaposição dos lugares em relação ao mesmo tempo em que Michel de Certeau denomina de não lugares. É por isso que ele destaca também que os “nomes próprios” nas ruas cavam reservas de significações escondidas e familiares produzindo não lugares nos lugares.

que os não lugares são “maneiras de passar”, por exemplo, entre a prática e a escrita, pois escrever é ter que atravessar o terreno inimigo.

Com esse debate, Certeau (2008; 2002) se distancia de muitos autores que discutem espaço, lugar e não lugar na Administração, Geografia e Antropologia (BUCHANAN, 2000). Augé (2001), por exemplo, considera os lugares como relacionais, identitários e históricos, visto ele discutir este conceito a partir de sua dimensão física. Como discutido ao longo deste texto, Certeau (2008) afirma o lugar ser o fragmento, a estabilidade, com dimensão material, mas que não necessariamente é físico, visto a sociedade ser constituída também pelos discursos materializados nas linguagens.

Assim como Foucault (2008), o discurso, para Certeau (2008), produz o cotidiano, por isso é preciso considerar as condições de produção do lugar, os elementos que possibilitam falar o que se fala. Certeau (2008) destaca a importância da palavra², de sua manipulação e usos no cotidiano para compreender o lugar e o discurso.

Augé (2001) opõe os lugares aos não lugares, sendo estes últimos produzidos pela “experiência” de mobilidade em locais caracterizados pela solidão e pela rapidez na “supermodernidade”. Os não lugares, devido a sua dinâmica de mobilidade, não produzem elementos relacionais, históricos e identitários (AUGÉ, 2001). Quando Certeau (2008) discute não lugares ele se refere às questões sobre como as táticas aproveitam esse momento oportuno de combinação de elementos heterogêneos para desviar da ordem estabelecida. Escapar da ordem do discurso. No que se refere às práticas do espaço, para Certeau (2008), elas introduzem mobilidades nos lugares, pois resultam da característica relacional dos espaços sociais. Para Michel de Certeau o espaço é relacional. Os espaços praticados produzem mobilidades, entretanto elas ocorrem pela apropriação tática dos sujeitos, sendo as táticas caracterizadas pela *ausência* do lugar próprio. Caminhar é ter falta de um lugar (CERTEAU, 2008).

As práticas do espaço são efeitos da capacidade de resistência que escapa à disciplina, e não resultantes de uma experiência espaço-temporal produzida pelo “excesso” da “supermodernidade” (AUGE, 2001). Outra distinção importante a se fazer é o entendimento da diferença entre os sujeitos que introduzem mobilidades no espaço discutido por Certeau

² Michel de Certeau era um padre jesuíta e considerava que o mundo é criado pela “fala”. Por exemplo, pela doutrina católica, que perpassa toda a sua obra, a reconexão com Deus pela Novo Testamento acontece, pois “O Verbo de Deus se fez carne e Ele habitou entre nós”. Por isso, Certeau destaca a importância da palavra, de sua manipulação, de seus usos. Para ele o cotidiano não é lido, mas escrito.

(2008), que resistem e tentam se apropriar da ordem social, entendendo a sociedade como conflito, e do indivíduo de circula na mobilidade dos não lugares de Augé (2001) que não se relaciona, não resiste frente a experiência móvel ou pouco se apropria destes locais.

Para Buchanan (1999), Marc Augé desconsidera que estas alterações no trânsito dos sujeitos pelo espaço público são efeitos das mudanças nos modos de produção capitalista (BUCHANAN, 1999), o que é destacado por Michel de Certeau ao não desconsiderar a disciplina social (FOUCAULT, 2010) e as relações de produção em suas teorizações, bem como as relações de forças na sociedade como produtoras dessa mobilidade. O conceito de não lugar discutido por Augé (2001) aniquila a capacidade criativa e política dos sujeitos inscrita nas resistências das práticas de apropriação do espaço (COSTAS, 2013).

Augé (2001) ao conceituar não lugar e discutir a “supermodernidade” desconsidera o principal questionamento apresentado por Certeau (2008) nos espaços praticados: o embate entre apropriação e a ordem imposta no cotidiano (ver críticas de BUCHANAN, 1999³). A mobilidade dos indivíduos nos não lugares para Marc Augé não é a mobilidade da resistência dos sujeitos discutidos por Michel de Certeau. Sendo assim, os espaços praticados e os não lugares discutidos por Certeau (2008) não são análogos ao não-lugar de Augé (2001). Esta distinção se faz necessária, pois ao longo desta tese, quando ocorrer a utilização do termo não lugar ou espaços de passagem isso será realizado com base no entendimento de Michel de Certeau e não de Marc Augé, o que comumente tem sido utilizado na área de Administração.

É sob o contexto de apropriação do espaço social que Certeau (2008) afirma a relevância de se compreender as maneiras de fazer o cotidiano pelos sujeitos sociais, a partir da distinção dos estilos de ação em contextos específicos. Para Certeau (2008) e Foucault (2008) as práticas evidenciam os mecanismos utilizados para apropriações desiguais do social sob a égide de um processo de disputas e jogos na sociedade, visto para Foucault (2010) nas relações de forças existirem sempre enfrentamentos, microlutas, nas mínimas formas de vivenciar o cotidiano.

³ Michel de Certeau era um padre jesuíta e se manteve nessa Ordem da Igreja Católica durante toda a sua vida. Muitas de suas obras que discutem a trajetória da Igreja Católica e dos Santos, a exemplo dos livros “A Escrita da História” e “Fábula Mística”, apresentam discussões de conceitos presentes nas edições de “A Invenção do Cotidiano”, seus trabalhos considerados mais seculares. Entretanto, esse processo de secularização das obras de Michel de Certeau tem produzido “pontos cegos” dos debates que ele propõe em sua trajetória leiga, a exemplo do entendimento de práticas, estratégias, táticas, espaços, lugares, não lugares e heterologias, por exemplo. Apesar de ser necessário realizarmos uma leitura secular de suas proposições teóricas, o que possibilita uma maior amplitude de suas análises sociais, descartar seu processo de constituição enquanto sujeito, ou seja o seu “lugar social” e, especialmente, as obras em que ele debate questões religiosas para problematizar seus conceitos de análise tem produzido compreensões equivocadas de suas teorizações (BUCHANAN, 2000).

É necessário considerar o campo de práticas pelo qual o cotidiano emerge por meio de seu funcionamento (FOUCAULT, 2010). A dimensão política do cotidiano se refere ao agir por dentro dos interstícios das práticas nas capilaridades (FOUCAULT, 2010) da vida social, pois são as tensões produzidas pelas táticas no cotidiano que “vão desembocar na politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 2008, p. 41). Como afirmam Dreyfus e Rabinow (2010, p. 243): “para compreender o poder e sua materialidade, seu funcionamento diário, devemos nos remeter ao nível das micopráticas, das tecnologias políticas em que nossas práticas se formam”. Por isso, os processos organizativos das práticas não ocorrem somente no nível discursivo, mas no nível cotidiano da sociedade, a exemplo do corpo humano e da sexualidade discutidos por Foucault (2008).

Essa concepção política das práticas aproxima as discussões de Michel de Certeau e Michel Foucault em relação aos EBP nos Estudos Organizacionais (GOLSHORKI et al., 2010). Diversos estudos, a exemplo de Hatchuel et al (2005), McKinlay (1998) e Silveira (2005), já refletiram sobre as contribuições de Michel Foucault às análises organizacionais (HATCHUEL et al., 2005; MCKINLAY; STARKEY, 1998). Holskin (1998), por exemplo, discute que a apropriação do conceito de práticas de Michel Foucault nos Estudos Organizacionais tem se focado nas práticas disciplinares, sem problematizar de forma mais ampla, como esse conceito desenvolvido pelo referido autor contribui para outras análises das organizações (HOLSKIN, 1998).

Com efeito, Bardon e Josserand (2010) afirmam que muitos críticos das obras de Michel Foucault, em especial no que se refere à capacidade de agência dos sujeitos, alertam que o referido autor, ao centralizar suas discussões nas formações discursivas, considera os sujeitos como “fantoques” de discursos. Este entendimento resulta de leituras fragmentadas das obras foucaultianas, focadas no conceito de poder disciplinar (ALVESSON; KARREMAN, 2011; BARDON; JOSSERAND, 2010; BARRATT, 2008).

Nesse mesmo sentido, Alvesson e Kärreman (2011) destacam que além de centralizar as contribuições de Michel Foucault ao estudo sobre disciplina, as pesquisas nos Estudos Organizacionais têm apresentado essa problemática ao relacionar diretamente o interesse nos discursos, desconsiderando outras práticas cotidianas. Barratt (2008) destaca que esse processo resulta em um silenciamento teórico da obra de Michel Foucault que não se limita às práticas disciplinares ou discursivas. Então, como propõe Dreyfus e Rabinow (2010), é preciso considerar as implicações teóricas das discussões de Michel Foucault a partir de sua

trajetória filosófica marcada inicialmente pelas análises das práticas discursivas para, em um segundo momento, se deslocar para as práticas sociais.

Sobre o trabalho de Michel de Certeau ainda não observei tal proposta de organização teórica de suas contribuições aos Estudos Organizacionais. Entretanto, diversos trabalhos na área de Ciências Sociais (AHEARNE, 1995; BUCHANAN, 2000; DOSSE, 2002; HIGHMORE, 2006) tem avançado na proposta teórica de Michel de Certeau. Nos Estudos Organizacionais, estas discussões tem sido adotadas, especialmente, nos estudos baseados em práticas por meio de debates sobre estratégia (LEITE DA SILVA; CARRIERI; SOUZA, 2012); processos organizativos (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013); dimensão política do cotidiano (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013b).

Sendo assim, uma das principais contribuições destas articulações teóricas entre Certeau (2008) e Foucault (2010) aos Estudos Organizacionais é deslocar os processos organizativos de seu “lugar”, ou seja, de sua dinâmica enquanto um local fixo, objetivado e bem delimitado, e problematizá-los com base em sua mobilidade, enquanto espaço praticado e relacional. Com isso, poderemos avançar nos EBP no sentido de compreender os efeitos políticos das organizações a partir de sua mobilidade pela sociedade, seguindo suas redes de práticas, e não de um “lugar” específico, possibilitando conectar diferentes locais, e articulando o cotidiano do “mundo vivido” nas organizações com a dinâmica macrossocial. Isso somente é possível, pois, como afirmam Buchanan (2000), Cresswell (2010), Dosse (2002), a teoria das práticas de Michel de Certeau “subverte” o entendimento de espaço e lugar característico das Ciências Sociais que atribuem ao lugar o caráter relacional e o espaço a dimensão “abstrata”, sendo esta inversão um dos principais motivos das “confusões teóricas” as quais os pesquisadores realizam ao aproximar os conceitos de espaços praticados lugar e não lugar com outros autores na Antropologia, Geografia e, também, na Administração.

A próxima seção desta tese tem por objetivo discutir como a noção de práticas do cotidiano discutida nessa tese pode contribuir para a politização dos estudos sobre as práticas nos processos organizativos. Destaco que o objetivo destas discussões é realizar uma aproximação teórica dos autores aqui apresentados a partir de alguns elementos conceituais, visto que em diversos momentos de suas teorizações eles divergem em relação a muitos conceitos.

1.2 PRÁTICAS NO COTIDIANO DOS PROCESSOS ORGANIZATIVOS

Os estudos das organizações por meio das práticas têm sido abordados no intuito de analisar como no cotidiano de trabalho se estabelecem processos organizacionais, lógicas de ação em diferentes espaços de atuação (SANDBERG; DALL'ALBA, 2010). Para Gherardi (2010) nestas abordagens as práticas são analisadas a partir das atividades que estão sendo realizadas, sua temporalidade e processualidade, onde os sujeitos e os objetos estão engajados possibilitando as organizações acontecerem. Para Schatzki (2006) o “acontecimento das organizações” envolve o entendimento filosófico da temporalidade, pois as ações, apesar de ocorrerem em um contexto de atuação específico, também se constituem por meio da dinâmica social. Schatzki (2006) discute essa dimensão do acontecimento organizacional por meio do que denomina de tempo objetivo e tempo teleológico.

O tempo objetivo corresponde às performances definidas por meio de sucessões de eventos, objetivado funcionalmente de acordo com a lógica de eficiência, onde as práticas são consideradas a partir de sua exterioridade, como padrões de atividades e formas normativas de sustentação social (SCHATZKI, 2003; 2005). É a vitória do lugar sobre o tempo que constitui o “próprio” nas discussões de Michel de Certeau ou o poder disciplinar nas proposições de Michel Foucault.

Para Schatzki (2006) o tempo teleológico não diz respeito às finalidades de ação passada para cumprir um futuro, como conceitua a teleologia moderna, mas ao caráter de confronto social do que se produziu na temporalidade passado-presente-futuro e está incorporado nas práticas cotidianas, onde se torna aceitável um conjunto de ações que constituem as organizações. É a temporalidade das táticas discutidas por Certeau (2008) ou das resistências debatidas por Foucault (2010). Essas duas temporalidades estão presentes no acontecimento das organizações, pois não é possível estabelecer uma clivagem do contexto socioeconômico, pautado na eficiência. Também não é possível disciplinar de tal modo essa temporalidade de forma que os sujeitos não possam atuar além dela, confrontando o tempo presente, bem como politizando os processos cotidianos de constituição das práticas.

Schatzki (2003) afirma que as ações humanas são organizadas por meio de práticas. As práticas são compostas por “ditos” e “feitos”, “maneiras de dizer e de fazer” (CERTEAU, 2008), e raramente formam fronteiras bem delimitadas devido ao seu caráter processual. Assim como para Certeau (2008) e Foucault (2006), a linguagem é um aspecto essencial para

compreender as práticas nas discussões de Schatzki (2003), pois ela constitui as nossas “maneiras de fazer” no mundo. Essas maneiras de fazer, as práticas, também se referem a um determinado contexto, como os locais de trabalho. Os contextos de atuação das ações humanas são denominados como *site*, ou lugar/local.

Um contexto pode ser entendido como uma arena ou um conjunto de disposições de fenômenos. As ações atuam sob determinados contextos e produzem espaços, pois proporcionam uma dinâmica de mobilidade nesse conjunto de disposições. Os lugares/locais, ou *sites* na língua inglesa que é utilizada por Schatzki (2006), são formados pelos nexos das práticas dos sujeitos em um contexto articulado aos arranjos materiais dos mesmos. Os arranjos materiais compreendem os objetos que fazem parte dos lugares por meio de uma configuração com as práticas. As organizações são entendidas como arranjos-práticos situados sócio-historicamente (SCHATZKI, 2003).

Os arranjos-práticos abarcam três fenômenos principais, de acordo Schatzki (2005), sendo: (1) as ações que constituem as práticas; (2) as regras ou diretivas explícitas destas ações; (3) a estrutura teleológica-afetiva, que engloba a dimensão emocional das práticas. Essa proposição de Theodore Schatzki se aproxima dos debates de Michel de Certeau no que se refere à necessidade de estabelecer categorias que especificam um conjunto de práticas.

As ações que constituem as práticas se referem ao conhecimento das atividades a serem realizadas e as formas de negociações de sua execução (SCHATZKI, 2006). Isso porque, para Certeau (2008), no cotidiano pode ocorrer um inversão dos usos do conhecimento sobre determinada atividade. Essa inversão diz respeito às articulações entre as regras explícitas e as negociações (SCHATZKI, 2006), pautadas nas relações de forças entre os sujeitos sociais para a realização de determinadas ações.

Os jogos políticos formulam as regras organizadoras dos lances e constituem os esquemas de ações das práticas (CERTEAU, 2008) que por não terem receptáculos físicos produzem espacialidades e, portanto, a natureza de sua constituição é sempre relacional (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008). É nesse sentido que Foucault (2010) destaca que é preciso se atentar para os efeitos das práticas e não para os sentidos das mesmas. A estrutura teleológica-afetiva remete as combinações dos elementos que subjetivam os sujeitos sociais no engajamento prático com o social, e não necessariamente está ligada a intencionalidade da ação (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008).

Schatzki (1996) apresenta dois tipos de “formalidades” das práticas: dispersas e integrativas. As práticas dispersas se caracterizam pela efemeridade, a exemplo de descrever ou imaginar, e se constitui para a compreensão de algo. Normalmente, apresenta três componentes: atos que compõem as ações (descrever, ordenar, por exemplo); identificação e atribuição das ações como relacionadas com outros casos; e, respondem ou incitam uma ação. As práticas dispersas não apresentam regras ou uma estrutura teleológica-afetiva, pois são efêmeras e não respondem a um domínio específico da sociedade. Essa discussão de Schatzki (2006) se aproxima dos debates de Certeau (2008) sobre as táticas. Entretanto, Certeau (2008; 1985) é mais preciso em suas teorizações ao, além de destacar o caráter disperso das táticas, evidenciar que elas estão relacionadas com a capacidade de minar a ordem normativa, ou mesmo a reforçar, pois se estes desvios reforçarem ganhos futuros das estratégias, estas então “fecham os olhos” as burlas do sistema.

As práticas integrativas são complexas e formam um domínio específico da vida social, a exemplo das práticas de negócios (SCHATZKI, 1996). Para descrever esse processo, o exemplo de Schatzki (2005) é sobre as práticas educativas nos Estados Unidos. As ações que compõem estas práticas são ensinar, orientar, supervisionar, conduzir pesquisas, utilizar componentes eletrônicos, realizar tarefas administrativas. As regras destas práticas compreendem as instruções normativas da instituição, os currículos escolares, calendário de exames, por exemplo. Já a estrutura teleológica-afetiva compreende a educação dos alunos, as avaliações e contribuições dos alunos para o desenvolvimento das atividades, os resultados das pesquisas e a aceitabilidade do uso de equipamentos necessários para o desenvolvimento das atividades.

De forma ampla, esse conceito de práticas integrativas de Schatzki (2006) tem relação com as estratégias discutidas por Certeau (2008), visto seu ordenamento seguir um esquema preconizado institucionalmente (FOUCAULT, 2010), a exemplo das práticas educativas. Como discute Foucault (2010) são práticas que formam sistematicamente os “objetos”. O interessante nas discussões de Schatzki (2006) e de Certeau (2008) é que esse conjunto de formalidade de práticas não se anulam e podem coexistir em um mesmo espaço. É justamente a dinâmica dispersa e integrativa das práticas que possibilita a organização da vida coletiva dos sujeitos sociais. Conforme postula Foucault (2010), é necessário compreender como os fenômenos sociais estão sempre em relação e não podem ser compreendidos a partir de uma unidade ou ponto fixo de origem.

O desdobramento dos efeitos das práticas ao persistirem no tempo configura as organizações (SCHATZKI, 2006). A objetivação deste processo está imbuída nos arranjos materiais organizacionais, o que inclui a própria materialidade do corpo humano como desdobramento do fenômeno organizacional (SCHATZKI, 2001; FOUCAULT, 2008). Foucault (2008) discute como estas práticas centradas no corpo tiveram como objetivo, na modernidade, a produção de corpos dóceis e eficientes na sociedade. Isso, para o referido autor, foi possível devido ao desenvolvimento de técnicas disciplinares.

A disciplina, para Foucault (2010), do ponto de vista das relações de poder, tem por objeto os corpos e por objetivo sua normalização para aumentar sua força econômica (CASTRO, 2010). Sem a disciplina, afirma Foucault (2010), seria impossível o capitalismo ter fixado os corpos nos espaços. As técnicas disciplinares, de acordo com Castro (2010), distribuem os corpos no espaço, por isso alguns espaços sociais são milimetricamente produzidos, conforme discute Certeau (2008) sobre os saberes dos engenheiros e dos arquitetos nos espaços públicos, e produzem localizações funcionais, a exemplo dos processos de produção, bem como estabelecem unidade de ocupação dos lugares, como podemos observar nas filas.

A disciplina produz uma articulação espaço-temporal. Por isso, além de distribuir os corpos no espaço ela também controla as atividades a serem desenvolvidas (CASTRO, 2010) por meio de estabelecimento de horários, por exemplo. Com isso, a disciplina capitaliza a temporalidade para ganhos futuros, conforme debate Certeau (2008) sobre a dinâmica de atuação das estratégias. Para que as técnicas disciplinares funcionem elas necessitam de dois instrumentos: a vigilância e a sanção normalizadora (FOUCAULT, 2008). No caso da vigilância, ela possibilita as relações de poder atuarem sem serem vistas, de forma que com o tempo os próprios corpos se tornem “os olhos” do poder. A disciplina é incorporada pelos sujeitos. As sanções normalizadoras tem por objetivo homogeneizar, pois, ao contrário da lei que separa e divide, a normalização pune para corrigir (CASTRO, 2010).

De acordo com Buchanan (1996), para Michel de Certeau, o espaço não é a localização da vida cotidiana, mas é seu produto. Assim, os corpos não existem no espaço, o espaço é, ao contrário, o meio pelo qual os corpos são e podem ser conectados e, portanto, pode-se considerar que o próprio espaço é também corporal (BUCHANAN, 1996). Certeau (2002) também desvia do entendimento da passividade do corpo frente as práticas sociais. Para o autor, cada sociedade tem “seus corpos” assim como tem suas “línguas”, portanto comportam múltiplas variações e improvisações de corpos fugidios e disseminados, muito

embora estes também sejam controlados (FOUCAULT, 2010). A problematização dos sujeitos acompanha a espacialização dos corpos (CERTEAU, 2002), pois assim como os sujeitos não possuem formas acabadas, os corpos também são praticados. É preciso compreender como os corpos são praticados em movimento (gritos, vozes escondidas, movimentos dissonantes que infringem a codificação social) e assim possibilitem compreender sua espacialização (CERTEAU, 2002).

Com isso, conforme afirma Dosse (2004), Michel de Certeau nos chama a atenção para o entendimento de que é a atividade que qualifica o espaço, ou, são as ações que qualificam os corpos dos sujeitos. Dosse (2004, p. 3) destaca que, para Certeau (2002), discutir o corpo a partir dos esquemas de vigilância é retirar “o corpo das ruas que o rodeiam de acordo com uma lei anônima produzindo a ilusão de que se pode tudo controlar, ilusão essa que pretendia fazer com que o homem tomasse o lugar de Deus”. Então, as práticas do espaço possibilitam recolocar o corpo “em ação” no espaço público e compreender as multiplicidades espaciais produzidas pelos praticantes (DOSSE, 2004).

É essa articulação subjetivo-objetiva que confere às práticas o caráter de organização e organizadoras, onde toda materialidade implica, também, uma micropolítica de produção de subjetividade e vice-versa, atuando no cotidiano dos sujeitos (FOUCAULT, 2010). É por isso que por meio das micropolíticas, as políticas das práticas no cotidiano, se faz possível confrontar os processos organizacionais de mobilização do social, pois, esse ordenamento articulado, igualmente, diz respeito a um espaço de práticas que são exteriores ao cotidiano das organizações e que o interpela. Nesse sentido, as práticas, como ações organizadas, podem ser analisadas por meio de suas instabilidades, na medida em que possuem um caráter de positividade nas políticas das práticas cotidianas dos sujeitos sociais.

As organizações são fenômenos sociais processuais. Portanto, nas análises organizacionais não é possível definir *a priori* a “organização”, pois suas fronteiras não dizem respeito somente aos seus limites físicos, simbólicos ou discursivos, mas como ela acontece. Por isso, na perspectiva de Schatzki (2005), deve-se considerar, por exemplo, as operações que compõem as atividades do fenômeno analisado, como e com quem os sujeitos interagem, o trabalho em conjunto, os eventos e a materialidade mobilizada para as ações sociais. Para Schatzki (2005, p. 476) a primeira tarefa central para compreender uma organização é identificar as ações que compõem os fenômenos analisados e que podem ser desenvolvidas em diferentes espaços sociais. É o que Certeau (2002) denomina de estilos de ação.

A segunda etapa é identificar os arranjos de práticas produzidos por estas ações, ou seja, os elementos que elas mobilizam de forma a constituir uma formalidade, denominada por Certeau (2008), por exemplo, de estratégias e táticas, uma rede de articulação das práticas. A terceira tarefa é compreender outras redes de práticas que estão intimamente ligadas as redes que constituem a organização. Proposição essa que encontra ressonância nas discussões de Certeau (2008) sobre a necessidade de compreender as tramas que produzem mobilidades no espaço social.

Por fim, a proposição de Schatzki (2005) é compreender o percurso dessas redes de práticas onde são mobilizados humanos, não humanos, subjetividades, materialidades, tecnologias dentre outros elementos que possibilitem as organizações acontecerem, a partir destas diversas redes de relações. Essa proposição de análise das organizações de Schatzki (2005) é análoga as discussões de Certeau (2008, p. 175) quando este autor afirma que nos estudos sobre práticas deve-se compreender os “procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveria levar a uma teoria das práticas cotidianas do espaço vivido”.

Compreender as redes de práticas constituidoras das organizações é destacar não somente o que é fixo e recursivo nas ações dos sujeitos, mas, também, as instabilidades destas redes de relações de forças entre os elementos sociais, no sentido de discutir uma abordagem política da vida cotidiana nos processos organizativos.

As críticas referentes a esta proposição de análise organizacional de Theodore Schatzki se referem a não sistematização das contradições das práticas que configuram lugares de decisão nas organizações (CERTEAU, 2008), bem como relações de poder (FOUCAULT, 2008). Schatzki (2006) assinala que os trabalhos de Michel Foucault podem contribuir para o entendimento das contradições de análise das práticas cotidianas nas organizações. Para Schatzki (2005), Certeau (2008) e Foucault (2010) são as práticas que organizam espaço-temporalmente as ações humanas e tecem os cotidianos. Desvelar a dinâmica do cotidiano possibilita compreender as lógicas de ação presente nas práticas dos sujeitos sociais.

Proponho analisar as práticas pelo seu viés político, onde seus procedimentos de constituição, formulação e efeitos sociais se relacionam de modo a conferir um caráter processual ao cotidiano. A dinâmica política das práticas possibilita compreender seus mecanismos de mobilização das regularidades de ação e produção de efeitos sociais, bem como seus deslocamentos que evidenciam as diferentes lógicas de ação dos sujeitos sociais

em determinados contextos sócio-históricos. Portanto, o movimento processual que possibilita a sociedade se deslocar e marcar regularidades.

Um dos efeitos das práticas no cotidiano, conforme discute Certeau (2008), é a produção de mobilidades nos espaços sociais, visto que praticar é estabelecer uma dinâmica relacional entre diferentes lugares. É produzir movimentos na dinâmica social. Sendo assim, conforme apresenta Schatzki (2006), as redes de práticas que configuram as organizações podem ser pensadas não somente a partir de seus “lugares”, mas, também, com base nas mobilidades dos processos organizativos na sociedade. Isso pode nos auxiliar na compreensão de como as organizações “acontecem” em diferentes locais e seus efeitos produzidos socialmente a partir desta dinâmica.

Conforme discutem Mendes e Cavedon (2013) essas discussões sobre a obra de Michel de Certeau no Estudos Organizacionais são relevantes, pois possibilitam superar o entendimento das organizações como “espaço” e compreender como há uma multiplicidade de produções de espaços mais do que lugares definidos nos processos organizativos devido às ações humanas. Ainda de acordo com os referidos autores, a partir do “lugar” articulado de uma organização ocorre a produção de vários espaços que podem estar cerceados pelos limites físicos ou ampliados pelas possibilidades de ações dos sujeitos, o que permite compreender a existência de relações de poder.

Apesar de os EBP considerarem as organizações como processos estes são analisados, enfaticamente, com base no “local de trabalho” (GOLSHORKI et al., 2010) o que impossibilita a compreensão dos movimentos dos processos organizativos a partir da produção de diferentes espaços (MENDES; CAVEDON, 2013). Os Estudos Organizacionais tem privilegiado pesquisas que discutem as organizações a partir das práticas que caracterizam sua “permanência” em determinados “lugares” (COSTAS, 2013), sejam estes entendidos com base em sua estrutura física, discursiva ou mesmo virtual, a exemplo das pesquisas sobre tecnologias móveis e ciberespaços. Nesse último caso, as mobilidades são consideradas como características do ambiente virtual ou do trabalho com tecnologias da informação (HALDFORD, 2005) e não do espaço praticado, conforme discute Certeau (2008). Com efeito, a mobilidade é discutida como metáfora e não em sua dimensão relacional resultando no entendimento de que os trânsitos dos processos organizativos sejam considerados como atividades pontuais e não um fenômeno característico das organizações.

Concordando com Cresswell (2001, p. 36), quando afirma que “a não novidade das mobilidades é importante porque nos ajuda a resistir ao sabor da tecnofilia e ao gosto pelo

agora que marca qualquer campo com o prefixo *novo*”, considero ser importante para os Estudos Organizacionais avançar no entendimento das práticas que produzem mobilidades nas organizações ou que resultam na constituição de organizações móveis.

No intuito de discutir como o conceito de mobilidade pode contribuir para os EBP deslocando estas discussões do foco nas metáforas, especialmente dos “estudos líquidos”, e das organizações que pautam suas atividades em ambientes virtuais, escapando da “tecnofilia”, na próxima seção desta tese discuto o conceito de mobilidade, especialmente a partir dos estudos das Ciências Sociais e da Geografia, onde a mobilidade tem sido pensada não somente como metáfora ou relacionada aos ambientes virtuais.

1.2.1 A (i) mobilidade dos processos organizativos nos Estudos Organizacionais

Os “retorno da mobilidade” (*Mobility Turn*) nas Ciências Sociais discute as diferentes redes, fluxos e práticas que tem transformado os processos de organização social. Desde questões sobre migração, diásporas e turismo, por exemplo, até os dispositivos tecnológicos móveis e a transformação dos sujeitos em mercadorias nas cadeias produtivas, diferentes objetos de análises tem sido considerados para a compreensão dos processos de mobilidades (CRESSWELL, 2006). Com isso, o próprio conceito de sociedade tem sido questionado, visto a ênfase de seu entendimento ter sido construída como algo fixo e bem delimitado. Como afirma Urry (2007), a mobilidade faz parte da constituição do social e é justamente pelo movimento em diferentes espaços e o confronto com diferentes lugares que podemos nos constituir socialmente.

O conceito de mobilidade tem sido debatido essencialmente em contraposição a formação de algum tipo de ponto fixo (SHELLER; URRY, 2006). O deslocamento de um ponto A para um ponto B. Por isso, discutir mobilidade nas Ciências Sociais foi durante muito tempo relacionado as dimensões cartográficas (mobilidade vertical, horizontal e outros) e as dimensões físicas ou virtuais do espaço social. Os debates sobre mobilidades foram especialmente discutidas no campo dos estudos geográficos que as associavam as questões de formação do espaço urbano e as dinâmicas socioterritoriais (CRESSWELL, 2011).

Os movimentos de urbanização das cidades, a formação de metrópoles e o problema do deslocamento populacional foram os principais temas associados a mobilidade durante o século XX (CRESSWELL, 2010c). Isso porque o que caracteriza uma abordagem

convencional para os estudos sobre mobilidade social é a suposição de que mudanças de posições sociais ocorrem através de hierarquias, sendo esta uma das características das sociedades modernas.

Mobilidade era um conceito associado a estrutura e não a produção do movimento no espaço social (CRESSWELL, 2010c), sendo essa última definição engloba questões culturais e de produção de significados. Portanto, a compreensão da compressão espaço-temporal não explica o fenômeno da mobilidade por completo, como afirma Cresswell (2006). É preciso ir além dos estudos de mobilidade como deslocamento de um ponto a outro (casa-trabalho, real e virtual, por exemplo) e problematizar as condições de produção dos movimentos nos espaços sociais.

Além da Geografia, os estudos em Antropologia também apresentam um longa tradição de estudos sobre mobilidades. A questão da mobilidade faz parte da natureza do trabalho metodológico do antropólogo (CLIFFORD, 1997). Os movimentos realizados durante o trabalho de campo e os “relatos de viagens” das primeiras etnografias são essenciais para os estudos culturais. E, mais do que isso, é a mobilidade do etnógrafo em campo que possibilita o encontro com o “outro”, a produção do estranhamento em relação à constituição subjetiva do pesquisador, sendo essa dinâmica de alteridade essencial nos estudos etnográficos (CLIFFORD, 1997; MARCUS, 1999).

Uma das principais contribuições produzidas pelo “Retorno da Mobilidade” (COSTAS, 2013) é a discussão sobre como diferentes formas de deslocamento na sociedade, seja por meio de viagens, transporte ou meio de comunicações, se relacionam com aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de sua constituição (CRESSWELL, 2010c). Estas pesquisas tem debatido como a produção social dos movimentos na sociedade tem relação com alterações em seus processos de constituição. Aliás, a própria sociedade se constitui por suas mobilidades. Por isso, como afirma Cresswell (2010c), deve-se considerar diferentes abordagens de estudos sobre mobilidades, mas, também, diferentes mobilidades.

Para além do entendimento da mobilidade como fluidez, o “Retorno da Mobilidade” tem destacado que o crescente fluxo de sujeitos, objetos, práticas pelo mundo tem evidenciado, também, como o espaço social é relacional (CERTEAU, 2008), portanto, podendo envolver assimetrias e relações de poder e o entendimento de que considerar um fluxo móvel é desnaturalizá-lo como plena liberdade de trânsito. Para Cresswell (2011) é essencial distinguir os conceitos de movimento e de mobilidade. Movimento, de acordo com o referido autor, é o deslocamento de um ponto a outro onde o espaço é pensado de forma

abstrata. O movimento, para Cresswell (2010b; 2010c) é composto de tempo e de espaço, com a espacialização do tempo e a temporalização do espaço.

Mobilidade é uma análise política, metafísica e material de como as pessoas, ideias ou objetos saem de seus “lugares” (CRESSWELL, 2010a). Isso porque os “lugares” são as disposições sociais na vida cotidiana. O lugar é um centro de significados, pois implica constantemente inclusão/exclusão de pessoas (CRESSWELL, 2011). As “linhas de conexões” apesar de sua aparente imaterialidade, afirma Cresswell (2011), são carregadas de relações de poder e, por isso, compreender as mobilidades implica pensar a dimensão relacional entre espaço e lugar.

Cresswell (2010c) apresenta seis diferentes abordagens de estudos sobre mobilidades. O ponto central destas discussões tem sido o entendimento da produção social do movimento. A primeira abordagem, pautada em uma aproximação entre as Ciências Sociais e Humanas, discute os significados da mobilidade a partir do movimento físico das pessoas. A mobilidade é uma questão ética e política, tanto quanto utilitária e prática, por isso os estudos sobre migração tem sido o foco destas discussões, especialmente ao abordar temáticas pós-colonialistas. A segunda abordagem de estudos sobre mobilidades, proposta por Cresswell (2010c), compreende as discussões sobre diferentes escalas de movimento, desde os deslocamentos corporais, a exemplo da dança, até as caminhadas a pé, ou por meio de infraestruturas e transportes que possibilitam fluxos globais de trabalho e capital financeiro.

Cresswell (2010c) destaca que os estudos sobre as mobilidades de pessoas, ideias ou objetos tem apresentado um crescente número de pesquisas. Essa abordagem de estudos tem destacado como o movimento acontece por meio de caminhos que são interligados podendo permitir ou restringir fluxos nessas cadeias. As tecnologias móveis tem se constituído como importante objeto de pesquisas nesse contexto. Para Cresswell (2010c) isso resulta na formação da quarta abordagem de estudos que tem por objetivo discutir mobilidades em relação as formas de “lugar” que, por apresentar uma relativa imobilidade, são colocadas em movimento por algum tipo de processo. Essa quarta abordagem de estudos proposta por Cresswell (2011) permite ser confrontada com as teorizações de Certeau (2008) que considera os lugares como ordem e não relacional, onde ao ser praticado produz-se mobilidades.

Em quinto lugar, Cresswell (2011) destaca os estudos sobre metodologias móveis. Nessas discussões se encontram as propostas de Clifford (1998) que busca “resgatar” a processualidade dos estudos etnográficos a partir do entendimento do campo de pesquisa como percursos. Marcus (1999) também realiza uma importante contribuição a estes estudos

ao propor “etnografia multissituada” como uma prática de pesquisa que possibilita tanto reconectar o “mundo vivido” pelos sujeitos, em seu cotidiano, às dinâmicas macrosociais, quanto compreender os mecanismos de produção, reprodução e alteração da sociedade a partir do cotidiano vivenciado pelos sujeitos. As etnografias multissituadas também possibilitam metodologicamente compreender a mobilidade de pessoas, ideias, práticas, objetos ou mesmo identidades a partir de seus efeitos de localização em diferentes espaços sociais (MARCUS, 1999).

Por fim, o referido autor destaca um avanço nos debates sobre a dimensão política das mobilidades. Estes estudos, de acordo com Cresswell (2011), tem sido focados em nível individual, especialmente sobre temas de aeroportos, trabalho móvel, baseados em diferentes tecnologias digitais, *kinetic elite*, refugiados, por exemplo. Cresswell (2010c) destaca a necessidade de estudos sobre as relações entre práticas e mobilidades, pois existe um crescente campo de estudos sobre as mobilidades em termos de seus significados, políticas, práticas e mediações. Considerando as mobilidades como relação é possível deslocar o “lugar” destas discussões e compreender como elas constituem a sociedade.

Assim como Certeau (2008), considero que as práticas produzem mobilidades, pois elas constituem a dimensão relacional nos espaços sociais. Sheller e Urry (2006) destacam a necessidade de avançar teoricamente na dimensão política da mobilidade, visto o foco destes estudos ter sido por muito tempo as discussões de experiências em não lugares (AUGÉ, 2001) ou da globalização, desconsiderando as relações de poder na produção de movimento na sociedade. Conforme afirma Foucault (2010), as relações de poder são difusas e dispersas no espaço social, portanto qualquer tentativa de localizá-la em um “lugar” não é profícua.

Cresswell (2006) considera o conceito de “lugar” de forma semelhante ao conceito de “organização” nas Teorias Organizacionais. O conceito de lugar para Cresswell (2009), em um nível básico, é o espaço investido de significado no contexto das relações de poder. Ele acontece em todo o mundo, em diferentes escalas e realizado ao longo da história humana. O lugar é um local significativo que combina localização, localidade e sentido de lugar (CRESSWELL, 2010b). A localização é um ponto absoluto no espaço e se refere ao onde do lugar. A localidade é a dimensão material do lugar. A maneira como ele aparece nas relações sociais. Os significados do lugar estão relacionados às interações humanas em sua constituição e podem ser individuais ou compartilhados, sendo baseados em afetos e emoções, por exemplo. Sendo assim, o lugar é construído pelos sujeitos, assim como os sujeitos são construídos pelos lugares, visto que a determinação de “onde” eles estão se refere ao lugar

que ocupam (CRESSWELL, 2002). E são as interações dos sujeitos com/nos lugares que determinam também suas configurações políticas.

O conceito de espaço para Cresswell (2010c) está relacionado a algo abstrato, aos movimentos não localizáveis. Espaço torna-se um lugar quando ele é usado e vivido e a experiência é o cerne da significação do lugar (CRESSWELL, 2006). Para Cresswell (2010c) o conceito de lugar para Certeau (2008) é o vazio sob o qual as práticas ocorrem para a produção do espaço. Cresswell (2009) destaca que a denominação de Certeau (2008) para espaço é o que ele chama de lugar e que estes dois conceitos somente são chamados a existência por meio das astúcias táticas do cotidiano. O lugar fornece as condições de possibilidades para as práticas sociais criativas.

Cresswell (2010c) destaca que a mobilidade é praticada e os espaços sociais “enactam” a mobilidade a diversos elementos sociais. Então, o referido autor destaca três aspectos de estudo sobre mobilidades: o movimento, ir de um lugar para outro; as representações do movimento que lhe dão significados compartilhados; e a prática do movimento.

O movimento, para Cresswell (2010c), é o ponto básico na produção de mobilidade. As pessoas, objetos, ideias se movem pelo mundo. Nas análises positivistas, estes movimentos são mapeados e medidos para a elaboração de leis de funcionamento dos deslocamentos físicos (CRESSWELL, 2010b). Alguns exemplos, são as formas de extração de modelos de habilidades, como os utilizados nos esportes de alto rendimento e, no campo da Administração, para um melhor desempenho nas atividades laborais, ou na elaboração de modelos matemáticos nos estudos logísticos e de transportes (CRESSWELL, 2010c). Nas cidades, conforme discute Certeau (2008), os traçados para os pedestres também são elaborados a partir desta relação linear. Entretanto, esses debates sobre mobilidades não auxiliam na compreensão de como elas são produzidas ou praticadas.

Cresswell (2010c) destaca a existência de um grande número de representações sobre a mobilidade (ex. aventura, liberdade, modernidade), mas que também destacam processos de separação, como as metáforas de alagamento e inundação utilizadas por jornalistas e políticos para se referirem aos processos migratórios, ou a ideia de direito à mobilidade como fundamental para a cidadania moderna ocidental (CRESSWELL, 2010c). Os anúncios publicitários com base nas tecnologias móveis ou mesmo sobre o ato de caminhar pela cidade como transgressão tem destacado outras tantas metáforas que naturalizam a mobilidade como

fenômeno urbano da modernidade, porém sem considerar as contradições relativas a esse movimento (CRESSWELL, 2006).

Por fim, Cresswell (2010c), destaca que mobilidade é praticada. Isso ocorre tanto no sentido cotidiano de práticas específicas - caminhar e dirigir, por exemplo – quanto no sentido mais teórico do *habitus* e incorporação. O referido autor destaca, por exemplo, quando os sujeitos de aproximam de oficiais de imigração no aeroporto a nossa “sensação” de mobilidade depende de nossa expectativa de chegada na “linha de frente”. Portanto, o nosso corpo é um elemento importante a ser considerado nas mobilidades praticadas. As discussões de Certeau (2008) são retomadas por Cresswell (2009) para discutir como as práticas do caminhar examinam a gramática espacial da cidade para a construção das táticas. Portanto, as práticas não produzem mobilidades somente pelas maneiras de ir de um ponto A para um ponto B, mas elas também são discursivamente constituídas. Caminhar envolve narrativas sobre dignidade, resistências, questões morais e éticas, portanto a mobilidade também envolve questões políticas, pois implicam relações de poder (CRESSWELL, 2009).

Para compreender as políticas das mobilidades, Cresswell (2010c) apresenta seis questionamentos: Por que as pessoas, objetos ou ideias se movem? No caso dos sujeitos, esse questionamento é relevante, pois não necessariamente a mobilidade é uma escolha. Tão pouco para onde se deslocar, a exemplo dos trabalhadores imigrantes ou da *kinect elite* (COSTAS, 2013). O segundo questionamento de Cresswell (2010c) é sobre a rapidez com que essas mobilidades acontecem. Essa discussão possibilita compreender os processos de homogeneização do espaço social, visto os diversos mecanismos utilizados, especialmente no espaço da cidade, para controlar o fluxo populacional. Ou, no campo de Estudos Organizacionais, a dinâmica de produção do trabalho. Cresswell (2010c) destaca o filme de Charles Chaplin “Tempos Modernos” como um exemplo de entendimento de como o controle dos movimentos influencia na mobilidade.

Em qual ritmo as pessoas ou objetos se movem? Com esse questionamento, Cresswell (2009) destaca que os ritmos são compostos de repetição de movimentos, com períodos de repouso, ou de movimentos repetidos com uma medida determinada. A jornada diária de trabalho, os intervalos entre viagens, o movimento de trabalhos móveis nos aeroportos articulam a estética do movimento às mobilidades (CRESSWELL, 2011). Com base nas discussões de Foucault (2010) é possível compreender como esse ritmo de mobilidade possui fricções produzidas pelas técnicas disciplinares.

A disciplina é uma técnica que toma os indivíduos como objetos e instrumentos de seu exercício (FOUCAULT, 2010). Ela não repreende os indivíduos, mas os distribui nos espaços de forma que se constituam docilmente aos azares do tempo (CERTEAU, 2008) para maior eficiência econômica, no caso das organizações. A mobilidade não pode ser considerada apenas no sentido de “liberar” os sujeitos de “seus lugares”, mas, também como mecanismo de redistribuição espacial estratégica das relações de poder.

Cresswell (2010c), questiona, em um quarto momento, para quais caminhos as mobilidades conduzem. Produzir mobilidades não é somente uma questão de não se fixar no espaço, mas a produção de caminhos ou rotas alternativas a ordem social, como discute Certeau (2008). Considerando que as mobilidades envolvem relações sociais, Cresswell (2010c) questiona como as pessoas se sentem em movimento, pois essa dinâmica implica uma dimensão de experiências. O exemplo apresentado pelo autor é uma viagem em um navio transatlântico onde a divisão por classes sociais influencia a experiência de mobilidade dos sujeitos. O sexto aspecto da mobilidade discutido por Cresswell (2009) é como e quando parar. A discussão do referido autor se volta para os elementos de atritos ou fricções, pois nenhuma mobilidade é perpétua.

Tim Cresswell é britânico e o exemplo a que ele se refere nestes debates é o caso do brasileiro Jean Charles de Menezes que foi assassinado em um espaço de mobilidade devido a fatores étnicos. Fatores raciais são elementos que influenciam a experiência de mobilidade e, por isso, Cresswell (2010c) faz uma crítica aos debates sobre as experiências de mobilidades que desconsideram “os lugares sociais”, os discursos, as ideologias e demais elementos de contradição na sociedade para compreender mobilidades e espaços de passagem.

Com isso, é preciso considerar que a mobilidade não é um fluxo que “liberta” os sujeitos, mas evidencia tantas contradições que constituem a sociedade. Muitos espaços de passagem determinam quem e onde pode passar. É isso que Foucault (2010) destaca quando afirma que os micropoderes, as formas capilares das relações de poder no cotidiano, objetivam totalizar todas as dimensões de espaços, tempos e movimentos. Resistir e criar outras trajetórias não significa apenas criar outras passagem ou caminho naquele momento, mas questionar como essas limitações de mobilidades foram produzidas.

No Estudos Organizacionais estas discussões são importantes, pois possibilitam ampliar o entendimento das práticas no espaço organizacional, os efeitos dos processos organizativos na sociedade, bem como o desenvolvimento de pesquisas para além de um local de trabalho (COSTAS, 2013). Apesar de muitas pesquisas nesse área terem avançado teórica e

empiricamente nas análises de diferentes mobilidades, as organizações são consideradas a partir de seu “lugar fixo” e não de seus processos móveis. Com isso, acaba-se por compreender os fenômenos organizativos como algo circunscrito a um local (COSTAS, 2013). Seja este ambiente físico ou virtual, no caso das organizações pautadas em tecnologias da informação e comunicação.

É justamente a partir da inserção das tecnologias da informação e comunicação que as pesquisas sobre mobilidades tem se consolidado na área de Administração, para além dos estudos sobre modelagem matemática desenvolvidos no campo da logística. Recentes pesquisas tem destacado diferentes formas de mobilidade no trabalho e nas organizações (COSTAS, 2013), especialmente pelo desenvolvimento de metáforas para análise deste processo. Quando o foco destes estudo tem sido os sujeitos, as metáforas utilizadas tem sido nômades e vagabundos contemporâneos (BAUMANN, 2006), onde tem se buscado relacionar o trabalho desenvolvido pelos sujeitos a partir dos usos das TIC, resultando na constituição dos trabalhos móveis (COSTAS, 2013; CZARNIAWSKA; GUSTAVSSON, 2008; GUSTAVSSON; CZARNIAWSKA, 2004; CZARNIAWSKA; MAZZA, 2003).

No Brasil, estudos como de Marques (2003) sobre mobilidade espaço temporal e o uso de tecnologias de informação na constituição de novos locais de trabalho; Sacol et al (2007) sobre *m-learning*; Motta (2009) sobre as tecnologias de comunicação como controle; Santos (2009) sobre mobilidade espacial no trabalho a partir do uso das TIC; Corso et al (2011) sobre o trabalho móvel em não lugares; Junges (2013) sobre mobilidade e tomada de decisão também adotado essa perspectiva de análise das mobilidades com base em tecnologias de informação e de comunicação.

As outras metáforas (CRESSWELL, 2009; URRY, 2007) predominantemente utilizadas nos Estudos Organizacionais tem sido relacionadas as redes, aos fluxos, ao líquido, as atividades momentâneas, e os ambientes virtuais tem se destacado como principais espaços para a compreensão da mobilidade nas organizações (CIVIN, 1999; HALDFORD, 2005). Mobilidade tem sido relacionada com a capacidade de acessar dados, por isso sua vinculação a questão do indivíduo e ambientes virtuais, o que acaba limitando o entendimento dos processos organizativos móveis não desenvolvidos em “não lugares” (CORSO et al., 2011).

O problema destas discussões tem sido considerar que para ser móvel um processo organizativo deve apresentar suas atividades pautadas em TIC, seja em relação ao trabalho desenvolvido pelos indivíduos ou pelo ambiente virtual. Sendo assim, organizações que se

constituem pelas práticas móveis - a exemplo dos circos (PARKER, 2011) – são desconsideradas nas análises organizacionais com base em mobilidades.

Nos Estudos Organizacionais no Brasil alguns estudos tem avançado no entendimento das mobilidades para além do uso das Tecnologias de Informações e Comunicações (TIC). Craide et al (2011), por exemplo, discute os processos de mobilidade a partir da dinâmica de migração intranacional de profissionais e suas relações com interculturalidade. Freitas (2009) discute a mobilidade como capital simbólico dos profissionais nas organizações, em que a transformação ideológica da mobilidade como virtude traduz um novo tipo de nomadismo que reforça a mobilidade como um valor desejável. Já Grisci et al (2006) apresenta uma análise sobre os processos de reestruturação de um banco mapeando a mobilidade (transferência de lugar ou de cargo) de seus profissionais. Como resultado os autores destacam que esse nomadismo involuntário teve seus efeitos mais perversos sobre os sujeitos mais velhos e com mais tempo de serviço.

Lima et al (2009) sobre mobilidade estudantil, Borges (2011) sobre expatriação e Gomes et al (2013) sobre carreira tem deslocado a virtualidade dos estudos sobre mobilidades, entretanto ainda focando o nível de análise nos indivíduos ou sujeitos. Silva e Lima (2013) avançam no sentido metodológico ao proporem discussões sobre métodos móveis, como também fazem Büscher e Urry (2009) e Marcus (1999).

Nas abordagens sobre processos coletivos, uma das teorizações que tem avançado nas discussões sobre a mobilidade, especialmente pela dimensão das práticas, é a Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2006; LAW, 1992). Estudos como de Tureta (2010), Camillis (2011) e Montenegro (2013) discutem uma abordagem processual das organizações com base na Teoria Ator-Rede (TAR), especialmente destacando as práticas e o cotidiano organizativo. Entretanto, o conceito e a mobilidade no espaço social não é abordado diretamente por estas pesquisas. A TAR preconiza que:

Na teoria ator-rede, a noção de rede refere-se a fluxos, circulações, alianças, movimentos, em vez de remeter a uma entidade fixa. Uma rede de atores não é redutível a um único ator nem a uma rede; ela é composta de séries heterogêneas de elementos animados e inanimados, conectados e agenciados. [...] Assim, uma rede de atores é simultaneamente um ator, cuja atividade consiste em fazer alianças com novos elementos, e uma rede, capaz de redefinir e transformar seus componentes (MORAES, 2004, p.323).

Por enfatizar a importância das redes na constituição do social, a TAR pode contribuir para o avanço teórico dos Estudos Organizacionais no que se refere às práticas de mobilidade,

ao considerar as organizações como espaços heterogêneos e agenciados com diferentes atores e redes. As discussões de Schatzki (2005) também convergem para essa compreensão das mobilidades produzidas nos espaços sociais, especialmente pela dinâmica da relação tempo e espaço no cotidiano de vida dos sujeitos sociais, pois, para o referido autor, os locais físicos fazem parte dos espaços sociais que não são compostos apenas por essa dimensão material. Schatzki (2006) propõe que as práticas são relacionadas umas as outras por meio de arranjos interconectados. Estas interconexões, para o referido autor, podem ocorrer por meio de tecnologias (ambientes virtuais, linhas telefônicas, por exemplo) ou por locais físicos (a exemplo de escritórios, escolas, instituições).

Seguindo essa perspectiva de análise, Tureta (2011) desenvolve um estudo sobre a produção de um desfile de escola de samba. Ao pesquisar o setor de harmonia da agremiação, que é responsável pela mobilidade da escola de samba durante seu desfile, o autor evidencia como um conjunto de elementos heterogêneos são articulados na rede de práticas da organização para formar um macro-ator: a escola de samba.

Outra abordagem de estudos que discute o conceito de mobilidade é apresentada por Arnould Appadurai, especialmente em seu texto denominado “*A vida social das coisas*”. Apropriada nos estudos sobre consumo na área de Administração, as discussões de Appadurai (2008) também propõe seguir os percursos dos objetos a partir de suas redes, enfatizando as mercadorias a partir de uma perspectiva cultural. Considerando, por exemplo, como objeto de análise a autenticidade dos tapetes turcos e o fluxo que estes objetos produzem no mundo, desde os artesãos até os consumidores, Appadurai (2008) destaca a atuação de diversos agentes na construção do significado da autenticidade dos tapetes.

Essa ideia de mobilidade na formação das redes tem como efeito o deslocamento metodológico do uso da etnografia, sendo esta o principal método utilizado na pesquisas sobre mobilidades no espaço social. Com isso, pesquisas como de Gravina (2010) e Machado (2009) tem optado pela utilização da etnografia multissituada (MARCUS, 1999), como forma de acompanhar o movimento de práticas, objetos ou ideias nestas redes.

Como afirmam Czarniawska (2013) e Tsoukas e Knudsen (2005) os processos organizativos não cessam, e, portanto, não podemos centralizar nossas análises a partir do entendimento de atividades que acontecem “dentro” e “fora” das organizações, mas deslocarmos nossos debates para as práticas que acontecem em vários locais e ao mesmo tempo. Chia (1999), por exemplo, propõe analisar os *processos* organizativos com base no rizoma discutido por Deleuze e Guatarri (2001) para compreender os deslocamentos dos

movimentos dos processos organizativos. Vazquez e Cooren (2013), em uma perspectiva comunicacional, discutem como a relação espaço-tempo constitui os processos organizativos de forma heterogênea. Entretanto, os deslocamentos coletivos dos processos organizacionais são fenômenos poucos compreendidos nos Estudos Organizacionais (vide Quadro 2), e é a partir desta perspectiva de análise que esta tese é construída.

Quadro 2 - Principais aspectos dos estudos sobre mobilidades nos Estudos Organizacionais

Mobilidades			
<i>Nível de análise</i>	Metáforas		Práticas
	<i>Indivíduos</i>	<i>Espaços</i>	<i>Práticas</i>
Mobilidade	Acesso à dados de trabalho	Acesso aos ambientes virtuais relacionados ao trabalho	Processo de movimento sócio-espacial dos processos organizativos
Principais temas de análise	Trabalhadores móveis, trabalho móvel	Ambientes virtuais, ciberespaços	Processos organizativos
Metodologias utilizadas	Entrevistas semiestruturadas e observações	Etnografias, especialmente no espaço virtual e observações	Etnografias
Críticas	Desconsidera a dimensão política dos processos de mobilidade dos trabalhadores.	Considera o ambiente virtual como um espaço livre desconsiderando os mecanismos de controle, acesso e difusão das informações e interações.	Mobilidade como um fenômeno dado nos processos, os deslocamentos são naturais aos processos

Fonte: elaborado pela autora

A partir desta contextualização, considero que o conceito de mobilidade se refere as práticas de produção social de movimentos (CRESSWELL, 2011). As mobilidades são sempre relacionais, pois elas conectam diferentes lugares, sujeitos, objetos, ou mesmo outros espaços, destacando os elementos que não possibilitam a plena fluidez, visto que o mundo é construídos com base em diferentes relações de poder (ORTNER, 2005). Costas (2013) destaca que as atuais metáforas da mobilidade não captam as ambiguidades e as tensões provocadas pelos movimentos nos espaços sociais. Portanto, o tipo de mobilidade a qual me refiro nesse estudo é a sócio-espacial, ou seja, as multiplicidade espaciais produzidas pelas dinâmicas das práticas, conforme discute Certeau (2008).

Os EBP podem contribuir com o “retorno da mobilidade” nos Estudos Organizacionais especialmente por problematizar a produção do movimento relacional nos espaços praticados (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008), e não somente a partir dos indivíduos – especialmente via pesquisas sobre trabalho móvel - ou de ambientes virtuais. Assim, podemos discutir como os processos organizativos se movem no espaço social, as

resistências produzidas nesses movimentos (COSTAS, 2013; MERRIMAN et al., 2008) e os efeitos que estes deslocamentos produzem na sociedade. Buscando compreender como as práticas no cotidiano das organizações produzem mobilidades e tem relação com as emoções, a próxima seção desta tese discute a dinâmica política emocional e suas relações com o cotidiano.

1.3 A DIMENSÃO POLÍTICA DAS EMOÇÕES NO COTIDIANO

De acordo com Reckwitz (2013) as emoções foram consideradas enfaticamente na teoria social clássica como fenômenos individuais, naturais ou biológicos em oposição à racionalidade, a regularidade e previsibilidade prometida pela ordem normativa da modernidade. Então, os EBP ao possibilitar a reformulação dos trabalhos de teóricos sobre o conceito de práticas também podem (re)integrar o conceito de emoções nas análises sociais a partir de diferentes formulações (RECKWITZ, 2013).

Reckwitz (2013) destaca que as diferenças entre os conceitos de afeto e emoções se referem ao dualismo dentro/fora dos indivíduos, refletindo tantas outras oposições de conceitos de análise, a exemplo de indivíduo e sociedade. Ao discutir como uma abordagem praxeológica pode contribuir para a compreensão da relação entre emoções e espaços, Reckwitz (2013) afirma que podemos descrever uma “cultura afetiva” ou “emocional” como um conjunto de práticas sociais em que os afetos incorporados formam um padrão de ação reconhecível. Por isso, para o referido autor, cada complexo de práticas sociais - organizacional, privado, público, etc - produz a sua própria espacialidade que ao ser entrelaçada as discussões sobre as emoções produz espaços afetivos.

As pesquisas sobre a dimensão política das emoções têm sido discutidas especialmente na área de Geografia (SHELLER; URRY, 2006), onde pesquisas como, por exemplo, sobre práticas, emoções e materialidade (EVERTS; LAHR-KURTEN, 2011), Pain (2009) sobre a globalização do medo como forma de controle (PAIN, 2009) e sobre estudos geopolíticos (THOMPSON; HOGGETT, 2010), evidenciam os usos políticos das emoções na construção do espaço social. Não obstante, Everts, Lahr-Kurten e Watson (2011) alertam que mesmo na área da Geografia as relações entre práticas e emoções ainda não foram suficientemente exploradas.

Na área de Estudos Organizacionais, apesar de um amplo campo de estudos sobre as emoções ter sido desenvolvido (SIEBEN; WETTERGREN, 2010; FINEMAN, 2000) estes estudos tem sido focados em temas a exemplo da aprendizagem (SIMPSON; MARSHALL, 2010), criatividade (AMABILE et al. 2005), estratégias (LIU; MAITLIS, 2013), gênero (ESSERS, 2009; ALVESSON; BILLING, 1997), materialidade (RAFAELI; VILNAI-YAVETZ, 2004) sem, contudo, ter aberto discussões em relação aos EBP e sua politização no cotidiano organizacional.

Para Gherardi (2009) as discussões sobre a dimensão emocional nas práticas ao invés de focalizar os sujeitos por “dentro”, em busca de uma essência, deveriam também questionar os meios pelos quais as emoções são construídas na dinâmica social. Yakhlef (2010) assinala essa lacuna teórica em relação à compreensão das emoções nos Estudos Organizacionais, pois essa área de pesquisas tem como premissa o entendimento da psicanálise que atribui uma dimensão inconsciente à emoção, remetendo ao conflito com a racionalidade. Entretanto, ainda para a referida autora, é necessário desconstruir o entendimento das emoções somente como realidades internas e individuais, ou pré-reflexivas, e reconhecer: as pessoas sentem.

No contexto organizacional, Álvarez (2011) evidencia como as emoções postulam formas de organização para o trabalho atuando como práticas políticas de experiências incorporadas. Como uma prática as emoções devem ser consideradas a partir de seu contexto social, onde suas implicações denotam jogos de poder, pois faz parte de projetos sociais que se encontram em disputas e que são revelados quando se busca o que subjaz a essas articulações.

As emoções são comumente discutidas nas Teorias Organizacionais tendo por base uma dicotomia de constituição dos sujeitos sociais (FINEMAN, 2001). De um lado, está o sujeito consciente e racional, cujas ações são pensadas a partir de um conjunto de elementos para a apreensão da realidade e sua tomada de decisão. De outro, está o sujeito da inconsciência, aquele que se constitui além do cálculo de suas ações voluntárias, e, que, por isso, é comumente analisado a partir dos mecanismos que estariam além de seu domínio, como as emoções.

Em meio a estes debates estabeleceu-se um campo de entendimento dos sujeitos sociais no espaço organizacional a partir da polarização entre razão e emoção (LUTZ; WHITE, 1986). Considerando a razão como mecanismo de apreensão da realidade, a emoção é considerada como elemento de distorção do social (ROULEAU, 2009; FINEMAN, 2001). Lutz e Abu-Lughod (1990) afirmam que no Ocidente as emoções foram naturalizadas com um

fenômeno individual e inconsciente. Analisadas por meio de enunciados como, por exemplo, medo, amor, tristeza, as emoções evocam aspectos relacionados à irracionalidade, a algo incontrollável, vulnerabilidade e questões de gênero voltadas ao feminino. As emoções seriam manifestações psicobiológicas e de individualidades dos sujeitos sociais.

Contudo, as referidas autoras discorrem que as emoções se configuram como mecanismos de agenciamentos de forças no cotidiano, pois elas se formam por meio das multiplicidades subjetivas as quais os sujeitos sociais se constituem. O entendimento desta dinâmica perpassa as narrativas que envolvem questões de sociabilidade e de poder como, por exemplo, no ambiente de trabalho (ESSERS, 2009). Para Lutz e Abu-Lughod (1990), no Ocidente, os discursos sobre as emoções possuem como retórica o controle das questões relacionadas a gênero, pois implícita nas discussões sobre o feminino estão sinais de fraqueza das mulheres. Portanto, o discurso sobre emoções reflete relações de poder na sociedade.

Lutz e Abu-Lughod (1990) discutem o estatuto ontológico das emoções a partir de quatro abordagens, a saber: (1) essencialista; (2) relativista; (3) historicista; e (4) contextualista, sendo esta última uma abordagem política das emoções. O que se coloca em pauta, portanto, não são tão somente as diferentes formas das experiências emocionais dos sujeitos sociais, mas como suas formas específicas se relacionam com categorias gerais da estrutura social (como exemplos, gênero, etnia, classe social). A seguir, eu discuto estas quatro abordagens de estudo das emoções e suas implicações às análises organizacionais.

Abordagens de estudos essencialistas, a partir de sua concepção filosófica, possuem como eixo central o entendimento de que as coisas (fatos ou fenômenos) existem por si mesmas, pressupondo que a essência é anterior a existência. As experiências individuais dos sujeitos sociais são consideradas a partir de resultados previsíveis de processos estruturados, pois existem diferenças inatas e constitutivas de traços de personalidades persistentes nos indivíduos. Sendo assim, a essência é compreendida em separado das experiências cotidianas e de interações com os contextos sociopolíticos (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990).

A essencialização das emoções nas análises organizacionais pode ser observada em diversas abordagens de estudos sobre “estilos” masculinos e femininos de gerir ou de trabalhar (MIRCHANDANI, 2003). Nessas discussões as emoções são apresentadas como sendo da essência feminina. Em relação às discussões sobre gênero, tais considerações já foram foco de diversos estudos que desnaturalizaram as emoções como construtos sociais relacionados às mulheres, em especial no contexto organizacional. Destacam-se, nesse direcionamento, trabalhos de Rouleau (2009), Fournier e Smith (2006), Cappelle (2004) e

Alvesson e Billing (1997). Estudos sobre o corpo, sobre estética e artefatos (RAFAELI; VILNAI-YAVETZ, 2004) também têm apresentado as emoções de forma essencializada.

Por muitas vezes, as emoções são apresentadas sob rotulagens de trabalhos emocionais (PESTANA; SAUERBRONN; MORAIS, 2011; NICKSON; KORCZYNSKI, 2009; HOCHSCHILD, 2003). Sendo as emoções essencializadas como uma forma de trabalho, esta também se perfaz como um mecanismo passível de controle e de gerenciamento. Hochschild (2003) aborda a temática do trabalho emocional com base nas posturas adotadas pelos indivíduos em relação à vida particular e a vida profissional. A partir dessas considerações, a referida autora conceitua o trabalho emocional como sendo o investimento pessoal realizado pelos indivíduos, no intuito de controlar e estabelecer meios que possibilitam lidar com as emoções geradas no desenvolvimento de tarefas específicas, inerentes às atividades de seu trabalho.

As abordagens de estudos relativistas nas Ciências Sociais se constituíram no intuito de desnaturalizar o entendimento da dinâmica cultural a partir de pressupostos universais, da formação de padrões culturais, ou do estabelecimento de estágios de evolução das sociedades. Lutz e Abu-Lughod (1990) afirmam que os estudos relativistas discutem as implicações das emoções em relação aos comportamentos e relações sociais, a partir do ponto de vista da cultural local.

Destacam-se, sob essas considerações, os trabalhos de Geertz (1989) que consiste em uma abordagem interpretativa da cultura, onde se deve buscar compreender a dinâmica social a partir e em relação a categorias de seu contexto de análise. As emoções se configuram por meio de formas culturais locais, sendo dessencializadas e entendidas a partir de sua interação com a estrutura social. Sendo assim, as emoções deixam o legado de serem observadas a partir de e no âmbito privado e individual para serem consideradas a partir de seu escrutínio público (MAUSS, 2003).

Le Breton (2009) contribui com essas discussões ao afirmar que não é somente a “natureza” dos indivíduos que se exprime através das emoções, mas as situações de existência social dos sujeitos que mobilizam vocabulários e discursos, se estabelecendo como formas de comunicação social. Para Lutz e White (1988) a questão central do relativismo é compreender possibilidades de transladar as emoções. O conceito de emoções se desloca da tentativa de seu estabelecimento a partir de um construto universalizado, bem como de suas formas de expressões corpóreas, para ser analisado em relação as suas formas de experimentação e significação em relação às interações sociais.

Lutz e White (1988) apresentam as pesquisas de Michelle Rosaldo como sendo uma dessas primeiras tentativas de se transladar o entendimento das emoções como problematização de estudos nas Ciências Sociais, além de seu entendimento de forma essencializada. Rosaldo (LUTZ; WHITE, 1988) apresenta as emoções como sendo jogos de linguagens que ressoam nas experiências emocionais pré-verbais.

Nos Estudos Organizacionais, essa abordagem de pesquisa sobre as emoções apresenta-se especialmente relacionada aos estudos etnográficos, como os realizados por Flores-Pereira e Cavedon, (2010) sobre a incorporação das emoções; ou de Bulgacov e Vizeu (2010) e Cramer (2003) sobre as emoções nas práticas de pesquisa. Entretanto, ainda são poucos os trabalhos que apresentam as emoções de forma relativizada como categoria de análise nas organizações.

Descortinar as emoções por meio de sua contextualização espaço-temporal é o objetivo das abordagens historicistas (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990). Nessa perspectiva de análise, a formação dos discursos emocionais, a subjetividade e o escrutínio do tempo de sua construção devem ser considerados em relação ao seu momento histórico, bem como suas modificações ao longo do tempo (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990).

Elias (1997) apresenta como o contexto sócio-histórico produz o comportamento dos atores sociais, bem como o localiza em um espaço-tempo. Por isso, as discussões de Elias (2001) caminham para o entendimento da compreensão da relação entre indivíduo e sociedade fora da lógica de dualidade, e com base nas construções do que o referido autor denomina de figuração. O termo figuração pode ser compreendido a partir das construções das redes interdependentes tecidas pelos indivíduos, e suas alterações remetem às mudanças nas relações sociais que são assimétricas e pautadas em relações de poder (ELIAS, 1990).

A partir da construção da vergonha e do constrangimento, Elias (1990) discorre sobre como essas discussões são relacionadas à formação da individualização na sociedade. Em seu trabalho intitulado *A sociedade dos indivíduos* (2001), debate como o termo sociedade é referenciado com tendências harmoniosas, onde contradições, tensões e explosões são desconsideradas do próprio fluxo social. As análises das cargas afetivas nas relações-nós, como família e amigos, se configuram como importante locus de estudo para desvelar como o espaço-tempo influencia a estrutura social (ELIAS, 2001). A carga afetiva elevada das relações-nós requer formas de autocontrole apresentando uma peculiar forma de *habitus* social (ELIAS, 2001), no sentido empregado por Pierre Bourdieu.

É nesse sentido que o controle das emoções passa a ser relevante para os indivíduos em todas as suas redes constituídas, seja família, amigos ou no trabalho. A abordagem histórica centra suas discussões na dinâmica espaço-temporal da sociedade como mecanismo de configuração das emoções. Nesse sentido, sua unidade de análise são os processos sociais considerados como fluxos pelos quais a dinâmica da sociedade se estabelece. Os indivíduos são considerados a partir da articulação de redes de relacionamentos, pois só existe indivíduo em sociedade. Na vida cotidiana, as emoções são percebidas como uma categoria de análise que permite compreender os elos das relações-nós, porquanto permite o engajamento dos indivíduos em suas relações sociais.

Para compreender as emoções com base na vida social, Lutz e Abu-Lughod (1990) propõem desconstruir as emoções como fenômenos individuais e evidenciar sua constituição e usos no cotidiano com base nas relações de forças da sociedade. Para as referidas autoras, a dinâmica emocional constitui as menores práticas sociais locais que são articuladas com a ampla escala de organização das relações de poder.

Mais do que uma coisa a ser descoberta ou uma essência, as emoções são práticas que podem ser, inclusive, compreendidas a partir de uma dimensão discursiva. Lutz e Abu-Lughod (1990) propõem compreender as emoções a partir de uma abordagem que eles denominam de contextualista no sentido de discutir os processos sociais pelos quais as emoções são negociadas, acordadas e usadas no cotidiano. As referidas autoras, desconstroem as emoções como fenômenos individuais para evidenciar como seus usos no cotidiano são pautados em uma rede de relações de forças. De acordo com as referidas autoras, as emoções, no domínio público, se configuram como discursos pelos quais se constituem forças de seu lugar de seu desempenho. Assim, é possível analisar como a vida social é afetada por discursos emocionais.

Essa abordagem de estudos distingue-se pelo seu foco sobre a constituição da emoção, seu domínio por meio de práticas de discursos situados, e sua influência na vida social. Sua exploração analítica se relaciona às narrativas que envolvem questões de sociabilidade e de poder - com a política da vida cotidiana. O conceito de discurso, baseado em Foucault (2010), é apresentado como sendo práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990). Os eixos metodológicos de análise das emoções a partir da classificação de Lutz e Abu-Lughod (1990) são apresentados no próximo Quadro 3.

Quadro 3 - Abordagens de estudos sobre emoções nas Ciências Sociais

Abordagens de estudos sobre as emoções	Definição conceitual de emoções	Unidade de análise
Essencialismo	Manifestações do inconsciente dos indivíduos.	Indivíduos
Relativismo	Expressões da subjetividade humana.	Relações sociais
Historicismo	Mecanismos de engajamento dos indivíduos em suas relações sociais.	Padrões sociais
Contextualismo	Práticas sociais que articulam o mundo vivido a dimensão ampla da sociedade.	Práticas sociais

Fonte: elaborado pela autora com base em Lutz e Abu-Lughod (1990)

O processo de contextualização considera que as formas de conhecer o mundo são por meio das práticas sociais. Os discursos são considerados como práticas, pois as falas não são apenas referências a algo externo, mas forjam o que é enunciado. Nesse sentido, o processo emocional pode ser expresso por meio de narrativas construídas em relação às construções subjetivas e materiais da sociedade. Lutz e Abu-Lughod (1990) apresentam o processo de contextualização das emoções como sendo formas além do desvelamento de significados.

As emoções não são consideradas a partir de sua essência humana ou formatação social subjetiva, mas como articulações materiais e simbólicas que produz, reproduz e desconstrói efeitos “objetivos e subjetivos” na sociedade. Os discursos emotivos ou os discursos sobre as emoções também produzem a sociedade, pois são práticas cotidianas. Portanto, além dos “ditos” nos “feitos” do cotidiano da vida social também existem implicações emocionais, conforme discutido, ainda que não diretamente, por Schatzki (2006).

Esse processo evidencia articulações das demarcações na sociedade, pois são mecanismos acionados por meio de discursos que evidenciam as relações entre os sujeitos sociais. As experiências corporais em relação com uma dinâmica emocional demonstram formas de articulações entre os níveis micro e macro da sociedade ao posicionar os diversos elementos presentes nessas negociações, a exemplo das discussões de Cresswell (2006) sobre as mobilidades nos aeroportos. Considerando narrativas como práticas sociais (CERTEAU, 2008; FOUCAULT, 2010), tais práticas são constitutivas das experiências e realidades em que vivemos, sendo base para a produção de outros discursos, pois estas produções atuam de forma articulada, não se configurando como categorias sociais unívocas (FOUCAULT, 2010). Reconhecer o cotidiano da sociedade como lócus contraditório permite o entendimento dos discursos não somente nas discussões sobre relações de poder, mas como formas de

sociabilidade, e observar os jogos e disputas nesse contexto para além do que é arrogado pela sociedade (FOUCAULT, 2010).

Rezende (2011) afirma que ao considerarmos as emoções a partir de sua contextualização, faz-se necessário discutir o espaço em que o discurso emocional é produzido, por quem, para quem, quando, com que propósitos. O discurso emotivo é uma forma de mobilização dos sujeitos sociais, pois ele produz efeitos no mundo, que, por sua vez, constituem forças do lugar de seu desempenho.

A vida cotidiana é afetada pelas emoções, e estas não mantêm apenas uma relação de referência as suas externalidades (COELHO, 2010), elas podem produzir relações sociais, e atuam como mecanismo de expressão, reforço ou transformações destas multiplicidades relacionais. Sendo assim, as emoções também atuam de forma política na sociedade, e as análises deste processo possibilitam desvendar os mecanismos instáveis que formam discursos sobre a sociedade (ESSERS, 2009). Com isso, considero as emoções, em sua dimensão política (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) como produções socioculturais que por seus efeitos materiais e simbólicos podem descortinar relações de poder, mecanismos de resistências, performances e práticas de contextos sociais situados sócio-históricamente, o que inclui as organizações.

Álvarez (2011) em estudo etnográfico sobre o processo de recuperação de fábricas por trabalhadores na Argentina destaca a importância das emoções nos estudos sobre ações coletivas. A autora destaca que o processo de construção de demandas na organização coletiva dos trabalhadores implicou em uma objetivação desta experiência e, concomitantemente, de exposição de certas emoções, em práticas organizativas. Com isso, Álvarez (2011) destaca que na dimensão social as emoções se configuram como práticas políticas por estabelecerem um modo de comunicação que põem em jogo as relações afetivas e objetivam as experiências sociais dos sujeitos.

Na área de História, Scheer (2012) tem questionado: são as emoções um tipo de prática? A partir de um referencial teórico centrado na proposta de Pierre Bourdieu, a referida autora afirma que as práticas não somente produzem as emoções, mas que as emoções podem ser consideradas como uma forma de engajamento prático com o mundo. As emoções emergem de disposições corporais condicionadas pelos contexto social, que tem especificidade cultural e histórica. As “práticas emocionais”, de acordo com Scheer (2012), envolvem o *self* (corpo e mente), a linguagem, os artefatos materiais, o meio ambiente, e outras pessoas. Scheer (2012) destaca que, em sua perspectiva de análise, discutir conceitos

que ligam emoção e espaço social a partir da perspectiva da teoria da prática pode resolver essa dualidade entre razão e emoção construída ao longo dos anos nas Ciências Sociais.

Nos Estudos Organizacionais ainda não foi possível observar pesquisas com essa perspectiva de análise que consideram as emoções como práticas, tão pouco como fenômenos que constituem processos organizativos ou espaço organizacional. Apesar de discussões como as propostas por Fineman (2001) terem se posicionado em relação a importância das emoções nos processos organizacionais, as emoções são consideradas a partir de uma abordagem centrada nos indivíduos. Por isso, as “práticas emocionais” ainda não são consideradas em termos organizacionais, com exceção dos estudos já apresentados neste texto.

Nos Estudos Organizacionais, as emoções são discutidas especialmente com relação ao tema das relações de gênero, pois o feminino foi produzido na sociedade a partir de pressupostos de atuações emocionais, e formam um saber sob o comportamento social das mulheres. São esses pontos de articulações de forças (emoção, gênero, feminino, mulheres) que devemos empreender as análises ao buscar a atuação das emoções na vida cotidiana, em especial ao questionarmos sob quais condições sociais foram possíveis essas forças atuarem. Ou seja, discutir as emoções no cotidiano não implica identificar um lócus de atuação destas, mas desvelar as multiplicidades relacionais que possibilitam a constituição de diferentes práticas emocionais pelos sujeitos.

Resgatando as discussões de Deleuze (2005) sobre Michel Foucault, podemos apreender que para o último as forças nunca existem no singular, elas operam a partir de relacionamentos com outras forças. É por isso que as estratégias atuam concomitantemente com as táticas, pois sem a incidência de outros relacionamentos elas não poderiam se constituir. Os exercícios estratégicos se caracterizam pelas instabilidades dos relacionamentos, ou seja, não emanam de um ponto central, mas pontos singulares que marcam recuos, retornos, rodopios, mudanças de direção, resistências (DELEUZE, 2005).

Para Certeau (2008; 1985), as estratégias privilegiam relações de lugares, pois se constituem imbricadas nas resistências dos espaços a serem produzidos. Nesse sentido, as estratégias mobilizam três lugares, sendo eles: (1) lugares de poder (a propriedade de um próprio); (2) lugares teóricos (discursos totalizantes); (3) lugares físicos (distribuição de forças no espaço). Do mesmo modo, para Foucault (2005), as relações de forças estabelecem mecanismos de exercício do poder. Este exercício, por sua vez, possui três sentidos, de acordo com Castro (2008): 1) designa metodologias utilizadas para atingir objetivos – estratégias no sentido empregado por Certeau (2008); 2) designa o caminho, o movimento produzido pelas

ações sociais, relacionado ao percurso debatido por Certeau (2008); 3) conjunto de procedimentos para privar o inimigo dos seus meios de combate, desistindo da luta – estabelecimento do próprio para Certeau (2008). O interessante, em termos de estratégia, é observar como as peças foram dispostas no espaço, como os pontos compõem diagramas (DELEUZE, 2005).

É nesse sentido que Lutz e Abu-Lughod (1990) discorrem sobre a dinâmica das emoções na sociedade a partir dessa noção de estratégia. Para as referidas autoras, as emoções agenciam outras forças no social produzindo formas sobre aquilo de que se fala (saber), ao invés de manter apenas uma relação de referência ao que seria apenas externo (COELHO, 2010). As emoções “falam” de relações sociais, bem como de forças, atuando como mecanismo de expressão, reforço ou transformações destas multiplicidades relacionais.

Essa regularidade dos traços das relações de forças é o que Foucault (2005) discorre sobre a formação dos enunciados – curvas que unem pontos dos relacionamentos de forças e formas, de poder e de saber. Estas dinâmicas entrelaçam, formam e induzem saberes e produzem discursos. Esse agenciamento de forças, que são as relações de saber-poder, é disperso e se constitui em redes que atravessam todo o corpo social, não tendo origem, mas sendo produzido a partir dos agenciamentos dos diversos dispositivos da ordem social.

Coelho (2010) discorre sobre como as emoções podem atualizar, nas experiências subjetivas dos sujeitos, aspectos do nível macrossocial (estratégias). A referida autora busca nos discursos sobre as experiências de violência urbana, especificamente os assaltos, dos sujeitos, considerados como classe média alta, pontos de entrecruzamento que evidenciam estas considerações. Descrições das atitudes dos assaltantes foram remetidas, nessa pesquisa, a noção de violência como “pobreza” e “desordem”, caracterizando a criminalidade à privação material, aos sujeitos residentes nos subúrbios das cidades, bem como aos negros. Neste estudo, as emoções suscitadas nos discursos foram associadas pelos entrevistados as clivagens entre classes sociais, onde a responsabilização dos sujeitos por suas ações exige os condicionamentos do macrossocial na constituição destes problemas sociais.

É nesse sentido que os discursos emocionais são construídos de forma a sustentar as contradições da sociedade. Na área de Estudos Organizacionais os discursos sobre “inteligência emocional” no trabalho, “liderança emocional” na cultura organizacional, tem destacado a insustentabilidade do imperativo da racionalidade como exclusivo fenômeno de constituição das relações de trabalho nas organizações destacando, portanto, a importância das emoções. Entretanto, as emoções tem sido utilizadas nesse contexto como dispositivo de

controle dos sujeitos para maximização econômica das relações de trabalho. Isso pode ser observado pelo modo como outros fenômenos comportamentais, a exemplo do risco ou da ansiedade, tem sido relacionados às emoções como forma de governo da vida dos sujeitos.

Resgatando as discussões de Certeau (2008), as estratégias se caracterizam pela possibilidade de isolar os sujeitos de querer e de poder em suas relações de forças. Portanto, os discursos sobre as emoções agenciam os pontos de articulações das forças atuantes no social. É por isso que Le Breton (2009) destaca que não é a “natureza” dos indivíduos que se exprime através das emoções, mas as situações de existência social dos sujeitos que mobilizam vocabulários e discursos, se configurando como formas no contexto social.

Esse uso estratégico do saber é discorrido por Certeau (2008) em relação aos modos como os sujeitos demarcam os lugares no social. Estes “especialistas” são os mediadores com “autoridade” para falar de seus saberes para aquele que é o homem ordinário, aquele que não é um sujeito de querer e de poder em determinado espaço social. Todo saber que não é próprio dos especialistas é próprio do outro, e é nesta relação construída que podemos considerar a construção estratégica das emoções (CERTEAU, 2008).

Ao estabelecer um lugar para o outro, os saberes especializados tentam deslocar a potência do outro para um lugar não próprio de invenção (CERTEAU, 2008). Sendo assim, esse uso estratégico do saber tenta caracterizar o outro em uma relação de submissão, ou seja, configurando esta dinâmica como uma relação de forças. Nesse sentido, podemos apreender uma aproximação do lugar das emoções nas estratégias cotidianas em relação a sua ação como força no social.

O lugar próprio das emoções em relação às estratégias cotidianas são estes pontos produzidos pelo agenciamento de forças nas interações sociais. Não existe um lugar fixo para as emoções, como discorrem as abordagens essencialistas. Mas, devemos compreendê-las como forças que podem afetar e formar diversos aspectos da vida dos sujeitos (gênero, classe, etnia), e nas curvas formadas pelos pontos de singularidades das relações sociais, incluindo o próprio sujeito.

É importante desvelar as emoções na dinâmica das estratégias nos planos de organização espaço-temporal de sua atuação. Sendo assim, não devemos questionar o que é esta ou aquela emoção, determinando a existência de um lócus de sua operação. Relevante seria questionarmos: que condições permitiram essas forças atuarem? Que conjunto de forças

possibilitaram desenvolver os processos os quais se fazem presentes nesses relacionamentos? Que processos de organização social as emoções evocam?

As emoções, além de seus aspectos biológicos, se articulam com as práticas no cotidiano. Práticas de “falar”, “expressar” e incorporar o “sentir” de maneira a objetivar a produção das subjetividades. É isso que Certeau (2008) chama atenção em relação ao lugar próprio: a capacidade das estratégias de articular um conjunto de lugares onde as forças se distribuem. Com isso, esse agenciamento de forças operadas pelas estratégias não funcionam somente como ponto de fixação das relações, mas como mecanismo de disseminação das relações das forças no social, por meio do relacional. É por isso que as estratégias postulam resistências, pois elas não têm como serem tomadas de forma imutável. Por isso, as emoções não possuem um lugar fixo de se “sentir” ou “expressar”.

As táticas operam justamente para deslocar as estratégias. É por isso que não podemos pensar as relações das estratégias em sentido único de postular um lugar próprio, mas os próprios também podem demandar estratégias e usos táticos. Se, como nos afirma Mauss (2003), existem as formas de se “chorar o morto”, os usos destas estratégias também podem minar os mecanismos disciplinares dos “processos emocionais”, como discorrem Lutz e Abu-Lughod (1990) sobre as emoções como “força” do feminino.

É nesse sentido que a dinâmica micropolítica das práticas pode ser considerada em relação às emoções. Constituindo-se em relações de forças no cotidiano, as emoções agenciam as maneiras de fazer e operar o/no espaço social. Na produção do cotidiano, as emoções podem ampliar, restringir ou inibir as ações cotidianas. Um dos principais problemas de estudos das práticas nos processos organizativos discutido por Álvarez (2011, p. 60) é considerar que as ações que as pessoas realizam respondem unicamente a uma motivação estratégica e racional e, “Por esse caminho, as práticas se desvinculam da experiência, da maneira como vamos tecendo, na nossa vida cotidiana, relações que tornam possível desenvolver ações conjuntas, para além da nossa intencionalidade”. Então, como as emoções foram consideradas durante muito tempo como fenômenos individuais e inconsciente dos indivíduos elas foram destituídas de suas potencialidades de análise de dinâmicas coletivas, especialmente no que se refere as relações de poder. Sendo assim, com base nos EBP é possível considerar que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções constituem a política emocional da vida cotidiana.

As práticas cotidianas são processos constitutivos das experiências e realidades em que vivemos, bem como base para a produção de outros discursos, pois estas produções atuam

de formas articuladas, não se configurando como categorias sociais unívocas. Portanto, reconhecer o cotidiano da sociedade como *locus* contraditório e fragmentado permite o entendimento de que as relações entre as práticas e as emoções formam a política emocional da vida cotidiana. Álvarez (2011) destaca que as emoções podem ser compreendidas como práticas, pois constituem modos pelos quais se estabelecem relações sociais, compartilham-se experiências e constroem-se ações comuns. A dimensão política se refere aos jogos entre estratégias e táticas que estas práticas podem estabelecer no cotidiano devido ao seu caráter transversal na dinâmica social.

Essa transversalidade das emoções no cotidiano também possibilita analisá-las a partir de seus usos táticos (CERTEAU, 2008), deslocando “lugares” estabelecidos na sociedade, como as posições das mulheres no mercado de trabalho devido a segregação de gênero ou dos movimentos sociais na ocupação dos espaços privados (ÁLVAREZ, 2011), constituindo “espaços outros”, nas discussões de Certeau (2008), ao possibilitar aos sujeitos reapropriarem o lugar produzindo o espaço social.

Esse processo político de reapropriação não estabelece uma plena mobilidade espacial, posto que os lugares sempre deixam suas marcas no espaço social. Ainda que estes espaços tenham características de nomadismo e mobilidade, não estabelecendo vínculos com/entre os sujeitos sociais, a transversalidade da política emocional tem como efeito a produção de uma dinâmica híbrida no espaço social (CERTEAU, 2008) em que o móvel e o fixo, o nômade e o sedentário, são articulados a partir de diferentes temporalidades espaciais. Essa “arte de fazer” dos sujeitos no cotidiano que Certeau (2008) afirma ter afinidade com a produção artística, “*uma inventividade incessante de um gosto na experiência prática*” (CERTEAU, 2008, p. 146).

Sendo assim, é possível compreender que as emoções são práticas sociais que no cotidiano são articuladas com a ampla escala de organização das relações de poder na sociedade (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990). Sem essa reflexão, conforme discute Scheer (2012), pode-se supor que as práticas são coisas que as pessoas fazem acompanhadas por emoções e não pensar estas em um sentido processual e performativo, o que implica pensar as emoções como um tipo de prática. Os “ditos e feitos” emocionais produzem processos organizativos na sociedade e é sob esta perspectiva de análise que este trabalho é pautado.

Lutz e Abu-Lughod (1990) destacam que nessa abordagem as emoções se configuram com base na dimensão política da vida cotidiana, pois evidencia as relações assimétricas que constituem a sociedade contemporânea. Nos Estudos Organizacionais, essa perspectiva de

análise é promissora, pois implica potenciais analíticos distintos em relação as demais pesquisas sobre processos organizativos com base nas práticas. Uma das principais contribuições no sentido de discutir a natureza ontológica dos processos organizativos que se pautou durante muito tempo em sua constituição em termos da racionalidade relegando as emoções a um caráter individual ou de controle de diferentes dimensões racionais (CZARNIAWSKA, 2013). Com isso, conforme apresenta Czarniawska (2013), as organizações se tornaram um ente, um obstáculo, que limita o entendimento dos processos de organizar e, conseqüentemente, das emoções no contexto organizacional.

Para Lutz & Abu-Lughod (1990) as emoções têm a capacidade de dinamizar na vivência subjetiva dos sujeitos aspectos de nível estratégico e tático de organização social. Nesse sentido, as experiências relacionais dos sujeitos constituem as emoções e seu agenciamento a partir de relações de forças na constituição das multiplicidades subjetivas e relacionais dos sujeitos (FOUCAULT, 1998; DELEUZE, 2005; CERTEAU, 2008). Discutir emoções é compreender como os sujeitos praticam o espaço social.

Para Certeau (2008) praticar o espaço é no lugar ser outro e passar ao outro, como um sujeito diante do espelho. Essa relação de forças possibilita compreender os espaços com base nas múltiplas camadas de relações a outros lugares, o que Foucault (2008), por exemplo, também utilizando a metáfora do espelho, denomina como sendo as heterotopias, contexto no qual diferentes espaços, temporalidades, lugares ou não lugares, são justapostos, cuja complexidade e condições de funcionamento não-hegemônicas são compreendidas com base em fenômenos transversais, a exemplo das emoções. Assim sendo, é possível compreender como essa relação entre as práticas e emoções podem produzir “outros espaços” que não os instituídos na sociedade ou pelo discurso científico.

Ramos (2010) destaca nestes “espaços outros” a existência de práticas que se equilibram entre a gestão institucional e aquilo que é produzido pela reapropriação ou subversão destes modos coletivos de gestão, conforme discute Certeau (2008) sobre as práticas de espaço e as táticas. Para a referida autora, estas práticas reatualizam constantemente as forças, lutas, embates, contradições destes diferentes usos dos espaços sociais. Sendo assim, Ramos (2010) destaca a importância de se incorporar o conceito de heterotopias discutido por Foucault (2013) para analisar a produção destes “espaços outros” na sociedade, para além dos modos instituídos de gestão.

As heterotopias, para Foucault (2013), se caracterizam por se constituírem como espaços reais onde vivemos, mas que estão em conexão com outros lugares resultando na

formação de contrapositionamentos ao instituído, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos. As heterotopias são processos organizacionais que conseguem transpor a instituição e inscrever poderes no espaço que escapam às normas e às regras gerais por meio de práticas que justapõem o “formal”, “institucional” ou “moralmente aceito” e aquilo que é necessário, viável ou contraposto a vida social organizada (RAMOS, 2010). As heterotopias são multiplicidades espaciais que destaca a presença de múltiplas representações conflitantes em uma mesma área (VALVERDE, 2009).

Considero que a apropriação deste conceito de heterotopias pode propor um caminho de análise organizacional que destaque a partir das relações entre as práticas cotidianas e as emoções processos organizativos que contrapõe o instituído ao mesmo tempo em que se constitui nele. Na próxima seção deste artigo realizo uma discussão sobre o conceito de heterotopias desenvolvido por Michel Foucault.

1.4 PRÁTICAS, EMOÇÕES E ORGANIZAÇÕES: AS HETEROTOPIAS

Dentre as diferentes formas de produção do espaço social, Foucault (2013) destaca processos organizacionais que são produzidos e reproduzidos a partir de contrapontos as formas dominantes de organização social. Deslocando o entendimento de espaço do conceito de localização geográfica e das discussões sobre extensão, Foucault (2013) destaca para as análises os espaços de posicionamentos, ou seja, das tramas das relações sociais produtoras de diferentes configurações heterogêneas.

Para Foucault (2013) as análises dos espaços deveriam contemplar descrições destas diferentes relações que possibilitam configurar posicionamentos, a exemplo das definições das passagens pelas ruas (CERTEAU, 2008) - os feixes que unem os trajetos dos trens, as divisões das casas onde os sujeitos residem, ou mesmo os locais de trabalho:

Seria preciso fazer uma “história dos espaços” – que seria ao mesmo tempo uma “história dos poderes” – que estudasse desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas. É surpreendente ver como o problema dos espaços levou tanto tempo para aparecer como problema histórico-político: ou o espaço era remetido à “natureza” - ao dado, às determinações primeiras, à “geografia física”, ou seja, a um tipo de camada pré-histórica; ou era concebido como local de resistência ou de expansão de um povo, de uma cultura, de uma língua ou de um Estado. Em suma, analisava-se o espaço como

solo ou como ar; o que importava era o substrato ou as fronteiras. Foi preciso Marc Bloch e Fernand Braudel para que se desenvolvesse uma história dos espaços rurais ou dos espaços marítimos. É preciso dar continuidade à ela e não ficar somente dizendo que o espaço pré-determina uma história que por sua vez o modifica e que se sedimenta nele. A fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada (FOUCAULT, 1998, p. 212).

O que interessa a Foucault (2013, p. 115), portanto, é analisar “determinados posicionamentos que carregam em si a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por eles designadas, refletidas ou pensadas”. Estes espaços são denominados pelo referido autor como heterotopias. Ao contrário das utopias, que são espaços ilusórios e imateriais, sendo seus posicionamentos construídos por meio de analogias com a sociedade, as heterotopias são espaços localizáveis.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Entre as utopias e as heterotopias há uma espécie de experiência mista que Foucault (2013) associa ao exemplo do espelho. No espelho, para o referido autor, é possível observar um espaço irreal de localização, uma vez que se enxerga o ausente, configurando utopias. Entretanto, o espelho é, igualmente, uma heterotopia, pois ele realmente existe, possui um lugar localizável e com uma relação com todo o espaço que o envolve.

Com isso, Foucault (2013) discute que as heterotopias são diferentes de tudo o que elas parecem refletir, pois apesar de estarem em relação com todo o espaço social elas podem possuir uma dimensão de contraposicionamentos. Por isso, é necessário analisar as dimensões dos espaços para além do que se denomina de representações. É preciso se atentar para os efeitos das heterotopias na sociedade, pois o espaço é um meio de intervenção dos sujeitos.

Certeau (2008) afirma que esta intervenção no espaço é realizada pelos sujeitos de forma a produzir percursos que não os instituídos pela ordem social. Estes percursos possibilitam invenções no cotidiano que não são previstos pelas instituições sociais. Nestes percursos se estabelecem as táticas utilizadas pelos sujeitos para inverter as lógicas de ação no espaço social. Ainda que não diretamente, Certeau (2008) se aproxima de Foucault (2010)

nestas discussões sobre as possibilidades de intervenções nas relações de forças no cotidiano que para o segundo autor formam as heterotopias.

Para operacionalizar esse conceito de análise, Foucault (2013, p. 116) apresenta um conjunto de seis princípios que configuram as heterotopias. O primeiro princípio é o de que em todas as culturas no mundo são produzidas heterotopias, ou seja, existem diferentes formas de apropriações dos espaços sociais e as relações de poder são dispersas na sociedade. Esse princípio destaca a qualidade relacional e heterogênea do espaço social, onde existem lutas entre os diversos atores sociais para apropriação deste local.

Esse princípio de heterogeneidade do espaço social aproxima as discussões de Foucault (2013) com Certeau (2008) quando o segundo autor discute os conceitos de estratégias e táticas. Isso porque as lutas configuram diferentes arranjos de apropriação espacial, sejam as configuradas por relações de poder que determinam posicionamentos dos sujeitos sociais, ou pelas disputas que neutralizam ou invertem o conjunto de relações de forças na sociedade, que Certeau (2008) denomina de táticas. Nesse jogo em que estratégias e táticas se articulam em diferentes processos se formam as heterotopias.

O princípio da heterogeneidade das heterotopias possibilita escapar da dicotomia razão e emoção nas práticas de constituição do espaço social. O problema dessa dicotomia, afirma Álvarez (2011), é que ela associa a razão ao voluntarismo, ao planejamento e a expressão da consciência dos sujeitos, enquanto as emoções são consideradas como não conscientes e/ou involuntárias, sendo situadas no domínio da irracionalidade associadas aos sujeitos que seguem pulsões naturais ou a vontade de outros. Então, a heterogeneidade das heterotopias possibilita pensar as práticas para além da dicotomia razão e emoção e considerar estes dois fenômenos como imbricados.

Foucault (2013) destaca as heterotopias como sendo de dois tipos: as de crise e as de desvio. As heterotopias de crise são constituídas por lugares onde os sujeitos apresentam manifestações que rompem com a ordem e as instituições socialmente aceitas. Esse processo faz com que os sujeitos produzam comportamentos críticos, de transposição à normatividade, criando espaços que se caracterizam pelo rompimento com as normas sociais. É ação das táticas discutida por Certeau (2008), pois as crises não capitalizam temporalidades, não se sabe quando começam ou terminam, muito menos onde elas poderão atuar.

É possível pensar então a relevância das táticas na constituição das heterotopias. Por não capitalizar a temporalidade, as táticas operam golpe por golpe e não se sabe quando ou

onde elas iram se atuar (CERTEAU, 2008). Lutz (2007), por exemplo, destaca como as relações amorosas podem atuar como subversão da ordem social ao deslocar as relações sociais comumente aceitas pela sociedade, seja em termos de gênero, raça ou classe social.

Essa transposição das normas dos espaços sociais também podem se configurar como heterotopias de desvio (FOUCAULT, 2013). Estas se caracterizam não pelo rompimento, mas pelo desvio em relação às normas e instituições sociais produzindo comportamentos que, apesar de escaparem, podem ser encontradas na sociedade (RAMOS, 2010). Por isso, as heterotopias de desvio produzem lugares de segregação e de isolamento dos sujeitos desviantes. Nesse caso, estão às clínicas psiquiátricas, prisões, escolas ou mesmo as casas de repouso, visto que, como afirma Foucault (2013), a velhice é uma crise e, igualmente, um desvio, pois na sociedade a ociosidade é uma espécie de desvio.

As heterotopias do desvio, discutida por Foucault (2007) em livros como *Vigiar e Punir*, se caracterizam pelas relações de poder e mecanismos de resistências dos sujeitos, configurando arranjos de práticas que Certeau (2008) denomina de estratégias. São lugares onde é possível isolar sujeitos de saber e de poder que atuam na determinação dos espaços dos “outros”.

O segundo princípio assinala que cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado em diferentes sociedades, portanto diferem em sua configuração e atuação (FOUCAULT, 2013), possibilitando fazer funcionar diferentes processos organizacionais que sempre existiram em diferentes espaços sociais. Como exemplo, Foucault (2013) discorre sobre os cemitérios, visto que este é um espaço cultural que está em ligação com um conjunto de outros posicionamentos na sociedade, pois cada sujeito, família, grupos tem parentes no cemitério. De acordo com o referido autor, até o final do século XVIII os cemitérios situavam-se dentro das Igrejas, e possuía uma hierarquia de sepulturas que discriminava a posição que os sujeitos ocupavam na sociedade. A influência das Igrejas Cristãs fazia com que os cemitérios funcionassem como espaços sagrados, devido à crença na ressurreição dos mortos e na vida eterna.

No século XIX, a reconfiguração das práticas sociais, com a ascensão da classe burguesa, o deslocamento do centro do mundo de Deus para o Homem moderno, e a expansão urbana das cidades faz com que ocorresse uma individualização da morte, e os cemitérios são deslocados aos limites exteriores das cidades (FOUCAULT, 2013). Nesse mesmo período, com o avanço dos conhecimentos científicos e dos saberes sobre os corpos, os mortos são considerados como risco eminente de doença aos vivos resultando no deslocamento dos

cemitérios para as periferias das cidades (FOUCAULT, 2013). Para Foucault (2013) esse é um movimento em que é possível analisar como um espaço social passa da heterotopia da crise, rompimento da vida pela morte, para uma heterotopia de desvio, que deve ter um espaço fora da cidade.

De acordo com Foucault (2013) as heterotopias podem justapor em um só lugar real vários espaços e posicionamentos considerados incompatíveis. Os espaços de acesso público, a exemplo dos teatros são, para o referido autor, espaços onde as diferentes dimensões da vida consideradas estranhas umas as outras são justapostas com usos e significações múltiplas. Isso porque nestes espaços é possível questionar, subverter, transgredir e reapropriar a ordem pública. Por isso, eles estão sendo, atualmente, ocupados por mecanismos de intervenção dos governos (CERTEAU, 1999) como forma de massificar seus usos a partir de legislações específicas, limitando as possibilidades de atuação dos sujeitos para além da ordem imposta, a exemplo da lei de propriedade que prioriza a posse em detrimento ao uso (RAMOS, 2010).

É isso que Certeau (2008) destaca sobre a arquitetura urbana determinar onde e como cada sujeito deve passar ou se fixar. Ao praticar estes lugares os sujeitos produzem um dinâmica de mobilidade na cidade e, por meio de suas ações táticas, podem subverter, ainda que temporariamente, o ordenamento social instituído. Nesse mesmo sentido, os espaços de intervenções artísticas nas cidades estão sendo diminuídos em prol da ocupação urbana com casas, prédios e centros comerciais, de forma a normatizar os espaços públicos a partir da lógica econômica dominante do direito a posse.

Outro mecanismo utilizado pelos Governos para esvaziar as cidades dos processos organizacionais heterotópicos são as políticas de revitalização dos centros urbanos (RAMOS, 2010). Ramos (2010) discute como essas ações têm por objetivo eliminar espaços considerados incompatíveis com as cidades modernas, deslocando compulsoriamente os sujeitos de suas casas, de seus comércios, de suas atividades de lazer com a finalidade de criar um espaço homogêneo. Atualmente, nos centros das cidades as intervenções artísticas estão sendo constantemente vigiadas e normatizadas (RAMOS, 2010). Um exemplo são os projetos de lei dos Estados que visam impedir a atuação de artistas independentes em diferentes pontos da cidade, relegando a estas manifestações seguir regras de aceitação do Estado sobre o que é ou não arte e cultura (RAMOS, 2010).

Essa discussão, conforme afirma Cairns, McLnnes e Roberts (2003), possibilita compreender a imperfeição das discussões sobre o panóptico aplicado as análises organizacionais. De acordo com os referidos autores, o entendimento das organizações como

“lugares”, no sentido empregado por Certeau (2008), de estabilidade impedem a compressão de como diferentes espaços e tempos são produzidos nas organizações a partir de suas relações com distintos atores sociais. Então, devido a necessidade de estabilidade e controle, ou seja, de uma estrutura, para compreender a dinâmica organizacional, as práticas elencadas para os estudos organizacionais foram predominantemente, durante o século XX, as que compunham o conjunto da dimensão racional (CAIRNS; MCLNNES; ROBERTS, 2003). Sejam estas para reafirmar a dimensão econômica das organizações ou para criticar esta ordem hegemônica. As emoções, como fenômenos passíveis de controle e em oposição as práticas racionalizadas, não eram consideradas nestas análises.

As heterotopias possibilitam justapor esses conjuntos de práticas que constituem espaços, lugares e não lugares, considerados como excludentes nas análises sociais. Com isso, se para Rabinow (1999) a razão é passível de ser analisada como tantos outros objetos etnográficos por se configurar como “um conjunto de práticas sociais e complexas relações pragmáticas com uma congeneridade de símbolos”, considero que as emoções também podem ser consideradas como um conjunto de práticas (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) que ao serem entrelaçadas as nossas práticas cotidianas constituem estes espaços heterogêneos que Foucault (2013) conceitua como sendo as heterotopias. Nesse contexto, razão e emoção podem compor um mesmo conjunto de práticas que constituem as organizações (SCHATZKI, 2006).

Foucault (2013), apesar de não apresentar diretamente as discussões sobre relações de poder nessa discussão sobre os “outros espaços”, o que faz posteriormente, destaca, assim como Certeau (2008), que estes mecanismos estratégicos de gestão do espaço visam capitalizar o tempo. Isso significa que as heterotopias estão ligadas a heterocronias possibilitando colocar os sujeitos em uma espécie de ruptura com o tempo tradicional (FOUCAULT, 2013). É nesse aspecto que Schatzki (2006) destaca a relevância das discussões sobre o tempo objetivo e tempo teleológico nos estudos organizacionais.

Estrategicamente, no sentido empregado por Certeau (2008), a temporalidade das heterotopias pode estabelecer de forma a organizar um processo de acúmulo temporal, determinando o lugar e as posições ocupadas por diferentes sujeitos ou instituições ao longo do tempo. Foucault (2013) discorre sobre os museus e as bibliotecas como espaços onde essa temporalidade pode ser capitalizada. Para o referido autor, esse projeto de organização e acumulação perpétua do tempo em um lugar pertence à modernidade, e são próprias da cultura ocidental do século XIX em determinar o que são ou não fatos históricos.

Por estarem imbricadas em conjunturas históricas específicas, as heterotopias também são articuladas em espaços onde não se domina o tempo, em que processos de reapropriação são táticos (CERTEAU, 2008). É o caso das feiras ou dos circos que, para Foucault (2013), reapropriam os espaços públicos nas periferias das cidades, por períodos de tempo curtos, uma ou duas vezes ao ano, e apresentam intervenções de contraposicionamentos aos posicionamentos do espaço urbano gerenciado. Nas feiras é possível encontrar objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes, videntes, assim como no circo as intervenções artísticas do palhaço que ironizam nossas relações sociais, e são processos de subversão ao formal, moral e legalmente instituído (FOUCAULT, 2013; RAMOS, 2010).

Por isso, as heterotopias possuem formas de abertura e fechamento simultâneos que podem as isolar ou torná-las penetráveis (FOUCAULT, 2013). Nesse aspecto, têm-se as discussões em torno das práticas que podem delimitar as dimensões públicas e privadas dos espaços heterotópicos. Esses sistemas de abertura e fechamento delimitam, ainda que temporariamente, os usos dos espaços. Foucault (2013) discute que nesse caso ou se é obrigado a fazer certos usos dos espaços, como no caso das heterotopias do desvio, a exemplo das prisões, escolas, hospitais, ou se tem que cumprir certo número de gestos que caracterizam os contraposicionamentos no espaço.

Ramos (2010, p. 304) discute, no contexto de ocupações de prédios públicos nos centros das cidades, que os sistemas de abertura e fechamento dos grupos que se apropriam de espaços, privados na lógica capitalista, definem o entendimento de propriedade não pela acumulação de riqueza, mas “pelo uso e compartilhamento do espaço, necessário e fundamental à reprodução da vida de todos”. Estes sistemas de abertura e fechamento das heterotopias são as lógicas de ação de reapropriação que possuem dinâmicas de relações de poder em que se inscrevem e delimitam as circunstâncias de ação dos sujeitos. Ramos (2010) destaca que os vínculos emocionais podem atuar nesse sistema de abertura e fechamento, pois eles possibilitam “vivificar” esses “outros espaços” em relação a sociedade, formando uma política emocional (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990)

O último princípio é que as heterotopias podem criar espaços de ilusão que denunciam como mais ilusório qualquer espaço real, ou, pelo contrário, criam espaços de compensação que só possível se concretizar nas heterotopias (FOUCAULT, 2013). No segundo caso, Foucault (2013) discorre sobre as colônias, onde a regulamentação do espaço público visava criar um lugar “perfeito” para a vida humana, e que as relações de poder determinariam os posicionamentos de cada indivíduo no espaço. Esse processo pode ser materializado na

produção de discursos sobre o cotidiano dos sujeitos, determinando a naturalização do cotidiano para garantir o ordenamento social.

Nas heterotopias que criam os espaços de ilusão é onde acontece o extravasamento do caos, da desordem do social. Foucault (2013) recorre às discussões sobre os bordéis, apresentando, ainda que de forma incipiente, o dispositivo da sexualidade para afirmar o quanto à vida cotidiana é compartimentalizada e regida por relações de poder que se concretizam no desequilíbrio das articulações entre os sujeitos e a ordem pública.

A partir destas discussões, Valverde (2009) destaca diferenças entre os espaços públicos e as heterotopias, caracterizando o primeiro como modos de organização e de renovação do espaço por meio do apelo aos posicionamentos das instituições políticas frente a determinados acontecimentos. É o sistema formal que postula a formulação dos espaços concretos que são incorporados aos mecanismos legisladores (VALVERDE, 2009). Por isso, a recorrência as leis de propriedade particular. Nos espaços heterotópicos são os arranjos informais que atuam nos processos de organização espaço-social (VALVERDE, 2009), e a partir das estratégias e táticas empreendidas pelos sujeitos sociais. Para Valverde (2009), ainda que o poder público atue na repressão das heterotopias, elas se desenvolvem a margem do sistema político formal.

Essas ideias de heterotopias de Foucault (2013) foram muito criticadas em diversos estudos, especialmente por ele se focar excessivamente no uso de metáforas para a explicação do conceito o que, por um lado, limitava o desenvolvimento teórico do mesmo e, por outro, limitava o entendimento das heterotopias aos espaços fechados, a exemplo dos hospitais.

Recentemente, diversos autores tem retomado esse conceito de Michel Foucault para compreender as dinâmicas espaciais nos contextos urbanos. Isso porque as heterotopias possibilitam deslocar as discussões sobre espaços da bifurcação teórica entre representações e materialidade ao propor a existência de elementos heterogêneos que escapam a ordem normativa. Então, na área de Geografia, por exemplo, Soja (1996, p. 26) propõe:

O espaço heterogêneo e relacional das heterotopias de Foucault não é nem um vazio desprovido de substância, a ser preenchido pela intuição cognitiva, nem um repositório de formas físicas a ser fenomenologicamente descrito em toda a sua resplandecente variabilidade. Trata-se de um espaço outro [...] espacialidade efetivamente vivida e socialmente criada, simultaneamente concreta e abstrata, a textura das práticas sociais. É um espaço raramente visto, pois tem sido obscurecido por uma visão bifocal que, tradicionalmente, encara o espaço como um constructo mental ou como uma forma física.

A partir deste entendimento, as heterotopias seriam os arranjos das práticas sociais heterogêneas. De acordo com Soja (1996) se, primeiramente, os espaços foram discutidos em relação a sua dimensão física e, em um segundo momento, no que se refere aos aspectos abstratos - o mesmo acontece nos Estudos Organizacionais em relação ao conceito de espaço organizacional - essa discussão sobre heterotopias pode nos auxiliar na compreensão de um terceiro espaço. Esse terceiro espaço, para Soja (1996), configuraria uma “trialeítica” relacional entre espaço, tempo e ser social na sociedade contemporânea. Apesar dessa importante contribuição de Edward Soja aos estudos sobre heterotopias, a base epistemológica marxista na qual ele se pauta pode provocar algumas inconsistências de análise neste trabalho. Portanto, tendo como referência estas discussões de Edward Soja, apresento alguns trabalhos que se utilizam deste conceito de heterotopias nas análises organizacionais para além desta base epistemológica.

Nos Estudos Organizacionais, esse debate sobre as heterotopias a partir das proposições de Edward Soja foram discutidas por Steyaert (2006) sobre os processos organizacionais das cidades. Já Beyes e Steyaert (2011) avançam nestas discussões ao proporem o conceito de “*spacing*”, ou “espaçamentos”, para ampliar o conceito de espaços organizacionais. Beyes e Michels (2011) também utilizaram o conceito de heterotopias nessa abordagem de Edward Soja para o entendimento da construção dos espaços universitários.

É no estudo de White, Hillman e Latimer (2012) que as heterotopias são articuladas diretamente em relação às práticas nas organizações. Nessa pesquisa, os referidos autores, a partir de uma etnografia em três diferentes espaços de um hospital no Reino Unido, discutem as contraditórias relações de lógicas que constituem um hospital e, portanto, permite a identificação desse processo organizativo como um espaço heterotópico. De acordo com os referidos autores, no espaço hospitalar as fronteiras do trabalho emergem como fronteiras espaciais que envolvem práticas de divisão do trabalho, distribuição de recursos e distinções identitárias demonstrando as assimetrias das relações de poder. White, Hillman e Latimer (2012) destacam como em meio a essa dinâmica são produzidos espaços alternativos de vivência no espaço hospitalar.

É isso que Certeau (2008) destaca quando afirma que há uma multiplicidade de produção de espaços sociais devido as práticas que produzem mobilidade relacionais. Para Hatchuel et al (2005) essa relação entre espaço e movimento é a principal contribuição da aproximação teórica entre as práticas do espaço para Michel de Certeau e as heterotopias para Michel Foucault. Isso porque, de acordo com Steyaert (2008), são as práticas que contestam

as formas hegemônicas na sociedade que empreendem uma dimensão política no espaço social possibilitando produzir “outros espaços”.

Cairns, McLnnes e Roberts (2003) discutem como o conceito de heterotopias pode auxiliar no entendimento da produção dos espaços organizacionais. De acordo com os referidos autores, os conceitos de espaço e tempo nos Estudos Organizacionais tem sido considerados a partir de definições *a priori*, sendo comodificadas, racionalizadas e consideradas determinísticas. Com isso, as análises organizacionais tem se constituído com base em conceitos dicotômicos, a exemplo dos espaços fixos e móveis, real e virtual, nômade e sedentário. As heterotopias discutidas por Michel Foucault, para Cairns, McLnnes e Roberts (2003), compreendem um conjunto de práticas, comportamentos e artefatos que podem ser fixos, transitórios ou efêmeros. Isso porque esse conceito de análise transcende o entendimento da produção de espaços a partir da dicotomia empírico/transcendental que sustenta alguns debates sobre os espaços organizacionais.

Assim como no entendimento de Certeau (2008) sobre as práticas dos espaços, Cairns, McLnnes e Roberts (2003) destacam que o conceito de heterotopias possibilita compreender com os processos organizacionais se formam com base na articulação de diferentes “lugares” em uma dinâmica contraditória e sem um modelo universal. Por isso, é possível compreender as organizações a partir de elementos fixos e móveis, relações de poder e de transgressão, o que engloba a ambiguidade e complexidade dos processos organizativos.

Cairns, McLnnes e Roberts (2003) postulam que a heterotopia é uma característica não reconhecida dos espaços organizacionais e uma resposta a natureza imperfeita do controle organizacional. As heterotopias não são “naturais” às organizações. Elas emergem de um conjunto de práticas articuladas com a dimensão material do cotidiano e podem se forjar a partir de um grupo de trabalhadores autônomos, de projetos transitórios, abarcando múltiplas realidades espaço-temporais (CAIRNS; MCLNNE; ROBERTS, 2003).

É isso que Beech e Cairns (2001) destacam ao se referirem ao fato de que as ontologias pós-dicotômicas podem contribuir aos Estudos Organizacionais para a compreensão das múltiplas realidades e diferenças que constituem as organizações. Essa superação de dicotomias também é proposta pelos EBP (FELDMAN; ORLIKOWSKI, 2011) e pelos estudos sobre a dimensão política das emoções (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990)

Sendo assim, considero que as relações entre as práticas cotidianas e emoções formam a política emocional da vida cotidiana, e essa dimensão política quando problematizada com

base em processos organizativos pode resultar na formação de heterotopias. Com isso, é possível compreender que as discussões sobre heterotopias podem se constituir como um importante mecanismo de análise das multiplicidades espaciais nos processos organizativos produzidas pelas dinâmicas das práticas. Nesse sentido, para Certeau (1999), o que se tem denominado como produção cultural oferece um campo de expansão das análises das operações racionais das práticas de organização, pois diferentes lógicas de ação se entremeiam na constituição destes espaços sociais. No item que se segue, eu discuto o circo sob a sua dimensão organizacional de modo a contribuir para o entendimento da pesquisa empírica realizada neste estudo.

2 OS CIRCOS COMO PROCESSOS ORGANIZATIVOS

Para Certeau (1999) mais do que manifestações de constituição da sociedade, a cultura e as artes têm sido entendidas com conotações de trabalho realizado em toda a extensão da vida social. Por isso, têm-se buscado analisar os mecanismos de organização da cultura pelo viés artístico, onde “a partir do momento em que, pelo seu trabalho, uma ação começa a modificar o equilíbrio das forças, ela é interrompida pela repressão que organiza os poderes estabelecidos” (CERTEAU, 1999, p. 217).

É por isso que Certeau (1999) discorre sobre as configurações da denominada produção cultural, pois este seria um campo de análises de expansão das formas de administração, centradas na divisão social do trabalho. As casas de cultura, teatros, cinemas, como exemplos, e demais espaços de manifestações culturais são constituídos como espaços onde se encontram os “especialistas” em cultura, aqueles que determinam o que é ou não cultural, o que é ou não artístico (CERTEAU, 1999). Coloco em discussão o deslocamento dos estudos sobre práticas no cotidiano das organizações para as atividades artísticas, no intuito de compreender como estas têm sido interpeladas pelas atividades de gestão, visto ser um contexto caracterizado comumente como um espaço de atuação para além da divisão social do trabalho.

As artes circenses são consideradas atividades milenares não sendo possível estabelecer um marco de sua constituição. Enquanto processo organizacional, as artes circenses são discutidas a partir de sua constituição por meio de circos (PARKER, 2011) que, como espaço organizacional (COSTA, 2000) e de trabalho, apresenta fragmentos de sua emergência no século XVIII na Inglaterra (PARKER, 2011; OFEN, 2010; SACCHI, 2009). De acordo com Ávila (2008), o circo, com espetáculos pagos, foi desenvolvido por Philip Astley, em Londres no ano de 1768. É preciso destacar o contexto social onde este processo se constitui: o período da Revolução Industrial.

De acordo com Duprat (2007) o circo de Philip Astley se apresentava em anfiteatros e utilizava uma estrutura circular para as apresentações, o que era um ambiente inédito de espaço cênico em relação ao público. Estas apresentações tinham como público, especialmente, a classe aristocrata, pois se pautava nas artes equestres uma das principais atividades desenvolvidas por esse grupo social na época da Revolução Industrial Inglesa (DUPRAT, 2007).

O circo se estruturou a partir de uma dinâmica itinerante, pois os deslocamentos espaciais proporcionavam a constituição de novos públicos. É o comércio nômade se articulando a dinâmica artística da sociedade. As apresentações eram realizadas em espaços abertos. No século XIX, quando esta prática artística chega aos Estados Unidos da América, que o uso da lona começa a ser utilizado como forma de estrutura física adaptada ao modo itinerante, bem como de proteção a realização dos espetáculos, sendo esta prática incorporada às atividades circenses (SACCHI, 2009).

Outro aspecto a ser considerado em relação a este processo organizacional são os impactos que essa dinâmica de mobilidade implica nas relações sociais dos artistas. De acordo com Nepomuceno Filho (2009), a sociedade considerava os circenses como sujeitos não confiáveis, por serem nômades, com hábitos culturais livre e seu trabalho exótico, pois causava *frisson* no público. Neste período não se estabelece um saber científico (FOUCAULT, 2004) sobre as práticas circenses, ao contrário do teatro, por exemplo, de modo que as atividades eram desenvolvidas a partir da transmissão oral, o que confere a estas um saber marginal em relação às outras artes e atividades já organizadas no e com o campo científico.

Além de se articular no que tange ao caráter nômade desta atividade laboral, os laços sociais proporcionados pela intensa convivência, bem como os custos financeiros para se produzir um espetáculo circense corroboraram para a formação estrutural familiar deste processo organizativo. A continuidade do trabalho nas organizações circenses dependia em grande medida da formação familiar e na transmissão intergeracional destas técnicas. Os *trailers* dos integrantes se estabeleciam como as casas dos artistas e demais sujeitos destas atividades e eram, em geral, instalados ao redor da lona central, recorrentemente circular (SACCHI, 2009).

Essa configuração de movimentação pode ser observada a partir do espaço urbano das cidades, onde para que os circos se estabelecessem era preciso uma estrutura urbanística adequada, especialmente com grandes espaços físicos necessários a estas organizações. Quando as cidades não apresentavam tais elementos disponíveis, os artistas circenses eram obrigados a estabelecer laços sociais com a comunidade local, de modo a viabilizar suas atividades (ÁVILA, 2008). Dessa dinâmica de organização alguns dos principais mitos que surgiram foram que o palhaço era ladrão de mulher e da reconhecida expressão “fugiu com o circo” (AVILA, 2008). Sendo assim, é possível compreender que além de práticas de organização os circos estabeleciam, também, formas de viver.

As práticas de expressão artística se articulam com práticas sociais. Essa dinâmica tem influenciado a constituição de outros processos de organização circense, em especial desde o final do século XX. Garcia (2011) destaca que a partir dos anos de 1960 houve uma crise no circo pelo esvaziamento da lona, especialmente pelo crescimento da indústria do cinema e dos festivais de grandes espetáculos. Os circos então começam a participar destes festivais artísticos, especialmente na França, e, para isso, iniciam um processo de incorporação da dramaturgia cênica nos espetáculos (GARCIA, 2011). O processo de divisão do trabalho passa a ser desenvolvimento semelhante ao do teatro com uma das principais características a autonomia do diretor em cena. Assim sendo, tem-se um processo de separação entre criação e interpretação na produção dos espetáculos circenses que não se observava até este momento no circo (GARCIA, 2011).

Os valores de solidariedade familiar são transformados em práticas de organização com base nos sistemas organizacionais pautados na divisão do trabalho (GARCIA, 2011). Entretanto, de acordo com Garcia (2011), os circenses tem como característica a polivalência artística o que impossibilita a separação entre a concepção e a interpretação dos números artísticos. A distinção entre criação e interpretação equivale a subversão dos valores fundamentais do circo e é a principal tensão no trabalho artístico circense (GARCIA, 2011).

Essa tensão da divisão do trabalho se articula, nesse contexto, com a formação de escolas de profissionalização dos artistas circenses rompendo com os processos de aprendizagem centrados em técnicas autodidatas e na transmissão oral (FAGOT, 2010). Essa nova geração de circenses nas escolas profissionais é um ponto central de transformação do circo, pois eles praticam suas técnicas principalmente em escala local, em diferentes espaços que não o da lona ou teatros, as vezes em seus próprios apartamentos, ou seja, no contexto urbano das cidades (GARCIA, 2011; FAGOT, 2010).

O processo de aprendizagem das artes circenses apresenta então dois caminhos, de acordo com Garcia (2011): um relacionado a aprendizagem de práticas autodidatas e em pares no ambiente do circo; e o outro pelo modo de transmissão ligado a didática e a pedagogia da escola. Apesar de elas não se anularem, as vezes se coadunam, são processos diferenciados (GARCIA, 2011), pois destacam diferentes processos de constituição dos artistas (FOUCAULT, 2010; CERTEAU, 2008).

Bouissac (2012) afirma que o circo “vai à escola” especialmente por uma “descoberta”: as técnicas circenses. E são estas técnicas que se tornam o tema da expressão artística na produção do espaço organizacional circense. Com isso, outra distinção se

estabelece no cotidiano circense: os discursos sobre o “novo” e o “velho” circo. Fargot (2010) destaca que o “novo circo” rompe com o arquétipo do circo familiar, especialmente nos modos de vida, na transformação dos códigos estéticos, a exemplo da não utilização de animais nos espetáculos. Ainda para o referido autor, esse rompimento tem como efeito o fortalecimento do discurso sobre a classificação do circo como “tradicional” e “novo” de forma pejorativa, pois traz a ideia de qualificadores de desvalorização.

Outro aspecto relacionado a esse processo de alterações nos processos organizativos do circo é a incorporação de outras artes e técnicas desportivas nos espetáculos. Ávila (2008) e Sacchi (2009) discutem que essa dinâmica tem formado um campo de disputas e conflitos no âmago do circo, especialmente pela dificuldade em se determinar “o que é circo” nesse contexto. Sendo assim, três práticas incorporadas ao circo possibilitam discutir o termo contemporâneo como sendo outros processos organizativos circenses: (1) as escolas de circo; (2) as articulações artísticas para além do circense; (3) processo de organização para o trabalho, além das estruturas familiares.

As escolas de circo, fora da tradição familiar, se estabeleceram de forma mais intensa, no Ocidente, a partir de 1980, especialmente na França e no Canadá (FAGOT, 2010). De acordo com Garcia (2011), nas escolas de circo a seleção dos artísticos passou a ter como eixo central a forma física dos sujeitos. Após serem aceitos, os intensos treinamentos físicos ensinam os artistas a conviverem com a dor, a repetição incansável de gestos, movimentos e posturas (GARCIA, 2011).

Entretanto, essa repetição não busca a padronização, mas o desenvolvimento singular da técnica (GARCIA, 2011). Por isso, de acordo com Garcia (2011), apesar de os ginastas, principais sujeitos incorporados às escolas de circo, terem a competência física para as atividades acrobáticas nas artes circenses eles tem dificuldade de abandonar a lógica da disciplina para incorporar a lógica de singularidade (GARCIA, 2011). São dois modos de aprendizagem diferentes.

Nas escolas de circo, conforme discute Garcia (2011), também existe hierarquização das disciplinas e socialização da sexualidade nos modos hegemônicos ditados na sociedade. Como exemplo, a referida autora afirma que as técnicas circenses aéreas são realizadas mais por mulheres e as acrobacias de solo, malabares e *clowns* são predominantemente masculinas. Garcia (2011) ainda destaca que o aéreo traz um modelo tradicional de feminino produzido como objeto, beleza e graça dos corpos no ar. Por isso, as acrobacias aéreas, especialmente as líras, são desenvolvidas pelas mulheres. Sentir dor nas acrobacias aéreas, para as mulheres, é

uma forma de reafirmar a estética dominante do feminino (GARCIA, 2011). Um exemplo apresentado por Garcia (2011) é de quando as meninas são crianças as mães afirmam que é preciso sofrer para ser “bela”.

Em relação à dimensão masculina no circo, Garcia (2011) destaca os números com malabares. Essa é uma prática solitária, de racionalização e disciplina que, na visão da autora, reafirma a masculinidade. Os malabaristas geralmente se encontram nos espaços públicos e são predominantemente homens. Apesar de não excluírem diretamente as mulheres, o humor sexista, o desdenho ou mesmo o ignorar da presença feminina demarca essas atividades aos homens (GARCIA, 2011). Como o malabares é desenvolvido em conjunto, dificulta ainda mais a entrada de mulheres. Outro aspecto debatido por Garcia (2011) é que os malabaristas abandonam os estudos escolares em prol de sua profissionalização, por isso são associados como pessoas de origem da periferia, a exemplo dos membros dos grupos de *hip hop*. Por outro lado, como as técnicas de malabares são associadas a racionalidade, a lógica matemática é predominante no ensino desta atividade nas escolas de circo (GARCIA, 2011).

Com isso, Garcia (2011) destaca como no contexto circense as práticas de segregação hegemônicas na sociedade são reproduzidas nas escolas de circo. A dimensão feminina associada as artes são destacadas nas atividades aéreas e a dimensão masculina associada a racionalidade e a ciência são reproduzidas na formação dos malabaristas, por exemplo (GARCIA, 2011). Fargot (2010) contribui com estas discussões ao afirmar que nas escolas de circo o corpo de cada artista é socialmente construído sob uma técnica específica, com suas configurações plásticas e manifestação comportamental.

Não obstante, as escolas de circo também se constituíram como processos de resistência na sociedade, a exemplo do denominado Circo Social. Os circos sociais se caracterizam como escolas de técnicas circenses, onde compreendem espaços não formais educacionais, e de disseminação da cultura artística, em especial para sujeitos das periferias dos espaços urbanos (SACCHI, 2009). Esse uso pedagógico das artes circenses trabalha na perspectiva de transformação social, onde a formação artística possibilita aos sujeitos não apenas instrumentos de adaptação à sociedade, mas possibilidades de intervenção e recriação das relações sociais (SACCHI, 2009). As práticas circenses são mediadoras na construção da sociedade, bem como dos sujeitos que a constitui.

A formação dos artistas circenses em escolas possibilita que nesse ambiente outras técnicas também sejam incorporadas à formação acadêmica do circenses. A competência física, como principal aspecto a ser considerado no processo de seleção dos artistas

(GARCIA, 2011), tem como efeito a incorporação de atletas, especialmente os ginastas, e dançarinos (GARCIA, 2011) na formação destes profissionais. Por isso, a formação nas escolas de circo, em um primeiro momento, é generalista. Os artistas tem aulas de expressão corporal, dança, acrobacias, malabares, para, em um segundo momento se especializarem em um aparelho ou performance. Não obstante, a principal incorporação artística realizada no circo contemporâneo é a dramaturgia. A convivência entre a “cena” e o “picadeiro” se torna essencial nesse processo.

Com o foco na performance da personagem do artista (BOUDREAULT, 1999), o uso de animais já não é necessário - e nem permitido em alguns países (BOUISSAC, 2012) - para a produção do espetáculo circense, pois a aproximação do corpo do artista com uma personagem tem por objetivo contar uma história (FAGOT, 2010). Além disso, Fagot (2010) destaca que para o público o espetáculo de circo também resulta de um saber técnico perfeitamente executado, pois o risco provoca um *frisson* no público. E é justamente nesse tipo de relação com o público que o circo contemporâneo se sustenta, um *frisson* provocado, por exemplo, pela figura do *clown*.

O trabalho sobre o *clown* consiste em uma introspecção para acender a um modo profundo de pensar o imperfeito (GARCIA, 2011). Por isso, o *clown* no circo contemporâneo, inspirado em Lecoq (1987), não se utiliza do recurso da oralidade, mas das linguagens dos gestos. Se no circo “tradicional”, o *clown*, por vezes, resultava da falta de habilidade corpórea para realizar outros números circenses, atualmente ele se constitui como importante figura dramática, não somente no circo mas também no teatro, por questionar os “lugares” comuns do cotidiano ao se focar nos gestos da imperfeição (WUO, 2003). Em uma sociedade onde o sucesso e a perfeição são objetivos dos sujeitos, o *frisson* do *clown* é provocado por romper com o paradigma do sucesso (WUO, 2003). Ele denuncia a ordem vigente na sociedade.

A intensa ocupação do espaço urbano também dificulta a mobilidade e localização dos circos na cidade. Por isso, houve uma dinâmica de deslocamento dos circos para as periferias dos espaços urbanos, estacionamentos de grandes *shoppings centers* ou mesmo para parques (GARCIA, 2011). Com isso, os circos são deslocados da cena dos centros urbanos. Era preciso configurar outros espaços de atuação para resistir implicando outra dinâmica organizacional dos circos.

Então, além de incorporar a dramaturgia na linguagem circense, é no espaço do teatro que o circo contemporâneo passa a produzir seus espetáculos. O teatro, ao contrário da lona, é

um território protegido pela “cultura legítima” (FAGOT, 2010). Essa dinâmica, para Garcia (2011), reflete a incorporação dos valores de criação de arte contemporânea nas “maneiras de fazer” circo, os quais podem ser definidos como sendo a criatividade, a singularidade e a significação da obra.

É justamente a partir do entendimento do espetáculo circense como um processo de criação de uma “obra” que possibilita as artes circenses começarem a ser reconhecidas como uma manifestação artística culturalmente “legítima” (FAGOT, 2010). Então, as práticas circenses ao trabalharem com a ideia de “originalidade” chamam a atenção de certa parcela da população, especialmente as classes altas e médias da sociedade, pela estratégia de distinção social (FAGOT, 2011; GARCIA, 2010).

Araújo (2005) discute que esse movimento de incorporação de outras práticas artísticas aos espetáculos circenses aconteceu simultaneamente no Brasil, França, Inglaterra, Alemanha, Austrália e Canadá, e tem especialmente na atuação do *Cirque Du Soleil* (Canadá) a principal referência de atuação. O processo de organização do circo, a exemplo do desenvolvido pelo *Cirque Du Soleil*, apresenta um cotidiano organizacional híbrido com um lugar fixo para as atividades econômicas e administrativas incorporadas às artes, mas com espetáculos móveis e itinerantes. A caracterização do fixo remete à existência de um lugar sede, onde a estrutura organizacional remete à divisão social e formal do trabalho, a exemplo de uma empresa.

Os artistas também não residem mais no circo. Por isso, a existência de centros de treinamentos (CT) e escritórios que cuidam da produção executiva dos espetáculos. As relações de trabalho são estabelecidas a partir de vínculos empregatícios, ou mesmo terceirizadas, e as relações familiares já não são base de organização das atividades devido a existência de escolas de formação profissional para os artistas. Temperani (2011) destaca os principais processos do circo atualmente como sendo os descritos no Quadro 4.

As trupes circenses são organizações que se caracterizam pela constituição de grupos de artistas de diferentes formações que utilizam as práticas circenses em suas atividades. Centrada na expressividade da linguagem híbrida artística, a lona, o picadeiro, *trailers* e demais estruturas físicas do circo familiar já não compõem as trupes circenses que passam a se apresentar em teatros, ginásios ou mesmo nas ruas. E é esse processo organizacional circense que mantém sua mobilidade no espaço social que tem sido predominante no campo artístico circense atualmente.

Quadro 4 - Processos organizativos circenses

Categoria	Descrição	Estrutura
Circo Teatro	Apresentação de espetáculos em dois atos. O primeiro com atividades circenses, e o segundo com o teatro.	Estrutura circense (lona) fixa ou itinerante.
Circo itinerante	Espetáculos compostos por números circenses. Os Circos grandes também são chamados de “Circo de Tiro” tem temporadas curtas de uma a duas semanas em cada praça (cidades).	Divididos em 03 categorias: pequeno = até 500 lugares; médio = até 1.000 lugares; grande = acima de 1.000 lugares
Circo escola	Formação de artistas profissionais (e/ou aprimoramentos de técnicas).	Lona fixa ou em espaços adequados aos aparelhos.
Circo social/educativo	Tem como principal objetivo a promoção da cidadania utilizando-se das artes circenses como atrativo e desenvolvendo atividades de cunho social, cultural, pedagógico e educativo.	Estrutura circense (lona) fixa ou em espaços adequados, em especial aos aparelhos.
Circo de rua	Composto por artistas de diferentes formações profissionais.	
Grupos e trupes circenses	Composto por artistas que possuem como principal formação profissional as artes circenses, seja através de Escolas e pela prática/oralidade transmitida tradicionalmente pelas famílias circenses.	Apresentam-se em lonas, teatros e em outros espaços alternativos.
Números/performances circenses	Número Circense é formado por um conjunto de “trucs” obedecendo a uma sequência lógica, com coreografias e trilha sonora entre outros recursos necessários (eletrônicos, tecnológicos e específicos).	Não apresenta uma estrutura definida.

Fonte: elaborado pela autora com base em Temperani (2011)

Estas trupes postulam um desafio de análise aos Estudos Organizacionais, pois o conceito de espaço nessa área de pesquisas tem enfatizado a localidade, no sentido discutido por Cresswell (2009), seja esta em termos físicos, simbólicos, discursivos ou mesmo virtuais, pois trazem consigo o sentido de local de trabalho ou *workplace* (COSTAS, 2013). Entretanto, as práticas de mobilidade sócio-espacial dos processos organizativos circenses produzem diferentes espaços sociais, no sentido empregado por Certeau (2008), pois coloca em relação diferentes lugares na sociedade que não somente os de trabalho, seja em relação aos diferentes profissionais atuando na suas rotinas ou seja nos trânsitos que elas têm pela sociedade. Mais do que isso, estas práticas evidenciam as multiplicidades espaciais produzidas pela mobilidade dos circos.

Na próxima seção desta tese, destaco como a etnografia foi desenvolvida nesta pesquisa a partir destas multiplicidades sócio-espaciais produzidas pelas práticas de organização dos circos.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Realizar um estudo etnográfico requer um engajamento prático do pesquisador com o campo de pesquisa que tem como efeito a produção das vicissitudes de uma experiência social. O contato cotidiano com os sujeitos na pesquisa, e não somente “da” pesquisa, possibilita, como afirma Magnani (2009), desconstruir o campo etnográfico como um ambiente exótico, pois ele passa a ser construído como um campo de contradições, regularidades e conflitos em que a experiência pode gerar familiaridade com o não conhecido, aquilo que causa estranhamento.

Rocha e Eckert (2008) destacam que o exercício etnográfico impõe ao pesquisador um deslocamento de sua própria “cultura” para que o mesmo possa “se situar” no fenômeno estudado. Ainda para as referidas autoras “se situar” a partir do fenômeno estudado implica uma participação efetiva nas formas de sociabilidade das quais a realidade investigada se apresenta. É um processo reflexivo da vida social que exige um “olhar” e uma “escuta” sempre atenta ao que acontece no contexto estudado de forma que seja possível o pesquisador adentrar e acessar o seu campo de pesquisa (ROCHA; ECKERT, 2008).

O método etnográfico possibilita novas leituras sobre a realidade social revelando lógicas e fragmentos do que era até então considerado como estranho ao pesquisador (MAGNANI, 2009). Nessa perspectiva, Clifford (1997) destaca que no século XX os estudos etnográficos tem privilegiado as relações de convivência sobre as relações de percurso do etnógrafo. Com efeito, a autoridade na etnografia foi construída ao longo do tempo a partir do argumento do “estar lá” e de “práticas espaciais de convivência intensiva” (CLIFFORD, 1997, p. 58). Clifford (1997) destaca este conjunto de práticas como característica da observação participante, sendo esta a principal contribuição da antropologia aos estudos humanísticos, pois ela possibilita construir a etnografia como um campo de trabalho, bem como a delimitação do objeto de estudo.

Quando estes objetos são constituídos a partir de conexões de diferentes espaços sociais determinar suas fronteiras de localização faz com que a etnografia se torne uma tarefa complexa. Clifford (1997) destaca o legado positivista e colonialista dos primeiros estudos antropológicos que consideravam o campo como um laboratório ou um lugar a “ser descoberto” como principal fator da necessidade de se determinar exatamente as fronteiras do campo de trabalho, e, mais ainda, de considerar o “estar lá” em detrimento da construção do

objeto etnográfico. Ainda para Clifford (1997), é necessário então retomar a processualidade da etnografia e considerar os circuitos que possibilitam compreender profundamente um fenômeno social, especialmente no contexto contemporâneo onde diferentes sociedades são interconectadas por diversos aspectos sociais.

O trabalho de campo para Clifford (1997) deve ser compreendido como encontros de percursos, pois se caracteriza por um *mix* de práticas institucionalizadas de conviver e de percorrer o espaço pesquisado. Estes percursos se caracterizam por práticas espaciais. Retomando as discussões de Certeau (2008), Clifford (1997) afirma o espaço como sendo discursivamente mapeado e corporalmente praticado. Portanto, não existe um campo dado ou determinado, mas ele é trabalhado (CLIFFORD, 1997) e construído, sendo os critérios de profundidade e intensidade de envolvimento do pesquisador alterados a partir da construção do objeto de estudo.

Adentrar ao campo de pesquisa circense foi, para mim, um processo que se iniciou em maio de 2010 quando minha orientadora de doutorado me fez um convite para que eu participasse de um projeto de pesquisa sobre circos em parceria com outra universidade. Em um primeiro momento o “estranhamento” com esse campo de pesquisa, do qual eu possuía poucas informações, foi o que me instigou a aceitar a proposta. Para mim, essa era uma situação inusitada. Até então, considerava que o circo era praticado sob uma lona com adestramento de animais. Entendimento esse que já configurava uma anedota em minha família, visto que quando eu era criança, e não gostava de ir ao circo, em mais uma tentativa de escapar dos passeios da escola quando o circo chegava à cidade, eu argumentei com a minha mãe: “eu não vou porque os animais não tomam banho para esperar a gente!”. Desde então no âmbito de minha família e amigos próximos “Josiane” e “Circo” eram “variáveis independentes”.

A imersão teórica que realizei ao escolher o circo como meu campo de pesquisa me possibilitou desconstruir o imaginário infantil que eu tinha do circense. O contato com os textos sobre a produção do “circo contemporâneo” sem lona, sem animais e com uma linguagem cênica que, por vezes, chega a ser dramática, evidenciou como esse campo artístico tem passado por um processo de reconstrução de suas práticas de organização, por vezes silenciosas, e que nem por isso deixa de ser conflituosa. Fazer uma imersão etnográfica nesse contexto poderia então ser um importante mecanismo de compreensão desta dinâmica que se revelava um desafio profissional e pessoal.

Sendo assim, o método etnográfico implica uma dimensão política de realização da pesquisa. É uma construção política, pois se refere ao “encontro” de diferentes sujeitos que pode resultar na construção de um texto polifônico, na medida em que o etnógrafo se propõe a construir de forma colaborativa com os outros sujeitos na pesquisa o conhecimento etnográfico (CLIFFORD, 2008).

Ao iniciar minha etnografia no Grupo Alegria em março de 2011, escolhi essa que será detalhada no capítulo desta tese específico a esse acontecimento, a ideia inicial era realizar um estudo com um lócus organizacional específico. Com isso, me mudei para a cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, onde se localiza a sede do circo. Para me familiarizar com a dinâmica social em que a organização se situava, eu costumava andar pela cidade como se fossem “saídas exploratórias” (ROCHA; ECKERT, 2008) ao campo na busca de vestígios circenses que me auxiliassem na compreensão e construção do processo organizacional analisado. Em um destes primeiros movimentos me deparei, no centro comercial da cidade, com vários vendedores ambulantes que comercializavam vídeos sobre circo, especialmente sobre os circos no Canadá.

Esse não era um tipo de produto que eu me deparava recorrentemente no comércio porto-alegrense, capital do Estado do Rio Grande do Sul, onde eu residia até então, apesar de a cidade também ter um circo permanente. A exposição dos produtos, como de relevância em termos comerciais, indicava que a influência circense na cidade era mais do que a concepção estética das artes. Constatei isso, pois ao conversar com os vendedores dos produtos eles recorriam a importância do Alegria em Pelotas não somente pelo seu caráter de lazer, mas, também, político. Eles comentavam que esse circo “levava” o nome de Pelotas para todo o país e se configurava com um importante papel no desenvolvimento da cidade. Por outro lado, também ouvia críticas a respeito do jeito “excêntrico” dos artistas com tatuagens e roupas nada convencionais.

Ao iniciar minha pesquisa de campo, entretanto, a excentricidade era uma característica atribuída a mim. Durante a rotina diária de treinamentos no CT, a qual era anotada em diários de campo, conforme preconiza o método etnográfico, era comum que ao final da tarde ocorressem pausas para a alimentação. Nos primeiros dias em campo, eu me oferecia para sair e comprar algumas coisas para nos alimentarmos e, como não os conhecia, eu solicitava a eles se tinham preferência por alguma marca de produtos. Em uma dessas ocasiões, uma das artistas me perguntou se eu poderia comprar água para eles. Eu disse que

sim, e era somente ela me dizer a marca de preferência dela. A resposta que ouvi foi: “desde quando água tem marca?”, seguida de boas risadas (notas de campo).

Além de meus conhecimentos mercadológicos, que eram estranhos para os artistas do circo, também procurei evitar comportamentos que descaracterizassem, nesse primeiro momento, meus interesses profissionais em relação aos circenses. Por isso, inicialmente, eu evitava fazer fotografias das atividades realizadas no CT para que eu não fosse associada a uma “fã” do grupo. Essa postura me ajudou a construir uma relação de amizade e seriedade com os circenses para a pesquisa, conforme pode ser observado no relato de um dos artistas após a finalização do estudo:

Quando me disseram que tinha alguém, que tava fazendo um trabalho sobre o grupo e que ia nos acompanhar e lembro bem de te olhar carregando o material [...] com uma vassoura na outra mão, eu pensei: “lá vem mais uma fãzinha tentando se infiltrar de qualquer jeito aqui dentro.” Assim que me deste o primeiro “oi” seguido de uma breve conversa e um pedido de entrevista, já pude constatar que estava errado, nas tuas primeiras palavras já dava pra notar alguém com seriedade, uma doçura rara e um conhecimento e certeza daquilo que estava fazendo (TIAGO, *CLOWN*, 10 DE FEVEREIRO DE 2013).

Esses laços afetivos construídos durante a pesquisa de campo me proporcionaram adentrar ao mundo circense por meio das redes de amizades formadas entre os artistas de circo, algo que vai ao encontro do que já foi propugnado por Cavedon (2008) com relação ao envolvimento do pesquisador com os pesquisados. Com isso, foi possível identificar os espaços circenses que são considerados de referência para as apresentações destas organizações no Brasil, os artistas que influenciam as atuações em cena no circo, mas, essencialmente, pude compreender como o cotidiano de trabalho na organização era influenciado pelas práticas organizativas de outras organizações circenses.

A convivência cotidiana que construí no Alegria também me fez compreender que eu estava analisando um fenômeno social inserido em uma cadeia ampla de produção do denominado “circo contemporâneo”. Nesse primeiro lócus de pesquisa, era comum que os artistas assistissem aos vídeos de espetáculos circenses canadenses, observassem as temáticas dos espetáculos ou mesmo os detalhes dos figurinos. Além disso, eram recursivos os elogios às técnicas circenses desenvolvidas no Canadá, consideradas como referência de atuação.

A presença dos circos canadenses no cenário brasileiro também estava se intensificando, especialmente pela realização de turnês no país, conforme pode ser observado no Quadro 5, como, também, pela formação de parcerias, a exemplo do caso do *Cirque du Soleil* que financia programas do circo social brasileiro. Entretanto, esse movimento do

processo organizativo parecia ter sentido único (Canadá-Brasil), pois não foi possível a identificação dos circos brasileiros se apresentando em cidades canadenses. No movimento Brasil-Canadá o fluxo é individual e diversos artistas brasileiros trabalham nas trupes canadenses ou estudam na *École Nationale de Cirque* em Montréal.

Essa dinâmica teve como efeito eu repensar as formas de realização da etnografia, visto a análise microssocial do objeto de estudo estava relacionada a um processo macrossocial de sua constituição. O processo de construção da etnografia está relacionado com a complexidade de construção dos objetos de estudo. Essa complexidade da relação do circo com o contexto onde ele está inserido e sua inserção em um processo macrossocial de referência de atuação demandou a necessidade de adaptações etnográficas.

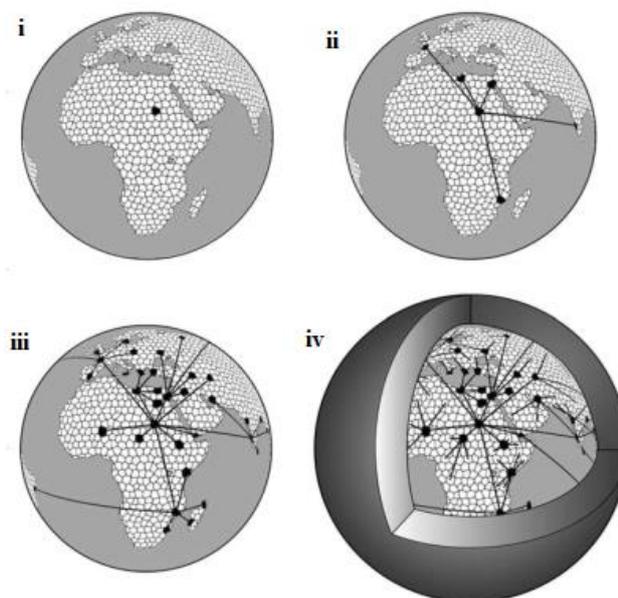
Quadro 5 - Circos canadenses com turnês no Brasil entre os anos de 1998 e 2013

Ano de turnê no Brasil	Nome do circo
1998	<i>Cirque Eloize</i>
2006	<i>Cirque du Soleil</i>
2007	<i>Cirque du Soleil</i>
2008	<i>7 Doigts de La Main</i>
2009	<i>Cirque du Soleil</i>
2010	<i>Cirque Eloize</i>
2011	<i>Cirque du Soleil</i>
2013	<i>Cirque du Soleil</i>
2013	<i>Les Parfait Inconnus</i>
2013	<i>L'Arsenal</i>
2013	<i>Finzi Pasca</i>
2013	<i>7 Doigts de La Main</i>
2013	<i>Recycle</i>

Fonte: elaborado pela autora

Como afirma Marcus (1999; 1995) as relações sociais, linguagens, práticas ou processos que possuem uma inserção macrossocial podem demandar que sejam realizadas adaptações nos lócus de realização do estudo etnográfico. É nesse contexto que Marcus (1995) desenvolve o que ele denomina de etnografia multissituada no intuito de analisar as relações entre as dimensões macro e microssociais examinando a circulação de significados culturais, objetos ou identidades, por exemplo, em tempos e espaços difusos, como pode ser observado na figura 1.

Figura 1 - Representação da pesquisa etnográfica multissituada



Fonte: Cooke, Laidlaw e Mair (2009)

Cooke, Laidlaw e Mair (2009) afirmam que atualmente os espaços locais estão sujeitos a um processo de interação cada vez maior com outros espaços devido à ação de forças globais. Para os referidos autores, as “formações culturais”, representadas pelas linhas pretas na figura 1, irrompem os campos tradicionais de pesquisa etnográfica (i) e se espalham ao redor do mundo (ii-iii) resultando na necessidade de agregá-las para formar o campo multi-localizado (iiii).

Marcus (1999) discute que na etnografia multissituada os pesquisadores não apenas traçam os movimentos dos objetos de estudo, mas, o mais importante, eles traçam as relações sociais e articulações materiais destes movimentos podendo formar um “circuito cultural”. Buscando uma aproximação com essa definição de etnografia multissituada, optei por deslocar o “situs” de análise e buscar decifrar as redes que possibilitam interconectar o contexto circense estudado no Brasil com o Canadense. Essa mobilidade dos “situs” da pesquisa etnográfica possibilita, de acordo com Marcus (1995), decifrar a rede de associações e conexões do objeto de estudo a partir da reconexão entre as dimensões do “mundo vivido” e o sistema mundo, pois a própria circulação do pesquisador nessa rede de interconexões que possibilita reconstruir essa interconexão.

Algumas críticas em relação à etnografia multissituada se referem à possibilidade de não se realizar uma descrição densa (GEERTZ, 2002) dos “situs” estudados ou das “práticas

espaciais de convivência intensiva” (CLIFFORD, 1997, p. 57). Porém, como afirma Horst (2009), o foco deste processo etnográfico é realizar uma descrição densa dos elementos que possibilitem analisar as redes de conexões entre as pessoas, práticas, atividades ou significados analisados.

A questão que se colocava então era para qual lugar do Canadá eu precisaria me deslocar, pois, como afirma Marcus (1995), a seleção dos espaços e dos lugares de investigação emerge inseparavelmente da politização do problema de pesquisa. E a escolha desse segundo lócus de estudo que possibilitaria analisar a rede de conexões entre as práticas cotidianas no circo no Brasil e no Canadá. As referências sobre o circo canadense que eu encontrei em Pelotas remetiam à província de Quebeque, especificamente à cidade de Montréal. Os circos canadenses que haviam realizado passagens pelo país eram dessa região do Canadá. E foi para essa cidade que eu decidi me deslocar para o estudo.

Ainda de acordo com Marcus (1995), um dos primeiros aspectos a ser considerado em uma etnografia multissituada é a aprendizagem da língua a ser utilizada no trabalho de campo. Esse aprendizado tem relação com o desenvolvimento da sociabilidade requerida no processo etnográfico como também pode se configurar como uma primeira aproximação com o diferente contexto cultural a ser pesquisado (MARCUS, 1995). Como eu já sabia que a província de Quebeque havia sido uma colônia francesa e o bilinguismo francês-inglês era uma característica da cultura canadense, decidi no ano de 2012 ingressar em uma escola de francês. Entretanto, na cidade onde eu residia no Brasil a única opção de língua francesa existente é da França. Assim como existem diferenças entre a língua portuguesa no Brasil e em Portugal, também ocorre o mesmo entre o francês da França e Canadá. Eu sabia que ao chegar à Montréal eu levaria um tempo para poder me adaptar a língua e, por isso, busquei um lugar para morar que amenizasse as diferenças culturais que eu iria enfrentar.

Acabei por residir na cidade de Montréal em uma residência, cuja uma das diretoras era brasileira, o que poderia me proporcionou uma “âncora cultural” que me desse segurança para mudar de país. E foi com ela que comecei a conhecer a dinâmica de vida canadense. Das outras duas diretoras, uma era espanhola e outra quebequense. Conforme discute Marcus (1995), o trabalho de campo multissituado é, portanto, sempre conduzido com uma consciência de estar dentro da paisagem e como a paisagem muda em diferentes locais a identidade do etnógrafo exige renegociação. O fato de eu ser brasileira influenciaria diretamente as minhas relações em campo, pois seriam as “representações” do Brasil que também estariam em jogo nessa relação. Uma dessas representações que foi marcante em

minha etnografia no “situs” Canadá foi a figura da mulata (CORREA, 1996). Um os documentos necessários para a seleção na residência onde eu iria morar em Montréal era uma fotografia. A partir dela, Carine me definiu para as outras diretoras da casa como sendo uma “típica mulata brasileira”, visto que no Brasil a “mulata é a tal” (CORREA, 1996). Foi a partir dessa representação de uma “típica mulata brasileira” que eu cheguei ao Canadá.

Ao chegar à residência em janeiro de 2013 havia outras duas brasileiras residindo nela. Carine e Julia. Julia estudava na mesma universidade que eu e foi ela quem me inseriu no mundo acadêmico em Montréal indicando onde ficavam as universidades, mas, também, me mostrando como me situar naquele contexto. Em uma de nossas primeiras conversas, quando afirmei que eu iria fazer a pesquisa em francês, ela comentou que isso seria bom, pois ela somente falava em inglês e isso acabava por trazer algumas complicações de sociabilidade na cidade. Em um desses eventos, na universidade em que estudávamos, ela me contou que um dos garotos estudante disse a ela: você não sabe falar francês então o que está fazendo aqui? (DIÁRIO DE CAMPO, 28 DE JANEIRO DE 2013). Comecei a perceber que os problemas do bilinguismo canadense eram apenas uma das dimensões das contradições sociais do país.

Passados alguns dias na residência em Montréal, uma das diretoras da residência me perguntou como estava sendo minha adaptação. Afirmiei que estava sendo tranquila, apesar de ainda estar me adaptando ao francês canadense que era um pouco diferente do francês que eu havia aprendido no Brasil. Então, ela me surpreendeu ao começar a conversar a respeito dos relacionamentos pessoais e amorosos no Canadá que, segundo ela, era diferente da intimidade que tínhamos no Brasil, apesar de ela nunca ter visitado o país. Ela afirmou que no Canadá os homens não tinham o costume de convidar as garotas para sair e pagar a conta, as mulheres canadenses seriam liberais (indicando que as relações sexuais eram abertas) e eu deveria, então, me cuidar devido ao assédio dos homens, pois nem todos eram gentis.

Alguns dias depois, estávamos em fevereiro e era época de carnaval no Brasil, e em uma conversa entre alguns colegas em uma das universidades em Montréal, onde somente eu era brasileira, um dos garotos me disse: “Nossa! Eu estava assistindo as propagandas do carnaval no Brasil. E que coisa são as mulheres brasileiras”, com gestos como se a personagem em sua mente tivesse seios grandes (DIÁRIO DE CAMPO, 28 DE FEVEREIRO, DE 2013). Eu estava descobrindo que a mulata é a tal (CORREA, 1996) também no Canadá. Em minha primeira entrevista com um artista circense durante a pesquisa eu escutei esse mesmo tipo de comentário, conforme discutirei posteriormente.

Estes tipos de comentários que se estenderam ao longo de minha estadia na cidade eram uma forma de apagamento do sujeito, pois era um mecanismo de materialização de uma formação discursiva (mulata) em meu corpo (FOUCAULT, 2008). E percebia que meu próprio corpo seria um mecanismo de negociação política com o campo. DeWalt e DeWalt (2011) destacam que as questões de gênero, de sexualidade, classe, raça são categorias sociais que delimitam a forma de inserção etnográfica em campo, pois dizem respeito à forma de construção e posicionamento dos sujeitos na sociedade. Ainda para os referidos autores, poucos estudos etnográficos têm debatido como estas questões influenciam o acesso e desenvolvimento do trabalho etnográfico, bem como o desenvolvimento da etnografia, pois é uma forma de exposição do pesquisador e da pesquisa que o ambiente acadêmico ainda se distancia em problematizá-los.

Se no Brasil o meu “olhar” para os vestígios culturais canadenses eram enfaticamente relacionados ao meu trabalho de pesquisa, no Canadá eu também encontrei diversos vestígios culturais brasileiros que performavam minha estadia em campo como uma “típica mulata brasileira”. São esses elementos que possibilitam articular o “mundo vivido” na etnografia no “sistema mundo” dos processos organizativos. É nesse sentido que Clifford (2008) assinala a etnografia como sendo o “encontro” diferentes sujeitos que implica uma constante negociação política de posicionamentos no estudo.

Complementando as discussões de Marcus (1995) de que na etnografia multissituada se decifra as redes de associações da pesquisa a partir da reconexão entre as dimensões do “mundo vivido” e o sistema mundo, considero que isso não se refere apenas ao objeto de estudo, mas, também, a presença do pesquisador. Por isso, optei por desmembrar as discussões mais específicas dos procedimentos metodológicos e de convivência no percurso etnográfico deste estudo a partir dos diferentes “situs” pesquisados, pois, dessa forma, acredito que seja possível além de desenvolver uma narrativa etnográfica sobre o tema estudado, identificar os pontos de conexões e de disjunções entre os fenômenos analisados.

4 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NO BRASIL

Para a discussão da pesquisa etnográfica desenvolvida no Brasil, optei pela construção de três seções. No primeiro momento, descrevo algumas características do circo no Brasil, enfatizando seus principais processos organizativos e a transição para o denominado “circo contemporâneo”. A seguir, apresento como o trabalho de campo foi desenvolvido no país, e, ao final, as análises sobre a trupe circense brasileira que foi pesquisada.

4.1 O CIRCO NO CONTEXTO BRASILEIRO

No Brasil, as práticas circenses chegaram ao país por volta do século XX trazida por imigrantes europeus (ÁVILA, 2008). Nesse período, de acordo com Nepomuceno Filho (2009), a denominação utilizada para os artistas de circo era de mambembe (ator, ou grupo teatral amador e de má qualidade) ou saltimbanco que geralmente eram ciganos. Costa (2009) destaca que a imprensa local brasileira, comprometida com a promoção dos espetáculos “nobres”, a exemplo de óperas, se incomodava com a presença do público em espetáculos populares e menosprezavam os circenses e seus mecanismos de sobrevivência. A praça pública era o principal espaço utilizado pelos circenses para as suas apresentações (COSTA, 1999; NEPOMUCENO FILHO, 2009).

De acordo com Nepomuceno Filho (2009), no Brasil, os circos itineravam especialmente a partir das festas de padroeiros da Igreja Católica, a exemplo da Festa dos Santos Reis Magos, comemorada anualmente no início do mês de janeiro, ou nas festas de São João em que os artistas circenses chamavam a atenção do público pelos números de pirofagia (manuseio com fogo). Ainda para o referido autor, nestes festas seguia-se a seguinte ordem: pela manhã e a tarde os artistas saíam nas ruas mostrando e divulgando as atrações do espetáculo da noite. Após as Missas, que os artistas, em geral, participavam para serem “bem vistos pela sociedade”, eles chamavam a atenção do público nas praças para ir assistir ao espetáculo no circo.

Costa (1999) descreve três processos organizativos que caracterizavam, no início do século XX, os circenses no Brasil: o tapa-beco, o circo de pau fincado e o circo de pau a pique. O tapa beco era em um terreno baldio cercado por duas casas, onde uma das

extremidades do espaço era fechada com uma cortina. O picadeiro media o tradicional 13,50m (DUPRAT, 2007) e o público assistia de pé ou levava suas próprias cadeiras (COSTA, 1999).

O circo de pau a pique era montado com madeiras aparadas em forma de toras ou estacas fincadas no chão formando um círculo (COSTA, 1999). O picadeiro, de acordo Costa (1999), era demarcado com a corda, o público ficava de pé ou trazia as cadeiras de casa e as apresentações, assim como no tapa-becos, eram diurnas devido à falta de iluminação. Costa (1999) destaca que o circo de pau fincado se caracterizavam por estacas de madeira fincadas em círculo unidas por um pano - o pano de roda – nas quais também eram fixadas as arquibancadas. Em torno do picadeiro havia um espaço para se colocar cadeiras do circo ou do público (COSTA, 1999). Esse trabalho de montagem era realizado pelos próprios artistas do circo. Dentre estes três processos organizativos dos circos, possuir um circo de pau fincado já significava certo *status* diferenciado para a época, apesar de atualmente serem considerados como mais pobres (COSTA, 1999).

O espetáculo circense no início do século XX no Brasil era composto por duas partes. A primeira com números circenses e a segunda com uma peça de teatro (AVILA, 2008; DUPRAT, 2007; COSTAS, 1999). Essa integração com o teatro fez com que o espetáculo circense começasse a desenvolver elementos de encenação e de interpretação tendo o palco como outro espaço de sua constituição, além do picadeiro e as praças (COSTA, 1999). Silva (2007) destaca que uma das principais características das “maneiras de fazer” circenses no século XX era sua hibridização com diversos gêneros teatrais e de dança, o que resultava no mútuo diálogo dos circos com os movimentos culturais de sua época.

Rocha (2010) afirma que o circo-teatro tem importância histórica no Brasil, pois é considerado como uma versão nacional e popular do circo no país. Isso porque, por exemplo, se em outros países o que se observava era o aumento das números de palhaços com base em mímicas e gestualidade, no Brasil o palhaço falava, cantava e era considerado como um “bom malandro” (ROCHA, 2010). Além de ser considerado como um veículo de diversão popular, o circo-teatro também apresentava críticas em relação à dinâmica social do país resultando em seu legitimação no discurso científico como uma manifestação cultural (ROCHA, 2010). Com efeito, de acordo com Rocha (2010), a maioria da pesquisas científicas no país tem como seu “objeto” de estudo os circos-teatros.

Os circos-teatros tinham nos circos familiares seu “mastro” de sustentação, conforme afirma Silva (2007). Na segunda metade do século XX com a diminuição dos circos familiares o circo-teatro passa por uma crise (ROCHA, 2010). O surgimento das escolas de

circo, dos festivais mundiais, a exemplo do francês *Festival du Cirque Demain*, e de diversas companhias, grupos performáticos e trupes de artistas fomentou o fenômeno do denominado “novo circo” ou “circo contemporâneo” também no Brasil, cuja grande referência de atuação é o circo canadense *Cirque du Soleil* (ROCHA, 2011).

No Brasil, a primeira escola de circo foi construída em 1978, ocupando um espaço no estádio do Pacaembu, em São Paulo. Denominada como Academia Piloïn de Artes Circenses (APAC), acabou encerrando suas atividades em 1983. Em 1982, é fundado na cidade do Rio de Janeiro o Circo Voador, bem como a Escola Nacional do Circo (ARAÚJO, 2005).

De acordo com Araújo (2005), a Escola Nacional de Circo resultou de um plano político forjado no plano de cultura popular com o objetivo de garantir um espaço público para a sobrevivência dos circenses no país. Administrada pelo Governo Federal, a escola oferece cursos de formação e de capacitação profissional nas artes circenses. Reconhecida pelo Ministério da Educação do Brasil, a Escola Nacional do Circo oferece cursos em nível técnico. As seleções para ingresso na escola ocorrem por meio de duas fases (Escola Nacional de Circo [ENC], 2013). Primeiramente, os candidatos são avaliados pelas suas aptidões físicas e habilidade circenses e artísticas, ou seja, é necessário um conhecimento prévio de algum aparelho do circo. A segunda fase consiste na realização de dinâmicas de grupos e avaliação das habilidades comunicativas. Esse processo é realizado por professores e técnicos da própria escola (ENC, 2013).

Em relação aos dados socioeconômicos do circo no Brasil, de acordo com Lins (2007), no Brasil, nos anos de 1970, havia mais de duas mil companhias circenses espalhadas pelo País. No ano 2000, não passaram de 300 circos. Nesse mesmo período a quantidade de circos-escola saltou de dois para quarenta, e ainda as academias de ginástica também passaram a desenvolver estas atividades (DUPRAT, 2007).

Apesar de o Brasil ainda não apresentar uma legislação específica as atividades circenses, a proibição de animais nos espetáculos (ARAÚJO, 2005) e a definição de parâmetros sobre patrimônios culturais e imateriais da sociedade, como as realizadas pela ONU e algumas proposições realizadas no país (ROCHA, 2011), também tem influenciado a incorporação de outras práticas artísticas aos espetáculos circenses. É nesse sentido que Duprat (2007) assinala a preocupação do circo contemporâneo com a encenação do espetáculo, mais do que com os números apresentados.

Em termos institucionais, o projeto de lei nº397/2003, em trâmite no Congresso Nacional Brasileiro, em seu artigo segundo, define circos como espetáculos que possuam mais de cinquenta por cento de suas práticas relacionadas às atividades circenses. Os aparelhos utilizados são tecidos, corda, trapézio, trampolim, perna de pau, roda e lira, desenvolvidos a partir das seguintes atividades expostas no Quadro 6:

Quadro 6 - Exemplos de números circenses

Atividade circense	Descrição
Acrobacias (aérea e/ou de solo)	Movimentos de variações entre os três eixos de rotação corporal (longitudinal, transversal e sagital). Executado por meio de movimento de Paradismo (mãos-jota); poses individuais, dupla, trio ou grupo.
Malabarismo	Manipulação de objetos, a partir de quatro modalidades: (1) malabarismo de lançamento, (2) malabarismo de equilíbrio dinâmico, (3) malabarismos giroscópios e, por fim, (4) malabarismos de contato.
Mágicas	Manipulação de objetos e/ou pessoas.
Equilibrismo	Buscar o equilíbrio por meio de situações que promovem o desequilíbrio devido à instabilidade das superfícies e/ou dos materiais utilizados.
Expressão corporal	Expressão corporal. Relacionada às atividades de dança e cênicas.
Palhaços, clown	Atividades de encenação e/ou interpretação.
Pirofagia	Atividades relacionadas à manipulação de fogo, seja engolindo, cuspidando, ou demais atividades de manipulação com o corpo, ou com outros objetos como tochas ou malabarismos.

Fonte: adaptado de Sacco e Braz (2010)

Sobre os dados estatísticos das atividades circenses no país, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) apresenta em suas pesquisas os denominados Indicadores Culturais, onde é possível ter um panorama do impacto econômico dessas atividades. Entretanto, esses estudos são recentes no Brasil, e somente a partir do Censo Demográfico do ano 2000 que estes dados foram coletados. Do mesmo modo, a pesquisa mais recente sobre os indicadores culturais é do ano de 2005. A partir destes dados, apresento uma conjuntura destes indicadores no intuito de contextualizar as atividades circenses, e os circos enquanto processo organizativo no país.

De acordo com Lins (2007), tendo por base os dados do IBGE do censo demográfico brasileiro do ano 2000, 51,2% dos trabalhadores em atividades circenses residem na região sudeste, sendo os três Estados com maior concentração: São Paulo (23,2%), Rio de Janeiro (19,2%) e Minas Gerais (8,8%). O Rio Grande do Sul aparecia na oitava colocação com 5% dos trabalhadores circenses residentes no Estado. No que se refere aos dados demográficos dos trabalhadores circenses, a Tabela 1 apresenta uma síntese destes dados.

É possível observar, a partir dos dados da Tabela 1, a predominância de homens jovens envolvidos com o trabalho nas artes circenses, assim como a baixa escolaridade e

rendimento salarial. Conforme discutem Silva e Abreu (2009), Duprat (2007) e Brasileiro (2008) os circos se caracterizam por uma atividade artística popular, desenvolvida nas periferias das cidades, que com o aumento do processo de ocupação do espaço urbano acaba diminuindo os espaços destinados a essas atividades artísticas. Fatores como o saber transmitido pela oralidade, bem como a nomadismo do modo de vida podem contribuir para a baixa escolaridade formal destes sujeitos sociais. No que tange à predominância jovem masculina, a estrutura familiar e a centralidade do corpo nas atividades circenses podem ser fatores influentes nos dados apresentados.

Tabela 1 - Perfil sociodemográfico dos artistas circenses de acordo com o censo 2000 do IBGE

Categorias	Trabalhadores em atividades circenses⁴
Gênero	
Homem	2028 (75%)
Mulher	677 (25%)
Idade	
Até 18 anos de idade	626 (23,1%)
19 a 30 anos de idade	1.140 (42,15)
31 a 40 anos de idade	521 (19,3%)
41 a 60 anos de idade	354 (13,1%)
61 anos ou mais	64 (2,4%)
Educação formal	
Até 4 anos de estudo	831 (30,7%)
5 a 8 anos de estudo	944 (34,9%)
9 anos ou mais de estudo	806 (29,8%)
Rendimento médio (ao mês)	
Até 1 salário mínimo	1002 (37%)
Mais de 1 a 3 s.m.	1008 (37,1%)
Mais de 3 s.m.	700 (25,9%)
Total	2705 (100%)

Fonte: Lins (2007)

Do mesmo modo, os financiamentos dos circos são predominantemente da bilheteria dos espetáculos. Poucas empresas patrocinam as atividades destas organizações, e o Estado tem apresentado poucas políticas públicas voltadas a estas organizações (LINS, 2007). Sendo assim, a capitalização das organizações que atuam nas artes circenses apresentam dificuldades para a remuneração dos artistas e de manutenção de suas atividades. Na próxima seção desta tese, eu discuto como foi meu processo de inserção etnográfica no campo de pesquisa circense no Brasil.

⁴ Dados absolutos e em percentuais.

4.2 PROCESSO ETNOGRÁFICO NO BRASIL

Meu primeiro contato com o Alegria foi em junho de 2010 quando fui assistir a um espetáculo produzido pelo circo em um teatro na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O que mais me chamou atenção ao assistir esse meu primeiro espetáculo de circo em um teatro foi a hibridização artística. Os números circenses eram articulados em um enredo dramatizado com movimentos performáticos realizados a partir de músicas. Parecia-me que esse processo de construção do espetáculo era extremamente complexo, pois ali estavam em jogo diversos domínios das artes os quais não poderiam se sobressair um sobre o outro. Seria preciso um diálogo intenso e articulado entre as diferentes “maneiras de fazer” arte presentes no espetáculo e, claro, um processo de organização delas.

Após assistir o espetáculo fui pesquisar a história do Grupo Alegria. Observei que apesar da organização ter aproximadamente vinte e cinco anos de trabalho artístico não havia nenhum estudo publicado sobre o processo de organização deles. Isso apesar da cidade de Pelotas sediar cinco faculdades de Administração, com cursos de especialização e mestrado acadêmico na área de cultura e economia. Com esses questionamentos, decidi estudar os processos de organização do Grupo Alegria, assumindo os riscos ao ter de mudar de cidade, pois Pelotas é distante, aproximadamente, 300 quilômetros de Porto Alegre, onde eu residia para estudar. Considerando que as condições da BR 101 não eram adequadas para realizar o trajeto diariamente; bem como que era preciso um envolvimento significativo com campo de estudo mediante a utilização o método etnográfico para após desenvolver minhas inquietações teóricas, a opção foi por residir em Pelotas.

Como afirma Dias (2007), a etnografia consiste em um fluxo onde as coisas acontecem, e ao se deixar o devir da pesquisa ocorrer por meio de nossas experiências, a qualidade do trabalho de campo pode não ser comprometida. Pois, antes de se estabelecer uma visão romântica ou exótica do estudo, as contradições, reproduções ou questionamentos podem evidenciar como as construções dos objetos de pesquisa ocorreram sem cair em uma “eutnografia”, sem cair um diário pessoal psicanalítico (DIAS, 2007). Nesse sentido, a etnografia não atua como um receituário de “como me dar bem com um grupo de exóticos” mas, as descrições podem evidenciar os devires de pesquisadores em campo. A diferença, como afirma Dias (2007), está em como nossos “segredos de pesquisa” são evidenciados no final do estudo.

Nos estudos etnográficos os termos entrada e acesso ao campo são, por muitas vezes, tratados como sinônimos. O acesso as informações necessárias para a etnografia é, em princípio, negociada nos primeiros dias de entrada em campo, quando são especificados os dias, horários ou mesmo com quem o pesquisador pode conversar durante seu estudo (ATINKSON et al, 2007), especialmente quando se refere aos estudos em espaços organizacionais.

Atkinson et al (2007) destaca que o acesso às informações em campo pode depender das relações que construímos com os *gatekeepers*, aquelas pessoas que tem maior influência sobre as relações sociais no campo. As negociações para o acesso as informações também podem evidenciar, para o referido autor, temas ou espaços que são considerados “sagrados” ao campo de pesquisa e que, por isso, delimitam o que pode ou não ser apresentado na escrita do texto etnográfico. Então, mais do que a ausência/presença em campo são as conexões criadas durante a pesquisa que determinam o acesso as informações.

Os contatos com o Grupo Alegria para a realização da pesquisa iniciaram em novembro de 2010. Enviei um *e-mail* para a produtora executiva do Grupo e depois de dois dias ela não me havia respondido. Decidi então entrar em contato por telefone. Esta mesma pessoa, Tatiana, pediu que eu entrasse em contato com Marina, a diretora pedagógica, pois expliquei como a pesquisa seria desenvolvida, informando que eu precisava conhecer a rotina do grupo, e Marina seria a “responsável” pelas atividades no centro de treinamentos (CT). Tatiana disse que por ela a pesquisa poderia ser realizada com a trupe circense e que ela acreditava que Marina também estaria de acordo. Enviei *e-mail* para Marina sobre a possibilidade de eu realizar a pesquisa, e novamente dois dias sem ter resposta via meio eletrônico.

Outra vez entrei em contato por telefone, dessa vez com Marina. Ela me disse que eu poderia começar a pesquisa, e o motivo de não ter respondido o *e-mail* era por estar viajando. Eu disse a ela que não poderia começar a pesquisa naquele momento devido às atividades do doutorado, mas no começo do ano de 2011 entraria novamente em contato. Em fevereiro de 2011 entrei em contato por telefone com eles, tendo em vista as experiências com o Grupo por meio eletrônico não haviam sido bem sucedidas. Marina disse que eu poderia começar a pesquisa em março de 2011. Mesmo sem nos conhecermos pessoalmente e eu não ter nenhuma confirmação de aceitação formal da realização do estudo por parte do Alegria, nem mesmo um *e-mail*, resolvi alugar um apartamento e me mudar para a cidade de Pelotas. Naquele momento, decidi confiar no acordo que firmamos via contato telefônico.

No dia 21 de março de 2011 realizei minha primeira viagem para a cidade de Pelotas. Fui “morar” em um hotel na companhia de minha colega de doutorado e de grupo de pesquisa, que, nessa época, também estava desenvolvendo sua pesquisa de campo etnográfica na cidade. Minha primeira impressão sobre Pelotas não foi das mais empolgantes. Uma cidade plana, com vários prédios antigos, arquitetura do tempo do Brasil Império, não muito conservadas, me davam uma sensação de estagnação na cidade. Porém, as pessoas com quem tive os primeiros contatos, seja no hotel ou em um restaurante onde fomos almoçar, foram muito acolhedoras.

Quando eu comentava que estava me mudando para Pelotas para estudar o Grupo Alegria as reações das pessoas na cidade eram das mais controversas. Algumas me diziam: “tu vai estudar aqueles palhaços?” (Notas de campo) com um tom irônico em suas falas, como se essa organização não fosse relevante para a cidade. Entretanto, a maioria das pessoas elogiava a iniciativa e diziam que eles não eram devidamente reconhecidos pela cidade, por levarem o nome de Pelotas para todo o país.

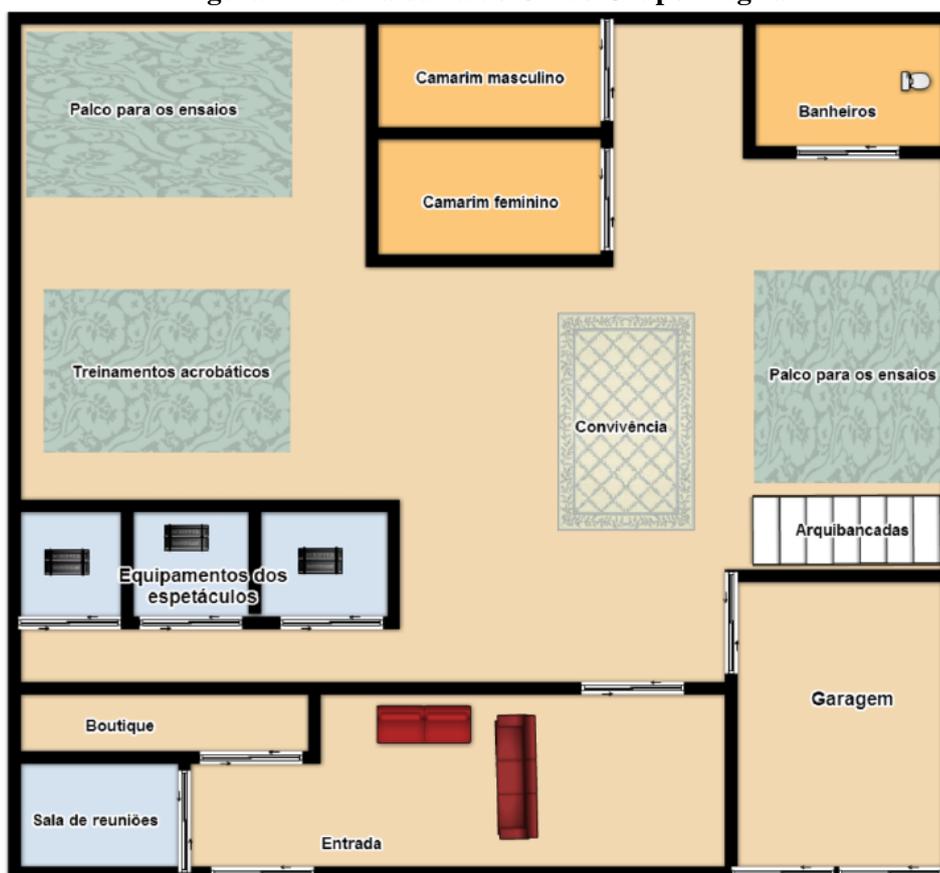
Ao chegar ao centro de treinamentos do Alegria, observei um ambiente frio e escuro, que não se parecia muito com o colorido do espetáculo que eu havia assistido no ano anterior. O prédio era um grande galpão que ocupava um quarto do quarteirão onde se localizava. Em sua fachada azul marinho se destacava a pintura em branco do *slogan* do Circo com os dizeres: “Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul”.

Ao entrar no CT, a porta estava aberta, encontrei Patrícia. Ela estava sentada em um dos sofás vermelhos, próximo à entrada de acesso ao espaço de treinamentos e ensaios. Essa recepção já era decorada de forma que lembrava um circo. As cores em tonalidades vermelhas, o esboço de uma lona, por onde todos tinham que passar para realizar suas atividades, e uma pequena boutique ao lado esquerdo da entrada do CT eram as primeiras pistas de que ali se fazia presente um grupo de artistas de circo.

Ao encontrar Patrícia, afirmei que eu tinha uma reunião agendada com Marina, porém ela me disse que desconhecia o encontro, mas tentaria confirmar se ela poderia me atender naquele momento. Enquanto ela procurava por Marina, eu observava a recepção da organização onde uma frase escrita em uma das paredes de entrada me chamou atenção “Todos podem ser artistas de circo” (DIÁRIO DE CAMPO, 21 DE MARÇO DE 2011). Ali, já havia evidências de que não se tratava de uma família circense, mas de pessoas que optaram por trabalhar com circo. Quando Patrícia retornou, ela me disse que Marina me atenderia em meia hora, pois ela se encontrava no ateliê do circo.

Na reunião com Marina, expliquei a ela como seria o estudo, utilizando a etnografia, e no que isso implicaria a eles e para mim. Ela concordou e afirmou que já estava curiosa para saber o resultado. Marina foi me apresentar o CT. Havia naquele momento somente um grupo de artistas ensaiando, cerca de quinze pessoas no palco principal (ver figura 2). Ela parou o ensaio, me apresentou, e logo em seguida me disse: “*fique à vontade, converse com eles o que tu precisar fala comigo*” (DIÁRIO DE CAMPO, 21 DE MARÇO DE 2011). Depois disso, ela me apresentou o centro de treinamentos, os funcionários e foi embora.

Figura 2 - Planta baixa do CT do Grupo Alegria



Fonte: elaborada pela autora

Durante toda a realização da pesquisa essa foi à dinâmica. Eu tinha liberdade para entrar a qualquer hora, em qualquer lugar, inclusive no ateliê de costura que ficava a umas seis quadras do centro de treinamento, e nunca me pediram um documento ou qualquer coisa que comprovasse formalmente meu vínculo com a Universidade. Também, as pessoas não me acompanhavam em qualquer lugar. Muitos me confundiam como sendo integrante do grupo, e por várias vezes alguém me dizia: tu tá em qual elenco? E eu tive que explicar várias vezes o

que eu estava fazendo ali. Já meu encontro com o diretor do Grupo foi um pouco mais inusitado:

Meu encontro com Paulo, o diretor e fundador do Alegria, ocorreu dois dias depois do encontro com Marina. Ele estava parado e escorado na cama elástica. Esperei Marina chegar para me apresentar. Logo que ela chegou e se aproximou dele eu fui até eles e disse: você que é o Paulo? E ele respondeu: sim. E tu que está fazendo a tal da pesquisa? E eu disse: sim. A Marina entrou na conversa e disse: essa é a Josiane que está fazendo a pesquisa aqui, ela é do doutorado da UFRGS. E eu disse: vou conhecer um pouco como é a rotina de vocês. E ele me deu boas-vindas (DIÁRIO DE CAMPO, 23 DE MARÇO DE 2011).

Na semana seguinte as aulas no CT começaram. A Marina me disse: *“olha, se você quiser fazer alguma aula pode fazer, tá?”* (DIÁRIO DE CAMPO, 05 DE ABRIL DE 2011). Duas coisas me chamaram a atenção. Primeira, ela me chamou de você e isso era estranho para mim, pois no Rio Grande do Sul as pessoas se tratam por “tu”. Segunda, ela estava abrindo a possibilidade de eu participar dos processos de construção dos novos sujeitos integrantes dos espetáculos, tendo em vista que eles faziam todas as aulas. Com isso, o meu acesso ao campo poderia ser mais do que pela via da pesquisadora, mas, também, da formação de uma nova artista do circo, performando meu percurso nesse local de pesquisa.

Essa relação de confiança construída em nossa conversa me surpreendeu e foi algo que me acompanhou durante toda a realização da pesquisa com os circenses. Isso, em alguns momentos, facilitava minhas atividades em campo, a exemplo da minha entrada na pesquisa. Comecei então a observar que a dimensão emocional da relação social com os circenses era, para eles, mais importante do que uma prática racionalizada materializada, a exemplo da liberação formal da pesquisa. Em nenhum momento durante o estudo qualquer integrante do circo me solicitou qualquer tipo de confirmação formal de que eu realmente era uma estudante de doutorado. Mas, eles lançavam mão de outros dispositivos de análise de meu comportamento que me construía enquanto pesquisadora em campo, conforme pode ser observado no seguinte relato de Renato e Gabriel sobre minha alimentação em uma das paradas que realizamos para jantar durante o deslocamento para uma apresentação: *“me fala um pouco sobre tu! Te vejo sempre, mas tu pergunta pouco, tu fala pouco, come pouco [olhando para o prato da pesquisadora], mas tem jeito de quem estuda muito. Nesse momento o Gabriel complementou: com certeza”* (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2011).

Assim como o pesquisador observa e participa das atividades do campo de pesquisa, o mesmo acontece no sentido de observação dos outros sujeitos no campo. Nós, pesquisadores, também somos observados e nossas ações interpretadas o tempo todo durante o campo de

pesquisa. Assim como construímos nossos sujeitos e objetos na pesquisa, o pesquisador também é construído pelo seu campo de estudos.

A partir do início das aulas de circo o meu contato com Marina e Paulo se restringiu aos momentos em que eles se faziam presentes no CT para conversar com os artistas. Entre os meses de março e agosto de 2011, eu ia todos os dias, de segunda a sexta-feira, ao CT no horário de funcionamento de atividades que era das 14h às 22h. Esse horário da pesquisa de campo foi estendido também para o final de semana em outros dois momentos. No primeiro momento para a organização do CT que iria receber a conferência estadual do circo, e em outro momento quando nos preparávamos para uma viagem de trabalho para a cidade de Passo Fundo, totalizando, nessa primeira fase do estudo, seis meses de inserções contínuas e 65 diários de campo, além de um conjunto de fotografias, áudios e vídeos.

As aulas disponibilizadas pelo circo no CT ocorriam de segunda a sexta no período da tarde e noite. As primeiras aulas eu somente observei, e depois do convite de Marina iniciei as aulas de malabares às terças e quintas-feiras. Nas demais aulas eu só observava, e, por vezes, ajudava na disposição física de alguns materiais. Em uma das aulas de expressão corporal, o professor realizou uma improvisação de forma que de observadora eu passei a integrante daquela aula. Com isso, também acabei participando de outras aulas de expressão corporal. Além disso, nas aulas de teatro eu conversava com a professora a respeito da atuação dos alunos e de suas escolhas de textos para as atividades didáticas. Como afirmam Tureta e Alcadipani (2011), o envolvimento intensivo no campo de pesquisa etnográfico pode possibilitar um processo de transformação na forma de observar devido aos arranjos dos elementos sociais, e a participação se torna inevitável em alguns momentos do estudo.

Durante estas aulas conheci o Murilo. Ele era um dos malabaristas e havia deixado a faculdade de Comércio Exterior e a direção da empresa dos pais para ingressar no Alegria. Na primeira vez em que nos encontramos, eu estava conversando com a Luciana, uma das artistas iniciantes que acabara de ingressar no Alegria. Um dia ele estava treinando malabares e eu pedi para ele me dar umas dicas. O Murilo me ajudou e depois me disse: “tu entrou aqui agora?” E expliquei para ele que estava realizando a pesquisa. Em seguida chegou a Manoela e ele disse a ela: “ela faz doutorado em Administração e está escrevendo a tese sobre o Grupo”. Eles começaram a me contar como foi recomeçar a vida como artista, e no final a Manu me disse: “Cuidado! A magia do circo pode te capturar e tu não largar mais” (DIÁRIO DE CAMPO, 23 DE MARÇO DE 2011).

Em maio de 2011 os malabaristas do Grupo montaram um grupo de pesquisa sobre malabares, e me convidaram para participar. Eram quatro homens e somente eu de mulher. Comecei a observar as questões de gênero e sexo que permeiam as artes circenses, especialmente na escolha da técnica a ser desenvolvida, bem como na distribuição das tarefas rotineiras. A presença masculina é predominante no circo (GARCIA, 2011; LINS, 2007). No que se refere às técnicas, as aéreas são realizadas mais por mulheres e as acrobacias de solo, malabares e *clowns* são predominantemente masculinas (GARCIA, 2011). Também foi por meio destas observações que constatei a formação de grupos entre os artistas, em especial, os VIPs⁵ que eu viera a participar posteriormente, e que era formado pelos artistas mais próximos ao diretor artístico do circo.

Não obstante, é preciso salientar que as observações participantes também podem se configurar como um recurso dos sujeitos de pesquisa para limitar algumas ações dos pesquisadores em campo. Os convites para se fazer presente em alguns espaços podem evitar a circulação do pesquisador em outros. Do mesmo modo, os convites para festas ou demais atividades podem evidenciar formas de se jogar com o pesquisador, bem como promover um “desarranjo” das expectativas de ambas as partes em relação à pesquisa. É nesse sentido que Clifford (2008) assinala a necessidade de relativizar o uso das observações participantes, pois as experiências que esta técnica de coleta de dados proporciona não são apenas de inserção do pesquisador, como também das contradições sociais proporcionadas por esta prática.

Como o circo possui suas atividades em diferentes espaços sociais pela cidade: o Centro de Treinamentos (CT), o ateliê e as viagens para apresentações dos espetáculos, comecei a acompanhar a mobilidade sócio-espacial (CRESWELL, 2010c) dos artistas nos três espaços físicos que integram a organização em estudo. Foi a partir desta movimentação que eu conheci o Vitor. Ele ingressou no Alegria como malabarista no mesmo momento em que eu iniciei as minhas atividades de pesquisa. Com isso, acabamos por formar um laço de amizade, inicialmente para “descobrirmos” onde se localizavam os materiais do circo e, posteriormente, para conversarmos sobre Pierre Bourdieu, Michel Foucault e todos os nossos desconfortos com a dinâmica social do país.

Vitor é estudante de graduação no curso de Ciências Sociais em uma universidade em Pelotas, mas sua família era de Caxias do Sul, também no Rio Grande do Sul. Nosso primeiro

⁵ VIPs são considerados o grupo de artistas “respeitados” dentro do Grupo. Estes participam da construção das cenas e são os sujeitos que promovem arranjos de ordenamento na trupe. Minha inserção em campo para a coleta de dados foi ampliada após ter entrado para esse grupo. Por várias vezes ouvi de alguns, quando ocorriam alguns conflitos, ou era necessário aconselhar certos comportamentos: estamos precisando fazer uma reunião dos VIPs.

encontro ocorreu durante a espera para a primeira aula de teatro para os ingressantes no Alegria do ano de 2011, em que ele teceu um comentário sobre uma pessoa da cidade de Pelotas com o qual eu concordei. A partir de então nossas conversas, diárias que se estendiam, por vezes, nas redes sociais, passaram a abarcar não somente questões de trabalho, mas de aspectos de nossas vidas pessoais.

Nesse momento da pesquisa era necessário que eu acompanhasse um elenco do circo para que fosse possível eu viajar com a trupe e compreender a dinâmica de produção de um espetáculo. Vitor fazia parte de um dos elencos e devido a nossa proximidade acabei por acompanhar esse elenco de forma mais intensa, chegando a realizar uma viagem para a cidade de Passo Fundo e acompanhar uma temporada de três semanas em Porto Alegre.

A proximidade com esse grupo de artistas não limitava meu acesso aos artistas dos outros espetáculos, visto que no CT e no ateliê todos trabalhavam juntos. Além das atividades no CT onde eu podia acompanhar as atividades de todos os artistas; no ateliê eu oferecia ajuda para a confecção dos figurinos que também se caracterizava por trabalhos coletivos; nas viagens para as apresentações auxiliava no carregamento de materiais para transporte; e nos espetáculos executava atividades de contrarregra, essa última atividade especificamente em relação ao elenco do espetáculo. Como assinala Clifford (2008), a etnografia proporciona um engajamento prático do etnógrafo com o seu campo de pesquisa, de forma que se faz possível um aprendizado do “fazer” e do “dizer” característico do campo de pesquisa.

Em uma das conversas com Vitor, eu perguntei o porquê dele ter escolhido o circo para trabalhar. Ele então me respondeu que quando assumiu sua homossexualidade para a família uma de suas tias, que é atriz, foi a pessoa que o apoiou nessa decisão. Vitor então afirmou que poderia, de alguma forma, ser essa influência que contribui para a sua escolha pelas atividades artísticas.

DeWalt e DeWalt (2011) destacam que as questões de gênero e de sexualidade são importantes para se debater nos estudos etnográficos, pois são categorias sociais que posicionam os pesquisadores e os sujeitos em campo. Essas discussões sobre sexo e sexualidade eram muito comuns nas conversas diárias no circo. Não raro, os artistas se reuniam e comentavam, opinavam ou discutiam suas opções e relações sexuais de forma aberta. Não me parecia haver qualquer tipo de “tabu” sobre os temas, tão pouco preconceitos em relação às opções sexuais de cada pessoa. Quando eles comentavam sobre os espaços de sociabilidade na cidade que frequentavam em nenhum momento diziam que era, por exemplo,

boate GLS, termo comum utilizado para caracterizar espaços não heteronormativos. Eles se referiam ao nome do espaço social sem realizar qualquer tipo de caracterização deste gênero.

Nos intervalos entre as aulas, os ensaios ou ao final das tardes costumávamos sentar para conversar. Na maioria das vezes isso ocorria em uma padaria que se localizava entre o CT e o ateliê. Nessas conversas, os artistas sempre comentavam sobre suas vidas particulares e o impacto do cotidiano de trabalho em suas atividades pessoais. Já no ateliê, as conversas diárias eram sobre as viagens e as relações sociais dentro do grupo. Com isso, observava que era necessária a incorporação de outra prática para a realização da pesquisa: a discursiva. Sendo assim, outra técnica de coleta de dados utilizada no estudo foram as entrevistas de histórias de vida, no sentido de compreender como os fragmentos das memórias e das experiências possibilitam construir os artistas enquanto sujeitos sociais, e o Alegria enquanto organização.

Eu ouvia várias histórias, como a de Vitor, de como se transcorria o processo de se viver como um artista circense, visto que, dos 32 sujeitos pesquisados, apenas um é originário de família circense, de nacionalidade argentina. Falas atinentes à mudança de vida, aos conflitos diante dessa escolha de trabalho e sobre serem taxados como loucos pela sociedade foram recorrentes durante o estudo. Essas colocações reveladas pelos diferentes sujeitos não se limitaram a ser direcionadas aos artistas circenses, mas também foram dirigidas para mim, quando eu fazia comentários nos espaços acadêmicos sobre minha pesquisa. Com isso, optei por realizar entrevistas de histórias de vida (CLIFFORD, 2008), pois era possível observar que certas práticas cotidianas eram interpeladas por discursividades.

As entrevistas, realizadas com os 32 artistas circenses atuantes no Alegria, durante o processo etnográfico, seguiram um roteiro estabelecido pelos eixos temáticos: (1) trajetórias de vida (família, formação educacional e profissional); (2) trajetória no Grupo Alegria (ingresso e atividades desenvolvidas no grupo e nos elencos); (3) trajetória do Grupo Alegria, objetivando inscrever espaço temporalmente a organização e os sujeitos. O roteiro de entrevistas foi adaptado de modo a respeitar as particularidades de cada um dos respondentes, buscando não interferir na ordenação da narrativa, bem como nos aspectos destacados como relevantes pelos pesquisados em relação as suas histórias de vida. O Quadro 7 apresenta uma síntese de informações sobre os entrevistados e a forma de condução das entrevistas.

Quadro 7 - Sujeitos entrevistados no Grupo Alegria

Nome	Função	Entrevista
Paulo	Diretor	Anotada
Marina	Produção	-
Roberta	Contra-regra	-
Renato	Artista	Anotada
Rafael	Artista	Anotada
Luís	Artista	Anotada
Nádia	Artista	Anotada
Vanessa	Artista	Anotada
Marcelo	Artista	Anotada
Diogo	Artista	Gravada
Marcos	Artista	Anotada
Fabiano	Artista	Anotada
Felipe	Artista	Anotada
Júnior	Artista	Anotada
Tatiana	Artista	-
Lisiane	Artista	-
Francisco	Artista	Gravada
Fabício	Artista	Anotada
Fernando	Artista	Anotada
Mariana	Artista	Anotada
Juliana	Artista	Gravada
Gustavo	Artista	Anotada
Murilo	Artista	Anotada
Valter	Artista	Gravada
Michele	Artista	-
Manuela	Artista	-
Roberto	Artista	Anotada
Laura	Artista	Anotada
Liana	Artista	-
Vitor	Artista	Anotada
Leandro	Artista	Gravada
Carlos	Artista	Anotada
Ana	Artista	Gravada
Daniel	Artista	Gravada
Nathália	Produção	-
Pedro	Artista	Gravada
Daniela	Artista	Anotada
Renata	Artista	Anotada
Giovani	Artista	Anotada
Tarso	Artista	Anotada
Tiago	Artista	Gravada
Marcio	Artista	-
Mateus	Artista	Anotada

Fonte: elaborado pela autora

A partir do mês de setembro de 2011 essas inserções em campo tiveram que ser esporádicas, pois eu tive que retornar para a cidade de Porto Alegre para cumprir com meus compromissos do doutorado. Além disso, meu envolvimento pessoal com alguns dos artistas estava muito profundo e já sabia que se eu realizasse uma ruptura brusca dessa relação

poderia ser um momento traumático. Tornar as inserções em campo esporádicas seria uma forma processual de iniciar minha saída de campo. Nesse período, estávamos retornando de uma temporada de um mês na cidade de Porto Alegre e, portanto, todo o grupo estaria em férias por uns 15 dias para descansar das atividades. Quando fui comunicar a Paulo e Marina de que eu teria que retornar a Porto Alegre para o doutorado e que minhas inserções no cotidiano do circo seriam esporádicas a partir de então, ele afirmou: “já vi tudo. Mais uma que vem trabalhar com a gente” (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE AGOSTO DE 2013).

Com isso, o principal meio de comunicação que passei a ter com os integrantes do circo foi as redes sociais virtuais. Por meio destas, os artistas comentavam comigo como estava o cotidiano do circo, as alterações materiais e simbólicas que estavam ocorrendo em suas atividades, bem como sua agenda de apresentações. Quando eles estavam em Porto Alegre, o que era corriqueiro, eles sempre me avisavam para que eu pudesse encontrar a trupe. Foi possível realizar mais uma inserção em campo por mês, entre setembro e dezembro de 2011, especialmente nos momentos em que eles realizavam mini-temporadas nos teatros porto-alegrenses, que compreendiam apresentações entre quinta-feira e domingo, totalizando mais cinco dias de observações, especialmente nos dias de espetáculos.

Meu último dia “oficial” de campo foi em 04 de dezembro de 2011. Nesse dia o Grupo Alegria estava com uma temporada em um teatro na cidade de Porto Alegre. Uma das produtoras do grupo, a Nathália, me ligou e disse que já havia avisado a direção do teatro que eu iria visitá-los. Quando cheguei ao evento, havia várias seguranças na porta, mas todos já estavam avisados que “uma integrante” do grupo chegaria mais tarde. Fui ao encontro de Nathália, que estava em um camarim com alguns artistas se preparando para o evento. Conversei com todos que me disseram que fazia muito tempo que eu já não aparecia em campo. Disse que as atividades do doutorado estavam me ocupando muito tempo e que estava difícil conciliar as duas coisas, e que aquele seria o último dia que eu iria encontrá-los. Depois, já não sabia mais o dia em que eu poderia retornar.

Nathália então me chamou para conversar. Ficamos horas falando sobre minha estadia em campo, a cidade de Pelotas e de Porto Alegre. Quando ela perguntou sobre minha opinião em relação ao grupo eu afirmei que eles haviam me ensinado a gostar de circo, coisa que até antes de minha entrada em campo era algo muito distante de minha realidade. Nesse momento ele me surpreendeu dizendo: “então, por que tu não trancas o doutorado por um ano e vem trabalhar com a gente para tu saber se é isso mesmo que quer da vida? (DIÁRIO DE CAMPO, 4 DE DEZEMBRO DE 2011)”.

Naquele momento, eu cogitei a possibilidade de sair do doutorado e efetivamente “fugir com o circo”. Percebi que realmente era o momento em que eu deveria sair de campo, pois havia chegado a fronteira do “ser” em campo. Eu já havia incorporado a formação para o trabalho no cotidiano circense e o convite para trabalhar com eles foi a prática que efetivou essa minha percepção. A partir de então, os meus contatos com os artistas e produtores do Grupo ocorreram somente via redes sociais, especialmente, com aqueles que eu havia construído laços de amizade devido a nossa intensa convivência em campo.

Ao todo, foi possível acompanhara a produção e realização de duas temporadas de apresentações do Grupo Alegria, uma na cidade de Pelotas com duração de 20 dias durante a realização da Fenadoce e outra na cidade de Porto Alegre com duração de um mês nas dependências do Theatro São Pedro. Também foi possível a realização de uma viagem a trabalho com o circo para a cidade de Passo Fundo. Sobre os espaços os quais eu pude circular durante a realização desta etnografia na cidade de Pelotas, estes compreendem: o CT; o ateliê de costura; cafés e padarias pela cidade; o centro de eventos da cidade de Pelotas durante a realização da Fenadoce⁶; o Theatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre, durante uma temporada de apresentações; ginásio de esportes da cidade de Passo Fundo; Teatro *Bourbon Country* na cidade de Porto Alegre, local de minha última observação. Destaco também a importância das redes sociais virtuais para a comunicação com os sujeitos de pesquisa, especialmente nos momentos em que tive que me deslocar de Pelotas devido as atividades do doutorado. Todo esse processo resultou em 70 diários de campo mais um conjunto de fotografias e de filmagens.

Para analisar como essa dinâmica emocional se articula com as práticas sociais no Grupo Alegria, na próxima seção desta tese discuto como esse relação se estabelece no cotidiano circense pesquisado no Brasil.

4.3 GRUPO ALEGRIA

O Grupo Alegria foi fundado na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1987, por Paulo, ex-ginasta olímpico e ator. Ele convidou, na época, amigos para aprenderem técnicas circenses aos finais de semana. Entre estes, estava um grupo de capoeiristas, cujas técnicas

⁶ Fenadoce é a Feira Nacional do Doce realizado anualmente em Pelotas, Rio Grande do Sul, cuja denominação sustenta discursivamente a cidade como sendo a Capital Nacional dos doces no Brasil, entretanto ela se configura como a maior feira de agronegócios da região pelotense (FIGUEIREDO, 2013).

foram incorporadas, posteriormente, em cenas dos espetáculos circenses. Como forma de financiamento do grupo, os artistas faziam atividades de animações em eventos para os quais eram contratados. No ano de 2002, o grupo estreou, na cidade de Pelotas, seu primeiro espetáculo. E, a partir de então, foram denominados Grupo Alegria. Os espetáculos são montados e ensaiados no CT, localizado na região portuária pelotense. A montagem de palcos, de figurinos e de adereços é de responsabilidade de cada elenco. A concepção dos espetáculos é realizada por Paulo, porém são criados coletivamente. Os artistas desenvolvem gratuitamente dois projetos: o circo-escola, onde ensinam técnicas circenses, cênicas e de dança em seu CT; e o Alegria, com atividades de animações em instituições na cidade de Pelotas. Atualmente, o Grupo Alegria funciona no regime de associação e possui três espetáculos em cartaz.

Para a compreensão de como se constitui a transversalidade das emoções no cotidiano do processo organizativo do Alegria, eu estruturei essas discussões em três momentos. Primeiramente, discuto as relações entre as práticas e as emoções nos relatos sobre a gênese do circo na cidade de Pelotas. A seguir, com base nas incursões etnográficas e nas histórias contadas pelos artistas, discuto os processos de mobilidade do circo na cidade de Pelotas, destacando, especialmente a dimensão política de deslocamento de sua sede. Ao final, a ênfase é sobre a dimensão micro analítica do cotidiano circense, onde debato a constituição coletiva do circo, a fragmentação das atividades de trabalho e a produção e deslocamento de espetáculos circenses. A questão da mobilidade e do nomadismo perpassa todos estes debates, visto serem estas categorias que sustentam o processo organizativo do cotidiano circense.

4.3.1 As práticas e as emoções na gênese do processo organizativo do circo

Tarde de 23 de março de 2011 na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul e o calor intenso ainda indicava resquícios do verão gaúcho. Era o final de meu primeiro dia de etnografia, e me sentei em conjunto com os integrantes de um dos elencos de espetáculos do circo no espaço de convivência (ver figura 2) do CT para tomarmos um “copolé”⁷. Havíamos passado a tarde toda limpando os materiais do espetáculo que estavam guardados em uma sala há aproximadamente dois meses, devido ao período de férias. Os sorrisos dos artistas desejando-me boas vindas nessa primeira tarde de trabalho e de conversas, bem como os

⁷ Copolé é um típico sorvete da cidade de Pelotas fabricado artesanalmente dentro de um copo descartável.

questionamentos curiosos sobre como eu desenvolveria o estudo indicavam uma boa recepção entre eles sobre a pesquisa.

Os primeiros questionamentos em relação a minha presença no circo eram sobre a minha cidade de origem, visto que meu sotaque não era gaúcho. Assim como quando eu ingressei no programa de doutorado em Porto Alegre, os artistas comentavam que nas cidades do interior do Rio Grande do Sul as pessoas que não são gaúchas são denominadas de “brasileiras”. Por mais que os artistas afirmassem que não concordavam com tal denominação, me alertavam para que eu não estranhasse quando eu fosse chamada de “brasileira” por algum sujeito na cidade.

Confesso que a sensação de ser chamada de “brasileira” em meu próprio país, como se eu fosse uma estrangeira, não era das mais agradáveis. Entretanto, o constrangimento é uma experiência que pode ser extremamente reveladora na pesquisa etnográfica uma vez que destaca as tensões da mobilidade (CRESSWELL, 2009) do pesquisador durante as atividades de campo. Quando comentei com um colega de doutorado, ainda na cidade de Porto Alegre, sobre minha indignação frente a tal denominação, ele me afirmou que isso também tinha relação com a cor da minha pele, visto que, nas palavras dele, “brasileira” era toda pessoa com o cor da pele um pouco mais “moreninha”. Ou era ainda utilizada como sinônimo de pessoas não afetas ao trabalho e que valorizam o tempo de “ócio”. Em meu caso, eu estava sendo classificada dentro do primeiro grupo de “brasileiros”.

Estudos como de Kanaan (2013) evidenciam, especialmente no contexto da Serra Gaúcha, como estes estereótipos, embasados em discursos hegemônicos, agem de forma a homogeneizar grupos de sujeitos de distintas localidades ocultando as diferenças e contradições de cada “grupo”, e estabelecendo certas condições de possibilidades para transitar e transpor estas fronteiras. De acordo com a referida autora, estes estereótipos quando vinculados às práticas de trabalho organizam os sujeitos em dois grupos, os “poucos trabalhadores”, denominados de “brasileiros”, e os “muito trabalhadores”, denominados de “gringos”, que, no contexto gaúcho, se refere aos sujeitos de origem italiana e residentes na Serra Gaúcha (KANAN, 2013).

Na literatura nacional essa figura do “brasileiro” não afeto ao trabalho foi propagada por textos, a exemplo, de Sérgio Buarque de Holanda sobre o “homem cordial” ou de Mario de Andrade que constrói a personagem Macunaíma para expressar a falta de caráter do brasileiro (KANAN, 2013). No caso dos negros esse processo de segregação pode ser observado nos textos de Nina Rodrigues ou de Gilberto Freyre. Estes discursos associados as

práticas cotidianas determinam então quem pode e onde deve passar no espaços públicos, bem como nos espaços organizacionais, conforme discutem Nascimento et al. (2013), Rosa (2012) e Conceição (2009).

Esses primeiros movimentos etnográficos no trabalho de campo evidenciavam como as diferenças entre os sujeitos fomentam práticas que delimitam simbólica e materialmente a circulação no espaço social, nas palavras de Certeau (2008) ou de significação do lugar, nas discussões de Cresswell (2006). É isso que Fonseca (2000) destaca ao afirmar que os estudos etnográficos realizados com base na antropologia das práticas tem ousado desmistificar o trabalho de campo como homogêneo buscando, no cotidiano de vida dos sujeitos sociais, reconhecer cada vez mais diferenças e compreender justamente as maneiras complexas em que essas diferenças se entrecruzam.

Essas diferenças de origem regional e de cor da pele atuavam, no contexto analisado, como uma “permissão simbólica” para designar quem era ou não daquele espaço social. E, de certa forma, meu processo de mobilidade estava confrontando essas fronteiras simbólicas, determinadas pelo contexto social gaúcho, assim como ocorrera durante o período em que estudei e vivi na cidade de Porto Alegre.

Quando afirmei, durante essa primeira reunião de final de tarde no circo, minha origem paranaense, mas que estudava em Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, e tinha me deslocado para Pelotas especialmente para estudar “aquele circo”, os olhares de admiração foram evidentes. Os comentários eram o porquê dessa minha escolha de realizar a pesquisa no interior do Rio Grande do Sul. Afirmei que eu havia assistido um dos espetáculos deles em Porto Alegre e “me apaixonado” pelo trabalho desenvolvido no circo, então ali seria o “lugar” ideal para desenvolver meu estudo, o que resultou em um contexto de aprovação pelo grupo de minha escolha de pesquisa.

O meu processo de deslocamento à cidade de Pelotas para o desenvolvimento da pesquisa foi relacionado a dimensão emocional, conforme discutem Lutz e Abu-Lughod (1990), especialmente porque eu estava significando (CRESSWELL, 2009) o meu espaço de passagem (CERTEAU, 2008) para o desenvolvimento do estudo. Naquele contexto eu começava a perceber que não eram apenas as questões “profissionais” ou de “negócios” que constituía aquele cotidiano. Eram outros mecanismos utilizados para ultrapassar as fronteiras simbólicas na construção do trabalho de pesquisa.

Esse processo contraditório e conflituoso do contexto gaúcho tinha suas peculiaridades na cidade de Pelotas. A cidade de Pelotas localiza-se a aproximadamente trezentos quilômetros ao sul da capital do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; e a duzentos quilômetros da divisa do Brasil com o Uruguai. A referida cidade foi fundada em 1812 e até meados de 1860 era a capital econômica gaúcha. As famílias aristocráticas pelotenses no século XIX enviavam seus filhos para estudar na Europa, e ao retornarem à cidade traziam consigo os hábitos e costumes europeus, especialmente, os franceses (ZERBIELLI, 2005). Além disso, também era comum que as famílias pelotenses contratassem professores diretamente na França para lecionarem na cidade (BEMTENPS, 1999). Influenciada pela Maçonaria, a cidade era reconhecida por sua efervescência cultural no que tange aos espetáculos artísticos voltados para o público integrante da nobreza (ZERBIELLI, 2005).

Ao contrário do processo de imigração italiana e alemã no Rio Grande do Sul, especialmente na Serra Gaúcha (KANAAAN, 2013), os franceses não receberam apoio do governo brasileiro para se instalarem na região de Pelotas, resultando em poucos registros oficiais sobre a presença dessa população, especialmente sobre o que motivou a imigração francesa na região, visto não ser uma política oficial do governo brasileiro (BEMTENPS, 2009). Entretanto, devido as influências culturais, no imaginário social, Pelotas ficou reconhecida como uma cidade de tradições francesas (BEMTENPS, 2009). Inclusive nos traços arquitetônicos da cidade é possível observar materiais oriundos da França ou de histórias da relação Pelotas-Paris, a exemplo do relógio do Mercado Público Municipal trazido da Alemanha, mas que, por vezes, é comparada à Torre Eiffel de Paris pelos cidadãos pelotenses (BEMTENPS, 2009). Uma edição de um jornal local de circulação impressa em Pelotas chegou a noticiar no ano de 2006: “Pelotas, a Paris dos pampas”. Em outro caso, um dos principais músicos da cidade de Pelotas, Kledir Ramil, também escreveu um livro de “histórias de ficção” (FOUCAULT, 2010) no qual ele relata, de forma humorada, a influência francesa na cidade:

Em Pelotas, as boas famílias costumavam mandar seus filhos estudar em Paris. Os rapazes voltavam com hábitos mais refinados, digamos assim, o que acabou criando nossa fama de terra de veados⁸. Lá em casa, para não fugirmos à regra, mandamos o Kleiton para uma pós-graduação na Universidade Paris VIII, onde ele defendeu a tese “Conexão Paris-Pelotas - Suspiros de uma civilização delicada – um diferencial de comportamento sociocultural dentro do universo bárbaro e primitivo do embrutecido homem do pampa gaúcho”. Claro, conforme ele já explicou em

⁸ Veados é um termo pejorativo utilizado para designar homossexualidade masculina.

reiteradas entrevistas, tudo isso dentro do distanciamento crítico de uma visão acadêmica, sem se envolver pessoalmente com a questão (RAMIL, 2003).

Essa influência francesa era o que caracterizava Pelotas como uma cidade voltada às artes (BEMTENPS, 2009) e, ao contrário das outras regiões do Estado rio-grandense que buscavam suas origens italianas e alemãs (KANAAAN, 2013), os pelotenses eram produzidos discursivamente em relação aos franceses. Por isso, a “fama” dos pelotenses serem “mais refinados” e “diferentes” dos gaúchos. É nesse sentido que para Certeau (2011; 2012) e Foucault (2010) o objeto do discurso é o social, e seu funcionamento disperso, pois se a materialidade da linguagem é repetida suas condições de produção dos acontecimentos não são as mesmas. É por isso que a aproximação dos pelotenses com a França produz um distanciamento da cidade em relação as outras regiões do Rio Grande do Sul (universo bárbaro e primitivo do embrutecido homem do pampa gaúcho) como, também, fragmenta a própria constituição de Pelotas (as boas famílias). É nesse sentido que Certeau (2008) destaca que os relatos, as práticas do espaço, produz múltiplas espacialidades.

Outro aspecto importante da cidade de Pelotas são os ciclos econômicos. No começo do século XX, com o fim das charqueadas⁹, Pelotas enfrenta sua primeira crise econômica. De modo a propiciar a reinserção no mercado de consumo, a agropecuária foi estruturada como alternativa à sociedade local, em especial, na produção de frutas e legumes (BEMTENPS, 2009; ZERBIELLI, 2005). Nesse período, o progresso também foi impulsionado pelo Banco Pelotense, fundado em 1906 por investidores locais, cuja liquidação, em 1931, novamente desestabiliza a economia local. A partir de então as atividades econômicas centralizam-se novamente na agricultura hortifrutigranjeira e agropecuária (ZERBIELLI, 2005).

O circo em estudo foi fundado no ano de 1987, na referida cidade, por Paulo. Nessa ocasião, Paulo convida mais quatro amigos e um grupo de capoeiristas para aprenderem técnicas circenses aos finais de semana, em uma academia de ginástica, pois ele mesmo possuía formação em artes cênicas e ginástica olímpica (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE ABRIL DE 2011). Nesse período, a cidade passava por outra crise econômica. Muitas pessoas deixam a localidade, e a efervescência cultural da história pelotense já não era mais observada. Teatros fechados e poucos espetáculos e atividades culturais eram realizados. O que era possível observar neste período dizia respeito ao processo de urbanização da cidade e a interferência do Estado nas políticas de ocupação do solo (PARFITT, 2010).

⁹ Charqueada foi o período entre o final do século XIX e início do século XX em que a economia rio-grandense era impulsionada pela fabricação do charque que é um tipo de carne bovina salgada.

Como forma de financiamento de suas atividades, os integrantes do Alegria realizavam circo de rua, animações em festas, confraternizações e outros eventos para os quais eram contratados. Já na década de 1990, o grupo circense realiza um processo de seleção de novos integrantes para a ampliação de suas atividades, e, posteriormente, a montagem de seu primeiro espetáculo, no ano 2000. O ateliê era o espaço preferido para os artistas narrarem esse período histórico inicial do circo, visto que era o local frequentando somente pelos artistas e integrantes do circo e raramente pelas pessoas envolvidas na administração ou nas atividades sociais da organização. Essas narrativas sobre a “história do Grupo Alegria” eram sempre acompanhadas de muitas risadas sobre as diferentes peripécias que eles realizavam em cada processo de criação, produção ou apresentação dos espetáculos. No decorrer destas narrativas era comum que os artistas comentassem “a história de fulano com o grupo é marcada por esse momento” (DIÁRIO DA CAMPO, 12 DE ABRIL DE 2011).

Nesse sentido, era possível observar que a história de cada sujeito se inscrevia na história do grupo, e vice-versa, portanto, somente a partir do entendimento desta articulação era possível compreender como a organização acontecia, ou seja, como o Alegria era um efeito de localização de práticas imbricadas de diferentes sujeitos e atores em um contexto social específico. É isso que Certeau (2008, p. 165) discute ao afirmar que esta justaposição dispersa de diferentes lugares nos relatos desviam taticamente os discursos instaurando mobilidade no lugar onde o tempo é capitalizado pelas estratégias. Nas palavras de Cresswell (2009) é essa mobilidade que possibilita a significação do espaço vivido e a constituição do Alegria enquanto um lugar social.

Entretanto, como afirma Certeau (2008), este não lugar está sujeito aos azares do tempo, e, por isso, ao significar a articulação de diferentes discursos também produz lugares estratégicos. Isso devido a mobilidade relacional dos não lugares. É por isso que na produção destes relatos a figura de Paulo era considerada de relevância para o entendimento da posição que o circo ocupava na cidade no momento de sua fundação:

Foi muito forte artisticamente [o acontecimento do Alegria em Pelotas]. Na época que o Alegria “bombou” a cidade estava morta. A cidade não tinha nada de arte. E o teatro escola era a referência que a cidade tinha e quando ele saiu [Paulo] meio que perdeu a força. E ele estava com esse grupo [OPTC] e não deram muita credibilidade pra ele. Então ele foi meio que matando no peito, e aí chegou no dia que ele teve que estreiar. O negócio estreou. (PEDRO, ACROBATA, 25 ANOS).

Durante a pesquisa de campo, como observado em outros estudos (CAVEDON, 1988), a figura do “mito do fundador” era recorrente nas falas dos artistas. Entretanto, chamava a atenção às articulações realizadas entre a cidade de Pelotas, Paulo e o Alegria, como

estruturantes em termos de fundação do circo, por meio dos registros emotivos sobre este acontecimento organizacional. Este formava uma trama de relações sociais que teciam o cotidiano da organização, bem como a dinâmica social na qual o circo estava e está imerso. Isso pode ser observado no relato de Pedro, onde o enunciado “morta” expressa o contexto social da cidade de Pelotas; “matar no peito” evidencia a conjuntura política de atuação de Paulo; e “bombar” os efeitos de constituição do circo na sociedade, sendo estas dinâmicas emocionais postulantes de uma materialidade especialmente corpórea neste relato.

Para Certeau (2008) o corpo assim como a linguagem não é revelado em sua totalidade, mas em seus fragmentos, em seus gestos dispersos pela sociedade. Por isso, a associação da dinâmica emocional expressa por Pedro em partes do corpo ou em partes da linguagem. Os relatos efetuam um trabalho que incessantemente transforma lugares em espaços e vice-versa (CERTEAU, 2011; 2008). Eles organizam os jogos de relações sociais e os espaços pelas ações de sujeitos históricos. Assim como os sujeitos constroem os lugares, os lugares constroem os sujeitos (CRESSWELL, 2009). Por isso, para compreender as ações de Paulo os relatos se reportavam as condições sócio-históricas que possibilitavam esse sujeito “acontecer” e delimitavam seu campo de atuação (FOUCAULT, 2010).

Esse contraponto as formas dominantes de organização social é um dos aspectos destacados por Foucault (2009) quando discute a constituição dos espaços heterotópicos. O referido autor afirma que para além do entendimento do espaços como “solo” ou como “ar” é preciso se atentar para a produção de espaços heterogêneos, pois ao mesmo tempo em que estes espaços estão em relação com os outros posicionamentos na sociedade, eles invertem o conjunto de relações por eles designadas, refletidas ou pensadas. Ao contrário da utopias, as heterotopias são realizadas (FOUCAULT, 2009).

A narrativa desse período do circo era sempre recursiva nos momentos em que no ateliê estavam sendo confeccionados materiais para os espetáculos. Os integrantes mais antigos recontavam as histórias de dificuldades que passavam e como eles haviam conseguido superar o tempo de mais escassez de recursos. Estes relatos também produziam Paulo como detentor de “saber” devido a sua história com as artes e com a cidade. Então, fazer aulas com ele ou receber algum comentário sobre as atividades desenvolvidas era importante para os artistas, não somente do ponto de vista das atividades no circo, mas da construção do sujeito enquanto artista. Portanto, as práticas que espacializam a atuação do circo na cidade também produzem um “lugar social” para Paulo. Em um desses momentos, quando estavam confeccionando máscaras para uma apresentação Diogo afirmou:

Está vendo isso aqui? A gente fazia com espuma e tal. Não tinha esse acabamento. Agora não. A gente faz molde e tudo”. Nesse momento, Paulo interveio e disse ter observado que na confecção deste mesmo tipo de adereço em um circo canadense o elástico de contenção da máscara era posicionado de forma diferente do utilizado pelo grupo até aquele momento resultando em maior beleza ao adereço. Diogo afirmou que poderia tentar utilizar a mesma técnica na confecção das máscaras do grupo para testar se o efeito seria o mesmo. Ainda continuou sua fala destacando que antigamente eles não poderiam pensar em fazer esse tipo de comparação com os materiais que eles utilizavam, visto a diferença de qualidade dos produtos utilizados pelo circo. Porém, atualmente isso já era possível. Concomitantemente a esse evento eu observava as réplicas das faces dos artistas no gesso produzidas por Diogo para a confecção das máscaras e pude comprovar a perfeição plástica e da qualidade dos materiais utilizados naquele momento (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE JUNHO DE 2011).

Esse “retorno ao passado” do circo propiciado pela sua atual dinâmica não era somente motivo de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo grupo. Eram relatos que destacavam como a dinâmica emocional do processo organizativo se constituía em práticas (ÁLVAREZ, 2011). A centralidade da dinâmica política das emoções se mostra nas decisões de Paulo para que a organização estreasse seu primeiro espetáculo, onde em nenhum momento isso foi atrelado a ações não pensadas. Em um desses relatos, na época de estreia do primeiro espetáculo, o Alegria possuía uma dívida com uma empresa de telefonia, devido à procura por contatos e patrocinadores. Essa dívida era equivalente aos recursos financeiros necessários para a finalização dos figurinos da apresentação. A escolha sobre onde investir os recursos culminou com a compra dos materiais necessários à apresentação e, posteriormente, com o retorno financeiro da apresentação a conta de telefone foi paga (DIÁRIO DE CAMPO, 31 DE MAIO DE 2011).

Apesar de a literatura em gestão postular uma separação entre decisões estratégicas racionais e emocionais, que é o entendimento da fragmentação dos sujeitos sociais conscientes e inconscientes, é possível observar que politicamente elas se entremeiam nos processos organizacionais. Nesse domínio político, as emoções não atuam como pulsões ou ações espasmódicas, mas se constituem com base nas condições sociais que possibilitam articulações de elementos para as lógicas de ação que podem romper com o instituído na sociedade. É isso que Certeau (2008) destaca quando afirma que os espaços são sempre heterogêneos, pois eles se constituem na contradição e na mobilidade dos sujeitos sociais. Esse heterogeneidade é uma das características dos espaços heterotópicos discutidos por Foucault (2009), pois nesse contexto as crises podem romper com as ordens e as instituições socialmente aceitas.

Não se trata, portanto, de se analisar ações voluntárias/involuntárias, mas dos campos de possibilidades aos quais os sujeitos estão imersos. Por isso, o contexto da cidade e a atuação social são aspectos destacados na produção das emoções da organização em análise. Conforme salientam Lutz e Abu-Lughod (1990) as emoções postulam formas de objetivação na sociedade, por isso para além das representações ou dos “estados emotivos” é preciso se atentar para os efeitos sociais das emoções na sociedade.

No início dos anos 2000 o circo alugou um galpão, situado a região portuária e próximo às universidade pelotenses, e adquiriu equipamentos específicos para aprendizagem das técnicas circenses. O grupo ampliou a formação da escola de circo que possui no interior de suas instalações, de modo tanto a oferecer treinamentos aos artistas, como para acolher crianças e adolescentes em contra turno da escola formal, de modo a atuar no âmbito educacional por meio de políticas públicas artísticas na cidade. Com isso, não era mais necessário os circenses se deslocarem na cidade para o desenvolvimento de suas atividades rotineiras. Além de um lugar social agora, também, eles tinham um lugar físico no espaço da cidade:

Uma coisa marcante pra mim foi quando a gente (silêncio). Acho que foi a vez que eu mais chorei aqui dentro [engasgou com o princípio de choro]. Quando a gente foi pro nosso primeiro centro de treinamentos [CT]. Na época a gente treinava [...], era uma sede emprestada. E aí, as coisas tavam acontecendo pra gente assim. Tudo tava acontecendo. A gente sempre pensou assim no começo: ah! A gente quer apresentar bastante. Aí, depois que a gente apresentar bastante espetáculos a gente quer viajar pelo Estado, e apresentar em todo o Estado e, depois, viajar por todo o país. E, depois, viajar pra fora do país e, depois, ter um lugar nosso. Então, assim o lugar nosso, na nossa cabeça, na minha pelo menos, e acho que na maioria também, as pessoas que tavam no começo, era a última coisa, era o último passo. A gente ainda não viajou pra fora do país assim com o espetáculo. E isso veio antes [ter um CT].

Sobre a “conquista” de um CT, Tiago ainda afirma:

[...] E um belo dia a gente chegou [na sede emprestada], nós chegamos lá e: ninguém troca de roupa! E aí, chegou um ônibus pra nos pegar, [...] que vão gravar um negócio com vocês, assim normal, não precisa de figurinos, nada. E tá. Entramos dentro do ônibus, e quando vê a gente passou [pelo local combinado]. Para onde é que esse cara tá indo? E aí, ele parou na frente do antigo centro de treinamentos, que não tava pintado por fora ainda, e abriu o portão assim. E tava aquele lugar assim, cheio de aparelho novo, né! Um monte de coisas que a gente tem hoje aqui [no atual CT]. E, na época, a gente não tinha nada, sabe? A gente tinha muito pouca coisa. E abriram o

portão assim, e aí saiu aquele monte de crianças, aquele monte de gente, já tinha entrado um monte de gente no grupo, né. Foi todo mundo correndo, e brincando naqueles brinquedos e eu fiquei parado assim. Fiquei parado em choque assim, encostado numa cama elástica. E eu olhava pra aquilo assim, e eu olhava para aquelas crianças que eram minhas alunas, e eu me lembro que eu pensava assim: meu Deus do Céu! Sabe? Tipo, a gente que proporcionou tudo isso, sabe? Foi o fato de a gente ter acreditado naquele primeiro espetáculo que está trazendo esse monte de gente aqui dentro. [...] A gente só acreditava nas coisas, mas a gente não tinha nada. Então, foi um dia feliz, digamos assim, um dos dias muito felizes (TIAGO, *CLOWN*, 29 ANOS).

A questão política emocional na constituição das práticas organizativas se materializa em ações estratégicas de demandas do Alegria, conforme o relato de Tiago. Esse engajamento emocional pelo trabalho revitalizaria não somente a “cidade morta”, como possibilitaria a organização “ganhar” vida. Isso aprofunda a materialidade organizativa que se fazia necessária em relação às primeiras práticas emocionais apresentadas nos relatos, como a necessidade de uma sede. Entretanto, o sentido de organização social se sobrepunha a estrutura física do Grupo, pois as redes associativas na cidade sustentavam as ações coletivas dos mesmos. Por isso, “apresentar bastante” era considerada uma prática organizacional, interpelada por questões emotivas, mais relevante que a estrutura física. O enunciado de Tiago “foi o fato de a gente acreditar naquele primeiro espetáculo”, o mesmo onde havia de se tomar a decisão de onde aplicar os escassos recursos, que materializou a estrutura física da organização.

Essas dinâmicas emotivas além de constituírem ações para a obtenção de recursos financeiros no sentido de expansão das atividades do Alegria, também atuam como mecanismos através dos quais o circo busca se consolidar como organização artística em Pelotas. A produção desse primeiro espetáculo era um espaço de diálogo com os diversos atores sociais da cidade que até então não se mostravam afeitos a reconhecer os trabalhos destes artistas. A dimensão política emocional igualmente atuou nas lutas do grupo circense para se fazerem aceitos pela comunidade pelotense. É isso que Foucault (2009) destaca ao afirmar que as heterotopias possuem funcionamentos diferentes em cada sociedade de acordo com as formas de atuação dos processos organizacionais que sempre existiram em diferentes espaços sociais. Se as organizações artísticas eram consideradas como espaços de entretenimento e lazer, nesse momento em Pelotas o circo assumiu uma função política para fomentar a organização das artes na cidade.

Um segundo aspecto a ser considerado é que a legitimação de uma ação estratégica da organização está relacionada a um momento emocional coletivo. Por isso, a “surpresa” dos

diretores do Grupo em apresentar o CT aos artistas. Conforme discute Rezende (2011) é preciso considerar o contexto no qual o discurso emocional é acionado, por quem, para quem, quando, com que propósitos. Em um primeiro momento, a cidade não deu credibilidade à atuação do Alegria, e a sede seria a materialização da prática de confronto em relação a esse aspecto da gênese da organização em Pelotas. Portanto, não se trata de vincular esse processo tão somente às características das atividades artísticas comumente associadas à exploração do emocional, ou um típico trabalho emocional (HOCHSCHILD, 2003), mas como isso se configura em um contexto amplo da sociedade.

Sendo assim, ao compreender as práticas sociais que configuram a gênese do processo de organização do Alegria um processo específico se destacou nestas análises: a mobilidade sócio-espacial. Essa mobilidade é o que possibilita a organização acontecer, como observado no relato de Tiago ao afirmar que “apresentar bastante” era mais importante do que ter uma sede. Um segundo aspecto a ser considerado sobre as mobilidades praticadas pelo circo são as rupturas que esse processo produz na vida destes sujeitos. Por isso, frequentar uma faculdade nos moldes tradicionais acaba se tornando um desafio de conciliação para os sujeitos ou desenvolver uma etnografia nesse cotidiano acaba sendo relacionado a um ato de loucura da pesquisadora.

Outro aspecto importante nesse processo de mobilidade sócio-espacial (CRESSWELL, 2009) é a relação do circo com a cidade. Como foi possível observar existem pontos de tensões nessa relação, os quais serão debatidos na próxima seção desta tese.

4.3.2 Em movimento: práticas e emoções nos deslocamentos sócio-espaciais do circo

Parar para conversar aos finais de tarde era uma prática rotineira no circo. Por vezes, esta atividade era realizada no CT, mas, o local preferido para esse momento era uma padaria que se localizava cinco quadras distante do local de treinamentos. Destaco que as padarias são estabelecimentos importantes na vida social pelotense, especialmente pela tradição açoriana e de fabricação de doces na cidade (FIGUEIREDO, 2013). Em um desses momentos em que nos organizávamos para irmos à padaria, um dos artistas comentou: “esse espaço que a gente tem hoje é ótimo” (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE ABRIL DE 2011). Esses relatos eram ditos no cotidiano das atividades no CT, bem como nas atividades de lazer dos artistas, as quais eu tive a oportunidade de participar.

A partir de então, comecei a questionar os artistas sobre o porquê desta percepção sobre o espaço utilizado pelo Grupo. Como discute Cresswell (2002) o “lugar” é significado a partir das experiências vivenciadas pelos sujeitos sociais e estas experiências tem relações com as práticas de resistência, visto o caráter político de sua constituição. Certeau (2008), por outro lado, afirma que as resistências são características dos espaços sociais, pois na medida em que eles são praticados deslocam as relações de forças que oprimem os sujeitos e que tem por objetivo capitalizar a temporalidade e delimitar onde os sujeitos devem se fixar.

Os relatos dos artistas sobre o deslocamento eram associados as disputas empreendidas para conseguir o atual espaço do CT. Isso porque, a primeira sede, como discutido na seção anterior desta tese, era considerada um vitória pelo grupo ter recursos suficientes para se manter. Já o espaço em que nos encontrávamos naquele momento era resultado de uma luta para se manter em Pelotas. Foi possível compreender que esse processo de mobilidade no espaço da cidade empreendido pelo circo não era uma escolha deliberada. Era uma imposição da dinâmica social.

É isso que Cresswell (2002) destaca ao afirmar que a mobilidade possui uma dimensão política. As pessoas não se movem somente por uma questão de escolha, mas, por vezes, é o campo social que obriga o deslocamento. Certeau (2008) destaca que o “lugar” dos sujeitos é no espaço social, pois são as práticas de mobilidade que possibilitam reapropriar a relação espaço-tempo capitalizada pelas estratégias de ordenamento social. Nesse contexto, as políticas emocionais da conquista da primeira sede em Pelotas, ainda que alugada, também postularam uma posição política do Alegria na referida cidade. Sendo assim, o discurso emocional produzido e acionado pela organização não enunciava mais somente os enfrentamentos, conflitos ou mesmo a sensação de abandono em relação ao espaço público da organização em si, mas da posição ocupada pelas manifestações artísticas na cidade.

No ano de 2009 o espaço do CT do circo foi vendido para uma Universidade pública e eles tiveram de deixar o local (notas de campo). Nesse momento eles iniciaram um processo de construção de alternativas para a aquisição de uma sede. A primeira opção pensada era o deslocamento para outro bairro da cidade o que resultaria na desestabilização das relações construídas pelo grupo na região portuária pelotense. Então, não era o “espaço físico” considerado o “lugar” do circo. Esse “lugar” tinha uma dimensão social construída ao longo da história do grupo com a cidade. Quando os artistas me informaram o local onde seriam desenvolvidas as atividades do circo, caso eles não tivessem conseguido o espaço atual – exatamente o oposto geográfico de onde estávamos – eu tinha uma dissonância cognitiva de

imaginar a presença do grupo naquela localidade, tal era a dissociação espaço-tempo de significação que ela me proporcionava. Com isso, eu percebia que minha incorporação ao campo de pesquisa me relacionava não somente com o circo, mas, também, com as relações que eles estabeleciam com a cidade. E eu estava reproduzindo essa dinâmica.

Ademais, o espaço, que seria alugado precisaria de muitas reformas e o circo não possuía recursos financeiros para isso ou para a aquisição de algum prédio. Este novo local também deveria possuir algumas especificidades de espaço, devido aos aparelhos circenses, bem como a adequação de pelo menos um palco para a realização dos ensaios e as atividades do circo escola. Novamente, os conflitos em relação à cidade de Pelotas foram evidenciados:

A gente teve um momento difícil que foi até no ano passado assim. A gente estava sem um lugar pra treinar sabe. E aí não conseguia ninguém que ajudasse. Procurava, a gente procurava um espaço pra se manter. E não conseguia achar nada em Pelotas, e aí a gente conseguiu um grupo de arquitetos lá em Pelotas, uma ONG, e eu não vou saber dizer o nome da ONG agora, que eles ajudam algumas instituições assim. Tipo, não cobram nada pra fazer o projeto. E aí eles ajudaram. Mostraram até um projeto em um antigo prédio da Brahma que tinha lá que estava abandonado. E aí fizeram um projeto de um centro cultural, um espaço cultural né, e aí nisso, dentro desse centro cultural teria o teatro [que o circo poderia ensaiar] né. E a gente, bah! Ficou tri empolgado pro negócio dar certo. E aí, entrou na prefeitura esse projeto que foi rolando, e aí foi aprovado e tal, e aí só faltava a assinatura do prefeito. E o prefeito negou. Só faltava a assinatura assim. E o projeto ia liberar. O projeto não era tão grande, era um projeto de dois milhões. Eles gastam milhões e milhões em muitas outras coisas. [...] e essa foi uma das fases bem ruins do grupo. O grupo tem muita sorte. Tem o apoio de muita gente. Sempre quando entra projeto na LIC a gente ganha, na Rouanet também. Tem vários produtores que trabalham com a gente e conseguem fazer projetos muito legais assim. [...] e hoje em dia a gente tem um espaço muito legal e sem custo nenhum (DIOGO, ACROBATA, 25 ANOS).

Com esse relato é possível observar um deslocamento das políticas emocionais para as maneiras de se operar organizacionalmente no espaço social. O retorno da sensação de abandono “não conseguia ninguém que ajudasse”, mobiliza outras organizações em Pelotas, de forma a estabelecer uma rede colaborativa com a causa artística. Essa mobilização da sociedade culmina com um projeto político de ocupação do espaço urbano, o que no contexto inicial da gênese do circo era foco do poder público para reduzir a evasão populacional na cidade.

Entretanto, nesse contexto, esse efeito esperado do governo não contemplava especificamente o circo, que pode ser relacionado à capacidade de mobilização emocional da

organização na referida cidade, onde a falta de apoio, de forma ampla, conduziu a uma posição crítica em relação às políticas culturais em Pelotas. Conforme discutido anteriormente, a atuação do grupo circense já havia, de acordo com seu planejamento, sido extrapolada à cidade de Pelotas. Em um dos momentos em que preparávamos os materiais para uma viagem do espetáculo perguntei ao Carlos se eles já haviam pleiteado algum tipo de recurso público para o financiamento de uma sede para o circo, visto a insatisfação de vários setores artísticos pelotenses com a falta de estrutura e de apoio governamental para as artes na cidade, como pode ser observado, inclusive recentemente por meio de protestos devido ao fechamento de teatros na cidade.

Carlos era uma pessoa absolutamente calma e, durante o estudo etnográfico, não observei ele em conflito com qualquer integrante do circo. Pelo contrário, era sempre ele o responsável por acalmar os ânimos quando todos estavam mais exaltados, como, também, era uma das pessoas de confiança de Paulo, o qual aparentava um respeito pessoal e profissional pelo artista. Carlos era calado e pouco comentava os fatos que ocorriam no circo. Mesmo nas atividades do ateliê, quando todos riam das aventuras e peripécias das viagens para apresentações de espetáculos, seus comentários eram sempre em relação aos fatos coletivos e pouco comentava sobre posturas individuais dos colegas.

A resposta de Carlos sobre as demandas de recursos públicos foi o momento em que ele mais se expressou em termos pessoais sobre a vida no circo. Ele afirmou que desde a fundação do circo eles sempre faziam apresentações gratuitas pela cidade e em instituições de ensino ou de assistência social, quando demandados pelos gestores públicos, pois eles tem um vínculo afetivo com a cidade e, por isso, a sede sempre permanecerá ali. Após o evento em que a prefeitura da cidade se negou em ajudá-los eles se desvincularam dos poderes públicos e evitavam associar o nome do circo ou suas atividades com o governo.

Apesar desse distanciamento governamental, o vínculo afetivo com a cidade era evidente no circo. Em todas as apresentações dos espetáculos, seja em qual cidade as mesmas eram realizadas, eles enfatizavam ao público que eram originários de Pelotas. Todos os espetáculos que eu assisti e participei durante a etnografia eram iniciados com a seguinte frase: “O Grupo Alegria da cidade de Pelotas”.

É nesse sentido que Cresswell (2006) destaca que a mobilidade não é o simples deslocamento de pessoas. Ela envolve produção de sentidos sobre os movimentos que estão associados às questões políticas. No caso do Grupo Alegria, ainda que eles estivessem operando “fora de seu lugar” produzir um sentido político ao seu processo de mobilidade para

os espetáculos poderiam ter como efeito fortalecer a presença do circo na cidade. Foucault (2009) destaca estas mesmas discussões sobre as heterotopias ao afirmar estas como sendo “outros espaços” que possibilitam justapor vários espaços e posicionamento considerados incompatíveis, o “real” e o “imaginado”, “físico” e “virtual”, “empírico” e a “representação”. No processo de mobilidade do circo era possível produzir efeitos políticos na cidade a partir da ocupação de outros lugares em diferentes cidades.

Em meio a essa situação de incertezas, a organização foi convidada a deslocar a sua sede para a capital do Estado, Porto Alegre, via proposta de uma empresária desta cidade que é considerada como “amiga” do grupo (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2011). Em um estudo sobre a amizade, por meio da antropologia das emoções, Rezende (2002) afirma que os elementos emotivos podem figurar de diversas formas em uma relação. Isso porque a relação de amizade coloca em pauta as noções culturalmente constituídas sobre os sujeitos, o que implica as negociações em um espaço de categorias sociais como identidade, gênero, classe social (REZENDE, 2002). Portanto, relações de trabalho, econômicas, como exemplos, são contextos que se tornam contrapontos constantes à amizade (REZENDE, 2002). A amizade, nesse contexto de disputa, também se refere a uma posição política. Isso decorre do fato de especificamente a “amiga” ao qual se fez referência ser uma das pessoas que tem possibilitado apresentações do Circo na cidade de Porto Alegre, como também esta pessoa ser referência nacional no âmbito do apoio às artes cênicas (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2011). Portanto, essa relação de amizade se configurava como uma política emocional que tem como contraponto efeitos políticos e econômicos.

Em meio aos relatos desta trama, o diretor e fundador do grupo circense, afirma: “se deixássemos Pelotas perderíamos a nossa identidade” (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE JUNHO DE 2011). Com isso, houve a constituição de uma dinâmica emocional com cidade, e de Pelotas com a organização, que possibilitou a formação de um solo comum de atuação entre os sujeitos nesse campo de disputas (Pelotas, Paulo e o Alegria). Isso resultou no deslocamento dos elementos emocionais que marcaram a gênese desta relação, e conseqüentemente, dos conflitos do Circo com atores sociais de Pelotas.

As emoções devem ser consideradas a partir de seu contexto social, onde suas implicações denotam jogos de poder, bem como articulações da sociedade, pois faz parte de projetos sociais que se encontram em disputas, e que são revelados quando se desvela essas articulações (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990). As emoções podem atuar como forças, pois elas mobilizam elementos do social no sentido de promover efeitos transversais na sociedade. Ao

se articularem em relações com outras forças, as emoções produzem pontos, onde as regularidades desta articulações postulam um lugar às formas derivadas desta dinâmica, como os processos organizacionais.

A política emocional materializada no discurso sobre a identificação do grupo e da cidade, e a oposição ao deslocamento geográfico da sede do circo, teve como efeito a mobilização e adesão social em prol da organização. Isso culminou com a construção de uma imagem para o compromisso e legitimidade do circo em relação à cidade. A permanência do Circo em Pelotas não foi uma ação “impensada” de desdobramentos de emoções vivenciadas na formação inicial da organização, a partir de práticas como o descrédito, o desamparo ou abandono em relação à figura de Paulo, mas efeito da combinação entre diversos atores organizacionais e sujeitos sociais que configuram o campo de disputa cultural em Pelotas.

Em termos de práticas organizacionais, o circo conquistou o apoio financeiro de outra Universidade da referida cidade, não sendo a mesma que adquiriu suas antigas instalações. Essa mesma organização atuou em conjunto com o Circo de forma a buscar um local para que o grupo se mantivesse na cidade, oferecendo o espaço de um galpão de sua propriedade para a realização, ainda que provisória, de suas atividades. Entretanto, esse espaço era distante do bairro onde o grupo circense se localizava, a região portuária pelotense. Esse deslocamento causaria problemas logísticos tanto para os artistas, como para os membros da comunidade participantes do circo escola, empreendido no interior da organização, e, também, para a referida Universidade, visto que devido à parceria o circo é o campo de projetos de pesquisas de seus alunos (DIÁRIO DE CAMPO, 25 DE MAIO DE 2011).

É isso que Schatzki (2006) destaca ao afirmar que as organizações são um conjunto de redes de práticas que agenciam diferentes atores em seu processo para que seja possível ela acontecer. Deste modo, ainda que indiretamente Schatzki (2006) chama atenção para a questão da mobilidade dos processos organizativos mesmo que este conceito de análise não seja desenvolvido pelo referido autor. Então, eu relaciono estes debates à proposição de Cresswell (2006) quando afirma que a mobilidade é praticada pelos sujeitos sociais e possui uma dimensão política, pois, com afirma Certeau (2008) nenhum espaço social é produzido pela neutralidade. Ele se constitui a partir da dinâmica relacional dos sujeitos sociais.

O engajamento emocional com a comunidade pelotense é efeito das lógicas de ação política empreendidas pelo circo. A oposição ao deslocamento do grupo circense entremeou esta política emotiva como uma ação de protesto em relação à eminência de se “matar”, novamente, as manifestações artísticas em Pelotas.

Em meio a estas disputas, uma empresa da cidade, localizada na região portuária de Pelotas, cedeu um galpão para a realização das atividades do circo, o qual é utilizado como o atual CT do grupo. Esse era o espaço relatado pelos artistas deste estudo etnográfico, como sendo “ótimo”. Portanto, o termo “ótimo” utilizado pelos artistas é efeito de um campo de disputas culturais na cidade de Pelotas, onde as políticas emocionais evidenciam o jogo de lutas neste espaço, e posiciona a organização em meio a essas emoções que ora se mostram de animosidade, ora de aceitação, de consenso.

É por isso que considero nesta tese que as mobilidades são produções sociais (CRESSWELL, 2010c). Elas não acontecem, em muitos casos, por uma escolha ou pelo desenvolvimento de um projeto das organizações. Elas são efeitos dos conflitos sociais que também demarcam a ocupação dos espaços sociais determinando quem pode e onde deve passar ou produzir o “seu lugar” (CRESSWELL, 2006). Como destaca Certeau (2008) esse movimento pode não ser acompanhado de uma postura passiva dos sujeitos sociais que taticamente confrontam o sistema e empreendem outra dinâmica sócio-espacial que não é determinada pela capitalização estratégica da relação espaço-tempo.

Nestes relatos, ao contrário do observado nas lutas pela primeira sede, estas políticas emocionais não se materializaram em expressões de lágrimas, choro ou voz embargada. Mas, eram expressas por meio de olhos concentrados e entusiasmo frente a essa conquista de permanência em Pelotas e na região portuária. Após essa transferência de sede, o Circo estabeleceu um projeto, onde realizam atividades lúdicas em entidades assistenciais de Pelotas, de forma a ampliar sua atuação no campo político-emocional na cidade. Esta entrada em jogo das emoções se faz presente até hoje em diferentes âmbitos, como na mobilização social a qual atores sociais da cidade de Pelotas atualmente constroem para a reabertura do Teatro Sete de Abril e que o Circo é um dos atores sociais envolvidos nessa disputa.

Outro aspecto a ser considerado nesse processo de mobilidade do circo na cidade de Pelotas são as questões econômicas envoltas nela. De acordo com Schatzki (2006) é preciso analisar como as práticas organizacionais se articulam como a dinâmica social para além do espaço organizacional. A fala de Diogo remete a esse entendimento, pois a sobrevivência do Grupo Alegria, enquanto organização, depende de arbitrários econômicos, como os produtores culturais. São estes sujeitos que também operam na delimitação do “lugar social” do circo, não somente nas artes, mas no campo social e econômico, como na captação de recursos públicos e privados. Portanto, o que se observa é que a interpelação das disputas

econômicas nas artes também ocorre pelas posições que o Governo ocupa nesse campo de forças.

É nesse sentido que Certeau (1999) discute que a apropriação da cultura como um campo econômico tem um duplê cômico, os governos. Pois é a atuação destes que pode animar discursos ideológicos na sociedade, aonde vão se concentrar “especialistas” selecionadores para determinar o que é “cultura” (CERTEAU, 2008), a exemplo dos produtores culturais. Os sujeitos produtores culturais são produzidos nesse contexto a partir da articulação entre os saberes artísticos e econômicos.

Nesse contexto, conforme o cotidiano do circo vai sendo interpelado por questões econômicas, outras formas de disposição das ações dos sujeitos vão sendo processualmente constituídas na organização, sejam estas em suas malhas organizacionais ou do que se denomina de “exterioridade” (SCHATZKI, 2006). Então, além dos “feitos” nos “ditos” (SCHATZKI, 2006) esse processo também vai se evidenciando por meio de relações de poder que os próprios artistas sustentam em seu cotidiano organizacional:

A gente vendo o VHS do primeiro espetáculo é muito engraçado. Porque é muito diferente, sabe. Apesar de a trilha ser igual é muito diferente do que é agora. Depois, disso [das estreias dos espetáculos] o Alegria foi crescendo assim [...] Mas, mesmo assim, eram apresentações esporádicas porque o grupo não tinha tanta agenda assim. Não tinha tanto mercado pra isso (PEDRO, ACROBATA, 24 ANOS).

O discurso mercadológico que sustenta o sistema econômico também interpela as práticas do fazer artístico com a necessidade de produção para atendimento de demandas de mercado. E os artistas reconhecem que sua sobrevivência depende da venda dos espetáculos, até mesmo para a sustentação das atividades gratuitas que desenvolvem como o circo-escola e o “Alegria”. Como a atuação das políticas públicas não surtia efeito que garantisse a viabilidade do circo, e o contexto social se pauta na lógica de mercado, configurar um lugar no espaço de mercado de forma a incentivar o consumo dessa produção cultural é a alternativa que vem sendo empreendida na organização.

Com estas discussões sobre as mobilidades sócio-espaciais do processo organizativo do circo é possível compreender como o entendimento de espaço organizacional somente como “local de trabalho” é limitado, pois imputa uma clara distinção entre o que ou quem está dentro/fora das relações de trabalho. Compreendendo as organizações como espaços praticados, a partir das discussões de Certeau (2008), onde as mobilidades são produzidas socialmente (CRESSWELL, 2009), o processo organizativo (SCHATZKI, 2006) pode ocorrer

a partir de produção de diversos espaços sociais. Então, como afirma Certeau (2008), considerando que estes espaços não são produzidos na certeza da neutralidade, a dimensão política das emoções possibilita compreender como os discursos emocionais (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) constituem a dinâmica das organizações na sociedade por meio de seus processos de mobilidade coletiva.

Deste modo, eu postulo a compreensão de que a produção dos espaços organizacionais a partir de suas diversas mobilidades na sociedade. É isso que proporciona a dinâmica coletiva dos processos organizativos. Na próxima seção desta tese, as discussões serão pautadas na dimensão micro analítica das atividades desenvolvidas pelo circo.

4.3.3 As políticas emocionais nas práticas de organização do cotidiano no circo

Para discutir a organização do cotidiano circense, optei por sua discussão em três momentos. A primeira subseção destaca as práticas de produção dos “lugares” no circo, em que destaco as formas de ingresso e permanência no grupo. A seguir, destaco a produção de um espetáculo do circo, bem como as formas de preparação para uma temporada de apresentação, em que é possível compreender as formas de distribuição das tarefas nesse cotidiano. O terceiro momento dos debates é dedicado a dinâmica de deslocamento de um espetáculo para uma apresentação realizada em um cidade do interior do Estado do Rio Grande do Sul.

4.3.3.1 As práticas de ingresso e permanência no circo

Outro aspecto que caracterizava o “estranhamento” de minha presença em campo era a linguagem. O meu sotaque era, na opinião dos artistas, uma mistura de paulista, mineiro e carioca, desconsiderando-se completamente uma possibilidade de “origem” para mim. Aliás, como ouvi em campo, era difícil saber com certeza as minhas origens regionais. Em uma de nossas “paradinhas” para descanso ao final da tarde, para delimitar ainda mais o meu “estrangeirismo linguístico” na região, um dos artistas, originário de outra cidade no interior gaúcho, começou a conversar em “dialeto gauchesco” utilizando palavras que eu jamais ouvira em minha vida, mesmo sendo em português. Todos rimos muito com as diferenças de

sentido e de usos das palavras e, por fim, os outros artistas afirmaram que, por vezes, nem eles entendiam quando algumas pessoas recorriam a esse “dialeto”.

Com isso, é possível discutir como as fricções (CRESSWELL, 2009) da mobilidade sócio-espacial são materializadas na linguagem, a partir das discussões de Certeau (2008) e Foucault (2010), pois, para os dois autores, os sujeitos são interpelados pelos sistemas linguísticos. De acordo com Certeau (2008) os enunciados são mais do que descrições do cotidiano, pois demarcam o espaço social e delimitam os lugares, ainda que não claramente. É por isso que os relatos produzidos pelos enunciados são práticas de espaço, pois eles abrem os lugares para o outro. Estes relatos sobre a minha “linguagem” delimitavam meu lugar como não sendo gaúcha, entretanto sem determinar uma posição para mim, pois, como afirma Certeau (2008), os relatos são bricolagens feitas com resíduos que produzem passagens ou aberturas para se disseminar algo.

Por isso, a linguagem utilizada por mim ao não poder produzir o discurso sobre os gaúchos e sendo dispersa a ponto de não se saber uma origem, acabaram por sustentar o discurso sobre o “estrangeiro” ou ainda do “viajante”, figuras estas associadas as mobilidades sócio-espaciais, bem como a própria vida no circo. É nesse sentido que Certeau (2008, p. 212-213) discute que os relatos produzem fronteiras ao se abrirem para o outro:

Os relatos são animados por uma contradição que neles representa a relação entre a fronteira e a ponte, isto é, entre um espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha). Deste modo, introduz-se uma contradição dinâmica entre cada delimitação e sua mobilidade. O relato não se cansa de colocar fronteiras. Multiplica-as mas em termos de interação entre personagens e movimentos. [...] A junção e a disjunção são aí indissociáveis. (Este seria um segundo papel.) Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue?

Para Certeau (2008) a fronteira é um espaço entre dois. É o símbolo narrativo de intercâmbios e de encontros, pois isso é na análise do espaços em que se dá as possibilidades do acontecimento. Como discutido, considero que nas organizações ocorrem a produção de diferentes espaços. Então, na medida em que o circo se abre ao estrangeiro ele também se constitui nos relatos como fronteira entre o estabelecido (gaúcho) e sua exterioridade (estrangeiro/viajante).

Whyte (2005), por exemplo, mesmo construindo o seu estudo etnográfico em uma abordagem epistemológica diferente da que eu apresento nesta tese, destaca uma interessante discussão nesse contexto do “estrangeirismo”, especialmente quando a etnografia é

desenvolvida “em casa”, ou seja, em um contexto social que não nos é “estranho”, ao contrário dos trabalhos de campo desenvolvidos pelos primeiros etnógrafos que se deslocavam para lugares os quais não tinham quaisquer informações. Em seu livro intitulado “*Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*”, o referido autor discute a importância de refletir sobre as relações com os “informantes” na pesquisa para além da obrigatoriedade, ou da ingenuidade nas palavras de Geertz (2005), de uma fusão completa de horizontes ou de plena comunhão de espíritos. Whyte (2005, p. 304) afirma: “Aprendi que as pessoas não esperavam que eu fosse igual a elas. Na realidade estavam interessadas em mim e satisfeitas comigo porque viam que eu era diferente. Abandonei, portanto, meus esforços de imersão total”.

Concordo com Fonseca (2000) quando a referida autora afirma que o trabalho etnográfico não se constitui essencialmente na necessidade de homogeneização do cotidiano, mas na compreensão de como as diferenças se entrecruzam. Como afirma Machado (2009), sim, existem barreiras que são intransponíveis no trabalho de campo e os nossos esforços na etnografia não ocorrem no sentido de eliminar as diferenças, mas compreendê-las. Esse é um dos objetivos dos estudos baseados em práticas (FONSECA, 2000).

O “estranhamento” no ingresso no “mundo circense” ocorria de diferentes formas. Isso porque, as modalidades de ação possuem um caráter político, pois a atuação dos sujeitos sociais se articula com lógicas fornecidas pela conjuntura, circunstâncias que lhes são exteriores, mas, que diante de um “golpe de vista” (CERTEAU, 1985) eles conseguem reconhecer conjuntos de ações que podem transformar a existência cotidiana, ou mesmo reproduzi-la. No contexto em análise, as modalidades de ação foram inicialmente designadas pelos artistas circenses no processo de ingresso no circo. O cotidiano organizacional interpelou suas subjetividades fragmentando o que era considerado como referência de ação. Esse processo de apropriação evidenciou-se quando questionados sobre suas respectivas trajetórias de vida eles recorriam à organização em estudo para discorrer sobre tal questionamento. Houve um processo de articulação entre as modalidades de ação nas organizações e os processos subjetivos enquanto sujeitos sociais, como pode ser observado:

Eu nasci em Pelotas, em oitenta e três, e tenho vinte e sete anos já. Eu não sei? Eu estive na faculdade no curso de arquitetura. Só que na verdade eu entrei na faculdade no mesmo tempo em que estreou o Alegria. Então, eu consegui fazer um semestre da faculdade normal, eu fui muito bem. E depois eu era uma bagunça dentro da faculdade, completa. Era uma loucura assim. E chegou um momento que eu tive que optar porque eu não estava

conseguindo fazer nenhuma das duas coisas direito. Naquele momento eu optei pelo trabalho que a gente tava fazendo, e a gente tava recém começando a viajar com o espetáculo e tal. E achei que seria interessante viver aquilo e num outro momento, depois retornar a faculdade. O que aconteceu é que eu me apaixonei pelo que eu faço hoje, e acabou que eu não voltei e não voltaria (TIAGO, *CLOWN*, 28 ANOS).

Eu vou tentar resumir alguma coisa. Eu nasci na Beneficência portuguesa, e eu tenho uma irmã gêmea que ela é especial. E foi assim. Eu nasci com problema no coração assim, foi difícil pra mim, entendeu? Mas, hoje eu estou aqui e tal. E a minha irmã nasceu assim especial. É ceguinha, tem problemas de retardamento, sabe. A minha vida foi meio que foi nos empurrões assim. Eu nunca tive, tá certo, as pessoas têm problemas, mas a minha foi meio que no solavanco assim. E tu quer saber como eu comecei aqui? Quando eu vim pra cá foi meu primeiro contato assim [com malabares]. Bah! Já me apaixonei. Fiquei fissurado e é isso que eu vou querer fazer. É tri bom assim. Me dá uma calma, sabe? Dá uma paz. É tri bom pra mim (MARCELO, *MALABARISTA*, 25 ANOS).

Eu nasci e morei toda a minha vida lá em Pelotas. [...] Então, na verdade, foi uma coisa que veio inconsciente assim [ingressar no circo]. E na verdade eu nem sabia que eu tinha tanto esse gosto por arte. Porque eu acabei me formando no colégio e decidi que queria fazer a faculdade de Administração [...] quando eu comecei a trabalhar no grupo e a animar, e olho no olho sabe, foi aí que eu tive certeza de que era que eu tinha que fazer. E no início foi difícil meu pai e minha mãe aceitar, né. Porque o sonho deles era eu ser uma super administradora. No início eu enfrentei: ah, eu acho muito lindo! Mas, não pra minha filha, sabe! Eu adoro ir no circo, adoro ver aquela gente louca. Mas, a minha filha vai ser administradora, né (risos)? (JULIANA, *ACROBATA*, 26 ANOS).

As modalidades de ação no cotidiano organizacional se configuram como uma possibilidade de abertura de espaço de atuação além do trabalho. Ingressar no circo foi um momento de imputar uma vontade histórica de existir, da possibilidade de transgredir a uma ordem social imposta (CERTEAU, 1985). Essas modalidades apesar de não romperem com a lógica econômica, pois o termo trabalho ainda aparece nas falas, atuam de forma política, se caracterizam pelo confronto com a história dos processos de constituição subjetiva vivenciadas pelos artistas até o momento de ingresso no circo (FOUCAULT, 2010). Isso porque a vida nômade dos artistas circenses implica, como observado nos relatos, em uma ruptura com elementos da dinâmica sedentária da vida social, por isso a associação da vida de artista como a vida de “gente louca”.

Essa produção do espaço do circo como espaço de “gente louca” era inclusive a referência pela qual nos espaços acadêmicos minha atividade de pesquisa era caracterizada. Quando eu comentava com os colegas de doutorado ou outros profissionais da área sobre o desenvolvimento da etnografia em um circo eu escutava “eu acho bem legal pesquisar circo.

Mas, eu não faria e nem indicaria” (DIÁRIO DE CAMPO, 20 DE MARÇO DE 2011) e, não raro, quando descrevia a minha rotina de pesquisa o comentário era complementado com a seguinte frase: “você é louca!” (DIÁRIO DE CAMPO, 20 DE MARÇO DE 2011).

Foucault (2008), por exemplo, discute a loucura como um fato de ordem social. Suas análises são empreendidas no sentido de compreender as condições de emergência do discursos sobre a loucura a partir de práticas institucionais e de saberes de cada época (FOUCAULT, 2010). Para o referido autor, pelo fato dos discursos se constituírem em um sistema de dispersão, existem diferentes sujeitos que produzem diversos enunciados sobre os loucos, a exemplo dos campos da medicina ou da justiça. Como destaca Gregolin (2007), um aspecto importante a se destacar nestas discussões é que segregar os loucos, os vagabundos, os doentes evidencia, para o referido autor, a emergência dos discursos sobre a racionalidade e a produtividade no sistema capitalista. Nesse sentido, os considerados “ociosos” deveriam ser isolados da ordem social.

Realizando uma analogia com os artistas na sociedade contemporânea, é possível compreender como os artistas, taxados de loucos, por serem considerados fora da ordem normativa da racionalidade econômica são produzidos na sociedade (eu acho muito lindo! Eu acho legal!), porém fora da lógica racional de trabalho (mas, não para a minha filha! Eu não faria!). Essa dinâmica, ao ser relacionada com o processo de resistência nos primeiros movimentos da gênese de organização do circo, nos possibilita compreender como a mobilidade da vida circense também possui fricções (CRESWEEL, 2009) em seu processos de constituição, contexto esse que será aprofundado nas próximas seções desta tese.

O caráter político das modalidades de ação articulado pelo cotidiano organizacional demonstra que as práticas sociais dos artistas circenses foram alteradas em uma dimensão tática de atuação, ao considerarmos as expressões de opção de escolha pelo circo. Quando as conversas em campo se encaminhavam para esse processo de escolha, eram comuns expressões emocionais de indignação pelas dificuldades sociais que passavam, pois mais do que uma escolha profissional era uma forma de viver implicada nas atividades circenses. Em relação à remuneração das apresentações, eram recorrentes falas como: “o dinheiro que ganha no grupo é pouco, mas dá para sobreviver. Cheguei à conclusão de que a gente tem uma vida só. E se a gente não aproveitar vai ser frustrado a vida toda” (DIÁRIO DE CAMPO, 07 DE ABRIL DE 2011). Eu comecei a perceber que estas emoções começavam a fazer parte de meu cotidiano:

Cheguei ao CT às 14h para as aulas de tecido e acrobacias. A Guilhermina não aparecia nas aulas há uns dois dias. Quando estávamos todos reunidos para começar a aula o Pedro perguntou a ela o porquê das ausências. E ela respondeu: “eu não tinha dinheiro para o ônibus. Se eu sair da escola e for para casa a pé e voltar não dá tempo de chegar no horário”. Fiquei muito indignada! Depois, soube que eles a indicaram para fazer uns trabalhos de animações em festas (DIÁRIO DE CAMPO, 24 DE MAIO DE 2011).

Foi possível observar que os artistas compartilhavam algumas despesas, dividiam moradias e viagens, os empréstimos de dinheiro, sem taxas de juro, e compras no cartão de crédito alheio também eram práticas comuns. Eram formas de golpear o sistema econômico, visto a condição social dos mesmos. As determinações exteriores da sociedade, por meio de relações de poder, são objetivadas em um conjunto de sujeitos como os pais ao realizar a opção pelo circo, a estrutura educacional, pelo deixar a faculdade, ou mesmo da própria sociedade pelo artista não ter dinheiro para a condução até o CT. Esse caráter micropolítico das emoções nas ações dos sujeitos articulado à dinâmica social nos possibilita questionar o entendimento das modalidades de ação que circunscrevem e são circunscritas por práticas organizacionais no circo.

Estas práticas, conforme discute Foucault (2009), podem ser relacionadas as forma de abertura e de fechamentos dos espaços heterotópicos, pois elas delimitam, ainda que temporariamente, os usos dos espaços, por isso elas cumprem certo número de gestos que caracterizam os contrapositionamentos no espaço. Então, as heterotopias podem formar heterocronias ao colocar os sujeitos em uma espécie de ruptura com o tempo tradicional (FOUCAULT, 2009), nesse contexto, com a temporalidade (SCHATZKI, 2006) do sistema econômico.

Apesar destas dificuldades, e de o circo ter recebido convites para mudar sua sede para o eixo Rio-São Paulo, eles continuam em Pelotas. Pelotas era o “lugar” deles e esse “lugar” praticado poderia produzir outros espaços de mobilidades para o circo. Por isso, eles consideravam extremamente relevante quando artistas de outros Estados se deslocavam para trabalhar em conjunto com eles. Isso não era motivo de descaracterização da identificação do circo com a cidade, mas da necessidade de construção de uma linguagem artística mais ampla. Então, os processos de mobilidade dos sujeitos para o circo em Pelotas eram considerados como essenciais para a própria construção da linguagem circense. Quando um postulante a uma vaga no circo era de outra região do Brasil ou de outro país, um dos acrobatas, por exemplo é da Argentina, isso era um fato muito comemorado por todos no grupo. Tanto que

estes sujeitos eram sempre tratados pelo nome e não por “apelidos” que se referissem a sua origem, a exemplo de “brasileiro”, como eu havia observado em Porto Alegre.

O processo de ingresso no circo ocorria, geralmente, por meio de oficinas/audições anuais realizadas entre os meses de janeiro e março. Como as atividades fixas no CT dependiam da agenda de viagens do circo, as oficinas não tinham uma data definida para serem realizadas. Participar das oficinas para a entrada no grupo era relatado como um “ritual”, visto que esse era o momento em que muitos deles tinham contato com uma atividade artística pela primeira vez.

Essa oficina era preparada pelos artistas do circo. A forma de divulgação era por meio das redes sociais nos ambientes virtuais, publicidade local e contatos pessoais dos integrantes do grupo. As atividades eram desenvolvidas em três fases: atividades físicas, atividades artísticas e a realização de um luau na praia. As atividades físicas eram realizadas nas ruas do bairro onde o CT se localizava e compreendiam corridas para avaliação da capacidade física dos sujeitos. Os artistas realizavam as atividades em conjunto com os candidatos. O que era sempre lembrado desse período de atividades era a Juliana batendo com o chicote na rua enquanto todos corriam. Isso porque Juliana tem uma das cenas mais conhecidas dos espetáculos do Alegria em que ela utiliza o chicote durante a realização de suas acrobacias. Conforme discute Garcia (2011) os treinamentos físicos são essenciais para a formação do artista circense contemporâneo. Por isso, essa é a primeira atividade que os sujeitos são submetidos ao ingressarem em um processo de formação.

Esse desgaste dos sujeitos era produzido pelos artistas do grupo, pois segundo eles, as pessoas quando assistem aos espetáculos, especialmente aquelas que não tem contato com o mundo das artes, acham que viver no/do circo é um mundo perfeito e que todo mundo se ama incondicionalmente (DIÁRIO DE CAMPO, 23 DE JULHO DE 2011). Ter contato com as dificuldades de treinamentos, com as limitações do espaço físico e com a intensidade de exigência de disciplina é uma forma de começar a expor o cotidiano de vida dos circenses para aqueles que desejam participar desse processo. Sobre isso, um dos artistas recém ingresso no circo quando esta pesquisa foi realizada afirma: “Foi uma experiência que eu precisava ter vivido pra entrar aqui. Pra que eu tivesse uma ideia do que ia ser, né” (VITOR, MALABARISTA, 8 DE AGOSTO DE 2011).

As atividades artísticas compreendiam alguma habilidade que os sujeitos já desenvolviam ainda que de forma amadora, por exemplo, malabares, dança, ginástica. O

objetivo era conseguir identificar os “estrangeiros” em meio a ordem social, conforme pode ser observado no relato de Gabriel sobre o processo de seleção do qual ele participou:

Aí, cheguei lá com umas cabeças meio diferentes, sabe? E eu mais diferente ainda. Todo mundo meio que olhando [...] Aí, tá, entrei na fila ali que estava fazendo inscrição. Eu me lembro que ele [Gustavo, um colega de elenco] tava na minha frente. O Gustavo tava na minha frente na fila. Eu olhei pra ele e disse: aqui é a fila. E ele: é. Baita de uma argola assim (JÉBER, *clown*, 01 DE JUNHO DE 2011).

Gustavo era clown e antes de ingressar no circo fazia faculdade de Engenharia Química. O uso de brincos de argolas e cabelos compridos o tornava um “exótico” em meio aos engenheiros. Ao ingressar no circo, no entanto, os seus conhecimentos em componentes químicos eram utilizados, por exemplo, para a escolha dos materiais, especialmente de maquiagens, para o grupo. Quando estávamos realizando uma temporada em Porto Alegre, eu comentei com Diogo que o consumo de *pancake* pelos artistas era alto e se eles não tinham uma ideia de fazer algum tipo de parceria com uma empresa para o fornecimento do material. Diogo então respondeu que Gustavo estava analisando a possibilidade de fabricação artesanal do material.

Gabriel, era estudante de física, fazia teatro nas horas vagas, e pensava em seguir a carreira acadêmica na área de modelagem matemática. Como ele afirma “já tinha feito o tal do currículo... como é que é ... Lattes! Desgraçado, chatice do cacete de fazer” (GABRIEL, *CLOWN*, 1 DE JUNHO DE 2011), quando fez as oficinas do circo e decidiu seguir nessa carreira. Assim como os outros artistas do circo, a formação destes sujeitos era em sua maioria fora do campo artístico. A oficina era o momento do ingresso dos “estrangeiros”.

O luau, terceiro momento da oficina, era utilizado para observar o comportamento social dos candidatos mas, também, era o espaço para que os sujeitos criassem algo. Esse era o momento decisivo para a entrada no circo, pois ali eles poderiam criar algo sem o acompanhamento dos artistas ou de regras de atividades. Vitor (MALABARISTA, 8 DE AGOSTO DE 2011) afirma:

E aí, no luau eu fiz, chegou o momento, a galera começou a fazer malabares com fogo e pirofagia e tal, e eu tinha levado meu suingue e aí foi que eu mostrei assim, que eu sabia fazer. Daí, eu fui e mostrei. Acho que foi o momento decisivo assim, foi ali que eu entrei. Se eu não tivesse ido eu não tinha ficado. Eu não sabia fazer nas oficinas.

A possibilidade de criar era algo estimulado dentro do circo. Por isso, no entendimento deles, a presença de “estrangeiros” era importante, pois trazia outros tipos de conhecimentos. Isso também era mesclado com a seleção de sujeitos com experiência de palco:

E as pessoas são selecionadas e começam a treinar. A serem preparados pra entrarem para o espetáculo. Claro que tem as pessoas que são mais cruas, que vão demorar mais tempo pra poder entrar para o espetáculo. Vai trabalhar mais. Mas, agora o grupo já tá num nível que tem gente que está entrando muito experiente. Com anos de palco. Então, não digo nem palco de circo, mas tem gente que entrou agora, duas meninas no elenco que entraram com dez anos de dança. Dez anos de palco já. De dança (JULIANA, ACROBATA, 25 DE JULHO DE 2011).

Esse processo de ingresso no circo tinha por objetivo produzir uma linguagem híbrida nos espetáculos. Por outro lado, isso também decorria do fato do número reduzido de escolas de circo no Brasil. A solução para a constituição e renovação dos elencos era a formação dentro do próprio circo. Esse mosaico de saberes e poderes produzia um cotidiano heterogêneo, inclusive na formação de pequenos grupos de artistas no cotidiano do circo. Foi possível observar a existência de três deles: os mais velhos, os mais novos e os VIPs. Como destaca Foucault (2009) os sistemas de abertura e fechamento das heterotopias são as lógicas de ação de apropriação dos espaços sociais (CERTEAU, 2008) que possuem dinâmicas de relações de poder em que se inscrevem e delimitam as circunstâncias de ação dos sujeitos.

Os “mais velhos” eram os artistas que pertenciam a um elenco de espetáculo e já tinham, em suas palavras, “uma história com o grupo” visto terem vivenciado os dois processos de deslocamento da sede do grupo, como discutido nesta tese. Os “mais velhos” também eram os responsáveis pelo ateliê, onde ocorria a confecção dos artefatos dos espetáculos. Nesse espaço era onde aconteciam os relatos históricos sobre a trajetória do grupo, bem como as “peripécias” dos artistas. Portanto, era um local restrito. Outra tarefa atribuída aos “mais velhos” era o ensino na escola de circo. De acordo com sua atividade no espetáculo, ao menos duas vezes na semana, eles eram responsáveis por ministrar aulas na escola, inclusive para os “mais novos”.

Os “mais novos” eram os recém ingressos no circo. Geralmente, eles não pertenciam a um elenco e realizavam as aulas na escola circense para o desenvolvimento de alguma habilidade para o ingresso em um espetáculo. Esse processo de ensino-aprendizagem ocorria, especialmente, por meio da repetição exaustiva dos movimentos e de conversas sobre como “lidar” com a vida no circo. Então, especialmente na hora das viagens ouvia-se comentários:

“cuida dos mais novos”. Ou, quando nas reuniões alguém falava o nome de alguma pessoa “desconhecida” as pessoas comentavam: é dos mais novos?

A principal relação entre os “mais velhos” e os “mais novos” era o processo de criação de uma cena ou de um número. Em uma das viagens em que fiz com o circo, quando paramos para jantar em um restaurante na beira da estrada, fui até Paulo para conversarmos sobre minhas impressões da dinâmica do Grupo. Ele então me afirmou que eu pouco veria ele no CT, pois ele não gostava de interferir no processo de criação dos artistas. Ele afirmava que percebia que os artistas ainda olhavam ele como uma “autoridade”, como a gente se relaciona rotineiramente na sociedade, com os pais, os professores e os patrões. Segundo ele, era muito difícil a gente se libertar deste tipo de relação hierarquizada. Portanto, quando ele se fazia presente os artistas, especialmente os “mais novos” o olhavam ainda com esse tipo de autoridade. Paulo afirmava que o artista precisa aprender a ser livre para criar e ele esperava isso daqueles que trabalhavam com ele. Interferir o mínimo possível era o seu objetivo para que cada elenco tivesse “a sua própria cara”.

Isso realmente acontecia. A presença de Paulo era mais intensa no ateliê para a produção dos artefatos do circo do que propriamente das cenas e dos números. Ele trabalhava intensamente na concepção do espetáculo, mas em sua produção os artistas se faziam mais presentes. O relato de Vitor (MALABARISTA, ENTREVISTA REALIZADA EM 8 DE AGOSTO DE 2011), um dos artistas “mais novos” ao falar sobre a sua estreia pode nos ajudar a compreender essa relação entre os “mais novos” e os “mais velhos”:

E a minha cena a gente começou a fazer, resumindo a ópera, a gente começou a montar seis dias antes de apresentar. Seis dias antes a gente não tinha absolutamente nada. A gente não sabia nem como ia entrar e sair do palco. E aí, foi desesperador (risos). Porque o Alegria (o outro espetáculo do circo que estaria realizando a mesma temporada) já estava lá se apresentando, o Paulo tava lá, e a gente tinha, nós, desse elenco, tinha a responsabilidade de montar, e isso tinha que estar pronto, do dia pra noite. E aí, essa semana foi muito estressante. Foi a pior semana que eu já tive. A pior de todas. Foi mega estressante, mega, eu estava super sensível e foi complicado assim, mas, teve um momento que a coisa começou a fluir, começou a caminhar, e aí foi tranquilo. Teve um dia específico, que a cena já estava praticamente pronta, só que aí eu tive que trabalhar interpretação, respiração, e eu passei uma tarde trabalhando com o Tiago (um dos artistas mais velhos) e aí foi outro momento que mudou, que eu vi que era muito além daquilo que eu sabia fazer. Eu tinha que fazer muito mais coisas. E aí, foi bem, foi um dia que trabalhamos só eu e o Tiago, e foi um dia que ele me ajudou muito. O Tiago me ajudou muito, muito mesmo. Tanto na semana de preparação, nesse dia específico, ela me deu uma ajuda que mudou aquilo que era a minha cena da água pro vinho. Antes era só uma sequência de

movimentos, e depois passou a ser uma cena de interpretação, com uma expressão.

Os “mais velhos” não ensinavam apenas a dimensão técnica das artes mas, também, a constituição subjetiva do artista. Por isso, a tranquilidade com que Tiago ensinava aos “mais novos”. É nesse sentido que Certeau (2008) afirma que os sujeitos agem no cotidiano desviando a ordem estabelecida formando arranjos informais que atuam nos processos de organização espaço-social, e a partir das estratégias e táticas empreendidas pelos sujeitos sociais constituindo espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2013).

O grupo dos VIPs era composto pelos artistas mais próximos ao Paulo, bem como dos recém ingressos no circo que por apresentarem uma habilidade em específico já eram incorporados diretamente ao elenco de espetáculo. Eles participavam da construção das cenas, eram encarregados das atividades no ateliê e promoviam o ordenamento na Trupe. Quando Paulo estava criando alguma coisa para o espetáculo era a eles que ele se reportava. Olhava para um dos VIPs e dizia: o que tu achas? Ou, ainda exclamava: Pedro, me ajuda! Os componentes dos VIPs eram: Diogo, Gustavo, Ana, Pedro, Roberto, Carlos, Luís, Juliana e Vitor. Por várias vezes quando ocorriam alguns conflitos, ou era necessário aconselhar certos comportamentos, inclusive pessoais, eu ouvia: estamos precisando fazer uma reunião dos VIPs (DIÁRIO DE CAMPO 24 DE MAIO DE 2011).

Foi por meio da convivência com os VIPs que eu desenvolvi a pesquisa. Especificamente, por meio da convivência com Vitor, Juliana, Tiago e Pedro. Minha relação de amizade com Vitor, por também estar inserido no grupo dos “mais novos”, os quais eu também participava devido a realização das aulas, era ainda mais próxima. Ele me “orientava” em campo me fornecendo dicas de onde eu poderia conseguir as informações para a pesquisa. Mas, também, compartilhávamos coisas sobre nossas vidas pessoais, especialmente sobre nossos projetos futuros quando o nosso percurso no mundo do circo chegasse ao fim. Com Pedro, essa relação de amizade também foi além do trabalho de pesquisa de campo. Ao final da etnografia ele chegou e me confidenciou que minha passagem por aquele cotidiano havia lhe ajudado a repensar muitas coisas que ele vivenciara com o circo até aquele momento. E qual não foi minha surpresa ao saber que ele, no semestre seguinte, havia retomado a faculdade com o objetivo de articular a vida acadêmica com a vida circense.

Outro aspecto importante da hibridização do cotidiano circense era a definição do que é circo. A incorporação de outras artes e técnicas desportivas, bem como uma estrutura organizacional não mais tão nômade e familiar tem produzido um “lugar híbrido” para as

artes do circo, pois é necessário inclusive para os artistas reformularem a compreensão desse processo organizativo, conforme pode ser observado nos seguintes relatos:

Foi quando eu entrei no Grupo e tive contato com o *Cirque Du Soleil* [que percebeu que o Alegria é um circo]. Tive contato com vídeos e eu: pô! Que massa! E aí a gente sempre teve a pretensão de chegar ao nível do Cirque Du Soleil. E hoje em dia ainda é um pouco isso. Mas, a gente quer botar a nossa cara na verdade. Mas, é ter a fama que ele tem, a grandiosidade que ele tem, o apoio que ele tem do Estado, do Canadá, que apoia muito. É ser reconhecido aqui no Brasil (DIOGO, ACROBATA, 25 ANOS).

Eu acho que o circo tem cheiro de casca de arroz, tem cheiro de lona aquecida, tem cheiro de pipoca. Então, tem todo um aroma que antecede tudo que eu acho que é muito específico assim. Se eu fosse cega eu saberia facilmente se eu estou dentro de um circo ou não, entendeu? [...] E as apresentações, e o Alegria é uma prova disso, que o circo não necessariamente tenha que ser embaixo de uma lona e tal. [...] Num circo tradicional eles passam muito trabalho, né? Eles moram em trailers, famílias dentro. [...] Nós não. A gente vai nos lugares, e a gente não precisa montar uma estrutura. A gente monta o nosso palco, a gente dorme em hotel (ANA, CLOWN, 27 ANOS).

As modalidades de ação do cotidiano organizacional circense também são articuladas com práticas de gestão, bem como interpeladas por relações de poder e de saber. As formalidades das práticas no circo em estudo, primeiramente, produzem um lugar para o circo “sem lona”, pois no que tange ao “exterior” a esse cotidiano de trabalho as representações se afirmam a partir de práticas dos circos “com lona”. É o efeito dos arranjos materiais nas organizações (SCHATZKI, 2006).

A referência de atuação do *Cirque Du Soleil* se apresenta na fala de Diogo como um cotidiano de trabalho com um solo comum de práticas para os circos “sem lona”. Entretanto, esta referência é perpassada por relações de poder, “chegar ao nível”, e estabelecer um próprio do Grupo Alegria “botar a nossa cara na verdade”, sujeitos de querer e de poder no espaço circense. Além disso, Diogo ainda salienta a intervenção do Governo Canadense de forma a apoiar as atividades do *Cirque Du Soleil*, onde, para Certeau (1999), é preciso problematizar os meios pelos quais essas intervenções ocorrem. No caso do Grupo Alegria, as esferas governamentais atuaram de forma a legitimá-lo como patrimônio cultural do Estado do Rio Grande do Sul, mas, efetivamente, em termos de políticas ainda não foi possível observar esse processo de apoio pleiteado por Robson.

Em termos de gestão, as formalidades das práticas circenses pautadas em apresentações “sem lona”, ocorrendo em teatros e ginásios, se desdobram na formação de

outras redes associativas que podem se configurar como assimétricas (SCHATZKI, 2006). No caso dos teatros, a organização em estudo fica na dependência da existência de pautas nestes espaços. Ou seja, de datas específicas para apresentações e temporadas. Sendo assim, as figuras dos produtores culturais se inserem neste cotidiano como mediadores das artes circenses. São eles que determinam a entrada ou não dos espetáculos em cartaz nos teatros. A partir disso se estabelece um sujeito de saber e de poder que até então não se fazia presente. Como discorre Foucault (2010) os sujeitos emergem em um espaço onde se operam práticas, portanto, não há uma verdade a ser descoberta sobre o mesmo, ele é tal qual como aparece.

Durante a realização da pesquisa a figura da Marina, produtora cultural do grupo, era apresentada pelos artistas como quem proporcionou outro movimento às atividades. Paulo, o fundador do grupo, era descrito como um artista e que por suas “loucuras” não gostaria de construir um ritmo de gestão no Alegria. A chegada da Marina ao Alegria, no ano de 2005, foi reconhecida como um braço de gestão que eles não possuíam ainda (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE ABRIL DE 2011). É ela quem media o agendamento de pautas nos teatros e com as produtoras, bem como a negociação com os contratantes dos espetáculos. Isso porque o Grupo Alegria viaja somente a partir de espetáculos contratados ou agendados previamente, com datas, horários e tempo de estadia nas cidades devidamente negociados. Essa formalidade de práticas indica como a lógica do discurso empresarial tem sido incorporada ao cotidiano de trabalho na organização.

Sendo assim, na próxima seção desta tese eu discuto as práticas de fragmentação do trabalho no circo. Para tanto, discuto o processo de criação e produção de uma temporada de espetáculos, bem como de uma viagem para apresentações.

4.3.3.2 O processo de criação e produção de um espetáculo

Durante as primeiras semanas de pesquisa eu morava em um quarto de hotel no centro da cidade de Pelotas. Como consequência, minhas refeições e demais atividades que geralmente ocorrem em casa eram realizados em locais especializados. Nessas caminhadas pela cidade as pessoas me questionavam sobre minha estadia em Pelotas. Quando eu comentava que estava pesquisando o Alegria, algumas discussões que as pessoas me propunham era sobre a importância política do circo na cidade. Tanto pelo fato da resistência

da organização frente a falta de estrutura para as artes em Pelotas quanto pela mobilidade do circo que “levava” o nome da cidade para outras localidades.

A cidade de Pelotas, devido ao seu reconhecimento como “Capital do Doce” (FIGUEIREDO, 2013), tem anualmente uma importante feira de negócios nesse setor comercial. Os negócios realizados nessa feira, entretanto, não se restringem a comercialização de doces, mas, também, de outras atividades de mercado da região, a exemplo do agronegócio.

No ano de 2011, o circo foi convidado a realizar um série de apresentações nessa feira de negócios. A temática das apresentações deveria ser a tradição doceira da cidade, portanto não poderia estar vinculada aos espetáculos já estruturados pelo grupo. Outra característica deste novo trabalho seria o seu formato que deveria ser um desfile e não em um espetáculo com um palco fixo como era desenvolvido pelo circo. O convite foi aceito pelo diretor do Alegria e a dinâmica de criação e produção é o foco das discussões nessa seção da tese para que seja possível compreender as práticas de divisão e organização de trabalho no circo.

Para Certeau (2008) e Schatzki (2006) é importante compreender as ações que constituem as práticas, pois além de identificarmos os conhecimentos pertinentes as atividades a serem desenvolvidas também é possível discutir as formas de negociações de sua execução (SCHATZKI, 2006). Certeau (2008) destaca que esse processo pode evidenciar como no cotidiano pode ocorrer um inversão dos usos do conhecimento sobre determinada atividade, ou seja, os jogos entre as regras explícitas (SCHATZKI, 2006) e os desvios táticos dos sujeitos, pois o cotidiano é produzido com base em relações de forças entre os sujeitos sociais para a realização de determinadas ações.

O processo de criação de um espetáculo é o momento em que o circo mobiliza os atores que serão envolvidos no evento (artistas, técnicos, patrocinadores, público) formando uma rede de práticas que não é limitado as práticas de trabalho (SCHATZKI, 2006). Nesse momento, o lugar onde o espetáculo será apresentado é estudado de forma que elementos de sua trajetória histórica ou de suas representações sejam incorporados ao enredo do espetáculo circense. Isso resulta na construção do que Schatzki (1996) denomina de práticas integrativas, ou seja, práticas complexas que formam um domínio específico da vida social, a exemplo das práticas de negócios (SCHATZKI, 1996). No evento em análise, a temática foi previamente definida pelos gestores da feira e coube a equipe de trabalho do circo “dar vida” a estas ideias, conforme eles comentavam em campo. Então, as práticas integrativas também podem ser compreendidas a partir de sua dimensão estratégica, discutida por Certeau (2008), visto seu

ordenamento seguir um esquema preconizado institucionalmente (FOUCAULT, 2010) pelo ambiente de negócios.

O processo criativo do espetáculo se iniciou com uma reunião, realizada no Centro de Treinamento do circo, e convocada pelo diretor artístico do Grupo, Paulo. Nessa reunião ele comunicou aos integrantes do circo de que o grupo havia sido convidado pela organização de uma feira de negócios para a execução de uma série de apresentações durante a realização do referido evento. Ele afirmou que essa seria uma oportunidade para expor o trabalho desenvolvido pela organização de forma ampla, devido à abrangência política e econômica do evento, além de a mesma ser realizada na cidade de fundação da organização circense.

Nessa reunião não houve questionamento dos artistas sobre a não participação no evento. Todos concordaram que seria uma possibilidade de expor o trabalho do circo para outros públicos, especialmente por estarem “em casa”. A questão que se colocava era como desenvolver o espetáculo, visto a necessidade de produzir “outros espaços” além daquele determinado pela ordem normativa. Cairns, McLnnes e Roberts (2003) destacam que os processos organizacionais heterotópicos são constituídos com base na articulação de diferentes “lugares” em uma dinâmica contraditória e sem um modelo universal.

Por isso, a sugestão dos artistas foi à incorporação de algumas cenas dos espetáculos já apresentados pelo circo nessa nova produção, de forma que os recursos materiais que eles já tinham disponíveis fossem utilizados sem a necessidade de maiores investimentos. Com isso, os artistas produziram um desvio tático em meio a determinação estratégica de organização do espetáculo, conforme discute Certeau (2008). A sugestão, de Paulo, era que a criação e produção do desfile fosse realizada a partir dos elencos dos espetáculos do circo. A ideia era a de que assim como os artistas criam cenas para os seus respectivos espetáculos, esse processo de interação continuasse para a produção desta produção. Conforme discute Schatzki (2006) as práticas ao persistirem no tempo configuram as organizações.

Foram formados três grupos de trabalho. Um composto pelo elenco do primeiro espetáculo produzido pelo circo, responsável pela parte inicial dessa nova produção, o segundo grupo formado pelos integrantes do segundo espetáculo, que cuidaria do “meio” da produção, e a equipe de trabalho do último espetáculo criado pela organização, que finalizaria esse novo projeto de trabalho. Também foi decidido que as crianças da escola de circo finalizariam o desfile, pois poderia produzir uma sensibilização do público em relação às atividades desenvolvidas pela organização. Entretanto, a equipe de trabalho do espetáculo “mais novo” do circo era considerada inexperiente em termos de criação. Ana e Tiago, os dois

sujeitos com mais experiência artística do elenco dos espetáculos dos dois primeiros espetáculos circenses desenvolvido pelo grupo, respectivamente, foram integrados a terceira equipe de trabalho. Apesar da divisão, os grupos não trabalhariam de forma independente, pois, além de ocupar o mesmo espaço físico para a criação, eles deveriam estar sempre em diálogo de forma que a apresentação tivesse uma “lógica” de constituição.

Após essa primeira reunião, os grupos de trabalho ocuparam diferentes espaços no CT para realizarem uma primeira conversa sobre o que seria desenvolvido. Eu optei por acompanhar a terceira equipe de trabalho, pois eu havia estabelecido pouco contato com estes artistas, e esse seria o momento para que eu pudesse acompanhar suas atividades de trabalho.

Tiago e Ana iniciaram a reunião questionando com muitas risadas o que iriam fazer na produção do espetáculo. Afinal, sabia-se que o tema seria a tradição doceira de Pelotas mas, o que fazer já era outra coisa, como eles afirmavam. Nesse momento as ideias iniciais eram para utilizar os figurinos que eles já tinham em seus respectivos espetáculos, quem participaria das atividades e como as reuniões e ensaios seriam desenvolvidos. Então, decidiram que se reuniriam ao menos uma vez por semana.

As discussões sobre o processo de criação eram discutidos em um café localizado geograficamente entre o CT e o ateliê. Nesse espaço, aos finais de tarde, todos costumavam tomar café e conversar sobre diferentes assuntos. Como estávamos em período de criação, esse era o principal assunto focado nesses encontros. Em um destes dias, Nádia, que fazia parte do grupo de trabalho 3, comentou sobre como eles estavam pensando em incorporar as crianças no espetáculo. Os outros artistas colaboravam com as ideias mais mirabolantes possíveis “tira as crianças de dentro da cartola”, comentava um, “salta com um duplo twist carpado duplo”, brincava o outro. Tudo sempre acompanhado de muitas risadas. Isso porque no circo a técnica é sempre acompanhada de uma dimensão emocional. Então, os efeitos dos movimentos eram sempre pensados a partir da surpresa que eles poderiam produzir para o público. Camila então afirmou: sabe que essa ideia das crianças saírem de algum lugar é legal!

Apesar das práticas integrativas (SCHATZKI, 2006) postularem técnicas disciplinares deste espaço social (FOUCAULT, 2008) ocorre o que Certeau (2008) denomina de uma produção de multiplicidades espaciais, pois para além da determinação de “lugares” no cotidiano do circo, as práticas produzem diferentes espaços que não podem ser limitados por dimensões físicas da organização, mas ele é ampliado pelas relações sociais dos sujeitos. Por isso, um espaço privado, a padaria, é apropriado e se torna extensão do espaço do circo, visto

ser ali que diversos elementos de produção criativa e de discussões sobre o trabalho no circo são realizadas. Portanto, as práticas de organização podem até mesmo ser consideradas como “iniciadas” no CT, mas como elas são relacionais são desenvolvidas pela produção de diferentes espaços pelos sujeitos. É por isso que Cresswell (2010c) destaca a importância de compreensão da dimensão social dos deslocamentos dos sujeitos ou mesmo a dimensão política das mobilidades, pois é a partir deste processo que podemos compreender como as organizações acontecem em diferentes espaços e também produzem multiplicidades espaciais para que elas “aconteçam”.

No outro dia, após o trabalho, eu estava no ateliê acompanhada de Pedro, Diogo, Tarso, Juliana e Tiago conversando sobre as peripécias históricas do grupo. Pedro então afirma que já era horário de nos deslocarmos para o CT, visto que o período noturno estava sendo utilizado especialmente para as reuniões e ensaios para a produção do trabalho para a feira. Tiago então comenta: “meu grupo não tem como fazer as maquiagens em todas as crianças da escola para o desfile. Vamos ter que pensar em alguma alternativa” (DIÁRIO DE CAMPO, 15 DE MAIO DE 2011). No circo, cada artista é responsável pela realização de sua própria maquiagem, visto que ela tem relação com a personagem do artista, bem como o seu “estado de espírito” naquele dia. Geralmente, Paulo faz a primeira maquiagem, a da estreia do artista que, a partir de então, se torna responsável pelo desenvolvimento da mesma.

Juliana era a responsável pelas aulas de maquiagens no grupo. Quando Tiago colocou a questão sobre quem seria responsável pelas maquiagens das crianças todos nós instantaneamente olhamos para ela aguardando pela resposta. Ela então afirma: eu não posso fazer todas as maquiagens sozinha também. Tiago então sugere: Eu acho que seria legal cada um de nós, os “mais velhos”, se encarregar de cuidar de uma criança. Os pequenos não podem fazer isso sozinhos. Juliana então se coloca a favor da proposta de Tiago. Ao final, todos nós concordamos com essa sugestão.

Eu, Pedro e Tiago nos deslocamos para o CT, visto que lá ocorreriam os ensaios naquela noite. No CT do circo, com a presença de todos os artistas e de Paulo, iniciaram-se as discussões para a montagem do espetáculo, especialmente para as sequências dos números a serem apresentados. Os artistas sugeriram que os elementos dos espetáculos em cartaz do circo que seriam incorporados a essa nova montagem seriam os de acrobacias aéreas, devido ao apelo visual que esses números têm para com o público. Após isso, o diretor artístico sugeriu que os grupos de trabalho se reunissem e preparassem seus números. Nesse dia, optei por acompanhar um pouco do processo de cada grupo de trabalho para poder conhecer a

dinâmica que estava se formando na produção do espetáculo. Como os artistas também tinham essa dinâmica de mobilidade, em minha percepção, esse meu posicionamento não afetaria negativamente minha relação com eles.

O grupo de trabalho formado pelos artistas “mais velhos” se reuniu no local dos aparelhos de ginástica do CT. No CT existiam dois palcos e apesar de “mais velhos” poderem escolher ficar com um palco, optaram por trabalhar em um espaço alternativo. Eles trabalhavam juntos a aproximadamente quinze anos. O início das conversas ocorreu com a sugestão de um dos artistas mais antigos do Circo (Gustavo) de apresentarem cenas acrobáticas que necessitassem de maior esforço corporal, como a formação de pirâmides humanas. A ideia era iniciar o espetáculo apresentando as diferentes formas de utilização do corpo nas técnicas circenses.

O grupo aceitou a sugestão e eles começaram a desenhar no ar como seria tal formação. A discussão foi interrompida por outro artista circense, também dentre os mais velhos do circo (Diogo), afirmando: “a gente precisa fazer pra ver se dá certo” (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011). Eles começaram a ensaiar o número das pirâmides humanas inserindo movimentos a partir do grau de dificuldade de cada artista. A sequência prevista inicialmente foi alterada.

Antes de finalizar essa sequência de performances outro artista (Pedro), também um dos mais antigos do grupo, sugere: “a hora em que a gente cair vai para a sequência da corda” (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011), e eles começam a fazer o exercício sem a necessidade de voltar e construir qualquer tipo de esboço sequencial da atividade. A presença da linguagem falada não era predominante nesse processo de criação. A interação pelos movimento do corpo era marcante. Colocar o corpo em movimento fazia mais sentido para eles do que parar e “pensar” o que fazer. As duas coisas aconteciam concomitantemente.

Essa afinidade do elenco do primeiro espetáculo produzido pela organização era descrita pelos outros artistas do circo como sendo algo específico desse grupo de trabalho “são muitas cabeças, muitos corações trabalhando em sintonia” (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011). Essa afinidade de trabalho em conjunto era reconhecida pelo grupo, especialmente quando eles afirmavam que “um fazia o outro”. Não somente em termos de técnica, mas da relação com o trabalho no circo, como pode ser observado no relato de Pedro sobre sua relação com Taís:

Desde que ela entrou pro grupo ela ia ser minha colega de elenco e a gente começou a conviver muito assim. A gente teve muita afinidade desde o início [...] Então, ela me ensinou muita coisa. Tudo que eu sei de acrobacia aérea hoje foi ela quem me ensinou. Tudo não, mas a minha base toda foi ela. É claro que eu fui procurar a minha linha, os meus caminhos, as minhas referências. Mas, a minha primeira referência foi ela. Então, ela me ensinou muita coisa. Hoje em dia é uma das minhas técnicas mais fortes, o aéreo, foi ela quem me ensinou. Foi ela que me fez (PEDRO, ENTREVISTA REALIZADA EM 9 DE JUNHO DE 2011).

Nesse relato é possível observar como a relação entre as práticas e as emoções tem uma dinâmica social que constitui os sujeitos artistas. O enunciado “foi ela(e) que me fez” era muito comum no circo para indicar quem foi referência na formação dos artistas. Como observado no relato de Pedro, isso não necessariamente estava vinculado a hierarquia entre o grupos dos “mais velhos” e dos “mais novos”, assim como também poderia não estar vinculado com a figura de Paulo, diretor e fundador da trupe. Era a relação estabelecida entre os sujeitos o ponto de referência para esse entendimento de “quem me fez”.

As “maneiras de fazer” circo, o que inclui a dimensão técnica, também constituem os sujeitos. Se para Foucault (2010) as técnicas disciplinares esvaziam os sujeitos de sua criatividade em prol da eficiência econômica, no contexto circense é possível observar as discussões de Certeau (2008) quando destaca que as práticas do espaço são relacionais, pois o espaço, enquanto produto da vida cotidiana, é onde os corpos são produzidos e conectados. Essa conexão possibilita os sujeitos se constituírem pela inventividade com que estes sujeitos empregam as técnicas. Aqui, não é disciplina que domina o sujeitos, mas o sujeito incorpora as técnicas de forma a reinventar a disciplina a ampliar o seu potencial criativo.

Durante esse ensaio, os outros grupos de trabalho também se faziam presentes no CT do circo e eles paravam suas atividades para acompanhar esse processo de criação. Os comentários do “público” eram, por exemplo: “eles são perfeitos!” ou “também, trabalham faz tanto tempo juntos!” (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011), indicando que a subjetividade produzida entre os artistas era algo reconhecido dentro do grupo circense. Especialmente, pela criatividade com que eles utilizavam as técnicas e a disciplina circense. Por isso, Certeau (2008; 1985) afirma que as táticas operam golpe por golpe e lance por lance, pois elas se constituem na ocasião. Não existe um momento específico para o desenvolvimento do processo criativo, mas ele acontece em ação. Os exercícios escolhidos pelos artistas para a apresentação foram os que dependiam de menos ajuda de contrarregras ou equipe de apoio. Então, eram utilizados objetos que poderiam ser aproveitados em diferentes cenas durante todo o espetáculo e que fossem fáceis de movimentar.

As práticas do espaço possibilitam aos sujeitos desenvolverem seu potencial criativo por dentro da dimensão estratégica, visto a capacidade de apropriação dos sujeitos. Por isso, Neubauer (1999) destaca que esse conceito de Certeau (2008) é extremamente relevante as análises sociais, visto ele não eliminar a disciplina social, mas possibilitar a compreensão de como nesse embate político do cotidiano os sujeitos desenvolvem práticas criativas. É importante destacar que esse processo não está “no sujeito”, mas nas relações. Por isso, apesar de discutir as dinâmicas de apropriação, Certeau (2008) as faz sempre no contexto da “ocasião”, da justaposição de fenômenos que possibilitam o ato da fala ou o ato do caminhar pela cidade.

O grupo de trabalho formado pelo segundo elenco circense tinha um ambiente com mais tensões. Esse elenco trabalhava em conjunto desde o ano de 2005. Os artistas eram, portanto, mais jovens em termos de apresentações artísticas em conjunto. Esse grupo de trabalho conversava muito sobre o que e como apresentar seu trabalho. A ideia era trabalhar uma desenvoltura mais cênica do circo. As discussões e ânimos exaltados, com intensa alternância entre expressões de abraços e beijos, bem como de embates dialogados, também foram aspectos salientes de suas atividades.

Nesse contexto, duas pessoas se destacaram durante o processo de criação das cenas: a Juliana para escolher a sequência de exercícios e o Carlos para acalmar os ânimos mais exaltados (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011). A sequência acrobática sugerida por Juliana implicava grande esforço corporal, especialmente com as acrobacias aéreas. Primeiramente, houve uma tensão por parte dos artistas em desenvolver as acrobacias aéreas devido ao risco ao corpo que os mesmos poderiam acarretar. A execução dos exercícios implicava constantes paradas no processo de criação e algumas discussões entre os artistas.

Juliana sugeriu que todos parassem e sentassem para conversar (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE MAIO DE 2011). Nessa reunião ela expôs que os exercícios já eram, em sua grande maioria, executados pelos artistas no palco e que eles estavam fazendo adaptações para o espetáculo que seria apresentado. O diretor artístico do circo também havia parado suas atividades para acompanhar o processo criativo do grupo de trabalho e interveio nessa reunião, afirmando que o segredo seria desenvolver elementos de adequação dos artistas para uma nova proposta de trabalho. Esses elementos seriam cênicos de forma que os movimentos fossem mais lentos e plásticos aos olhos do público. Eles então retomaram os ensaios e conseguiram estabelecer uma sequência de acrobacias que fosse possível de ser executada por todos.

Paulo, como discutido anteriormente, optava por não intervir durante o processo criativo dos artistas. Ele observava mais o resultado final do trabalho em conjunto. Essa prática de Paulo possibilitava criar um espaço de trabalho mais amplo para os artistas, pois eles compreendiam essa ação como a construção de uma relação de confiança com os artistas:

Agora, por exemplo, tem três cenas novas no espetáculo. As três cenas foram feitas praticamente por nós mesmos assim. Porque o Paulo [diretor artístico] ele já confia na gente, já sabe do nosso potencial, a gente já tem uma caminhada assim. Então, ele “montem que depois eu olho e dou meu toquezinho final”. Que é super importante. Mas, o grosso assim é a gente que faz. [...] Então, a gente já tem essa capacidade (Juliana, entrevista realizada em 23 de julho de 2011).

É possível observar que o diretor artístico atua de forma a gerir o risco de execução das atividades circense, pois o risco é algo inerente aos números acrobáticos. Le Breton (1991) contribui com estas discussões ao afirmar que o risco é visto comumente como algo que rompe com o equilíbrio dos sujeitos e da sociedade, pois ele é um fenômeno que não pode ser controlado ou resultante de uma escolha errada realizada pelos sujeitos.

Le Breton (1991) destaca que em várias atividades, como nos esportes de aventura, e nos números circenses, a paixão pelo risco é o que constitui o indivíduo subjetivamente. Os efeitos psicossociais das emoções nas atividades de risco para a vida humana são importantes fenômenos de análise contemporânea, pois, de acordo com Le Breton (1991), seriam formas de abandonar, ainda que temporariamente, a necessidade antropológica da existência individual e instiga os sujeitos à preocupação e responsabilidade para com os outros e consigo mesmo, especialmente no tocante à manutenção da integridade física. Por isso, o risco dos números circenses também está relacionado com a confiança da execução das atividades pelo companheiro de cena.

No contexto em análise o risco não está somente na execução dos números acrobáticos, mas nas relações sociais que constituem o elenco do espetáculo. Os processos criativos são pautados na capacidade de gestão do risco nos números, pois é com base nessa dinâmica que são estabelecidas as atividades a serem desenvolvidas pelos artistas. Essa dinâmica emocional postulou um conjunto de práticas nesse contexto, a exemplo da reunião, para que o processo de produção dos números circenses fossem efetivados.

O terceiro grupo de trabalho era formado pelo elenco mais jovem da organização e mais um artista de cada outro elenco de espetáculos. Estes dois artistas foram incorporados nesse grupo por motivos diferenciados. A primeira (Ana) era integrante do elenco dos artistas

mais antigos do circo e auxiliava o diretor artístico nas produções do circo. O outro artista (Tiago) era integrante do segundo espetáculo do circo e foi incorporado a esse grupo de trabalho por sua experiência em artes cênicas e coreografias.

A ideia desse grupo de trabalho foi finalizar a apresentação do Circo apresentando a importância das artes circenses para a cidade do evento, não somente em termos financeiros como em impacto social. Por isso, eles optaram por incorporar os alunos da escola de circo do Grupo na apresentação, realizando acrobacias, contorcionismos, como forma de mobilizar a cidade para o desenvolvimento de mais espaços para as artes circenses e manifestações artísticas como um todo. Esse engajamento emocional (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990; LUTZ, 1988) com a cidade de Pelotas, que se torna então um projeto político organizacional, caracteriza a atuação do circo desde sua fundação, como pode ser observado no seguinte relato:

E eu olhava pra aquele monte de gente treinando, e eu olhava aquele monte de aparelhos lá, e meu Deus do Céu. Tá louco. E nossa, assim, eu chorava parado no lugar. Chorava, chorava, chorava. E olhava aquelas crianças, bah! Pra mim, o mais forte era olhar os meus alunos, sabe? Saber que eu tava proporcionando aquilo pra eles, sabe? Tipo, o fato da gente ter trabalho naquilo, de acreditar assim. [...] E aí, tu vê toda uma estrutura assim, tu pensa: meu Deus! Olha o que eu estou proporcionando pra essas pessoas, sabe? A estrutura que eles têm pra começar hoje que a gente nem sonhava em ter (TIAGO, *CLOWN*, ENTREVISTA REALIZADA EM 31 DE MAIO DE 2011).

A questão emocional nas práticas organizativas se materializa em ações estratégicas de intervenção na cidade. Essas intervenções não são pensadas no âmbito da responsabilidade social ou marketing social, mas de engajamento do circo com a cidade em termos de formação artística. Isso demonstra o impacto que as organizações têm no contexto da modernidade urbana, e, que, por vezes, é negligenciado nas análises organizacionais com a centralidade de apreensão dos impactos da gestão no contexto interno do ambiente de trabalho.

Nos primeiros dias em que conversávamos na padaria, Camila havia comentado que “tirar as crianças da cartola” poderia ser uma boa ideia de como incorporá-las na apresentação. Os artistas então elaboraram uma pequena “fábrica de Alegriazinhos” de onde as crianças saíssem fazendo contorcionismos e acrobacias e produzindo o sentido de que os sujeitos era “feitos” no circo, como discutido anteriormente. Os ensaios aconteciam todas as noites no CT. Uma semana antes da estreia do espetáculo toda a estrutura do mesmo foi deslocada para o local onde o evento seria realizado, de forma que fosse possível ter uma

ideia do “todo”. O primeiro dia de apresentações do espetáculo também era o dia de estreia de muitos dos “mais novos” com o grupo. Entretanto, esse não era considerado um momento de estreia, pois faltava o “lugar sagrado” para os artistas: o palco ou a rua.

O fato das apresentações serem realizadas em uma feira e não nos espaços onde a “arte” acontece não tinha o mesmo “encanto” para os artistas. “Pisar” em um palco, independente do teatro, ou realizar intervenções nos espaços públicos eram momentos de “fazer o circo acontecer” enquanto organização. Por isso, para além do entendimento do espaço da cidade ou desses locais de passagem como não lugares – no entendimento de Augé (2001) – estes eram os locais em que as práticas do espaço (CERTEAU, 2008) possibilitavam apropriação, ainda que temporária, da organização para a produção de seus diferentes espaços praticados.

Especialmente no que se refere ao espaço da rua, os artistas afirmavam que a mobilidade do espaço urbano, o trânsito de pessoas, possibilitava um espaço de vivência, de rapidez de raciocínio, de resistência diferenciado para os artistas. Por isso, nesse contexto, as discussões sobre mobilidade no espaço urbano tem uma proximidade teórica maior das discussões de Certeau (2008; 2002) e Cresswell (2009) do que dos pressupostos de Augé (2001). Nas atividades artísticas e culturais a mobilidade do espaço, como discute Certeau (2008), pertence a criatividade dos sujeitos sociais. Nesse sentido, Tiago (*CLOWN, ENTREVISTA REALIZADA EM 31 DE MAIO DE 2011*) afirma:

Eu acho que nada desenvolve mais que a rua, sabe? Estimula demais assim. Trabalhar velocidade de raciocínio. Você não pode perder o tempo. Tem que trabalhar tempo que é uma coisa fundamental para quem trabalha com humor. Então, foi um grande caminho assim. Pra mim, acho que ajuda bastante eu ter passado tanto tempo na rua. Eu sinto falta hoje de estar mais na rua, de ter esse tempo assim, disponibilidade e desprendimento de tá na rua ativamente. Espero retornar um tempo pra rua.

Durante o processo etnográfico não foi possível acompanhar nenhum processo de intervenção artística nas ruas. Entretanto, todas as vezes que nos deslocávamos para os diferentes espaços de produção da organização (CT, ateliê, por exemplo) era visível o “conforto” deles no espaço público. Especialmente para a realização de suas atividades.

Entretanto, para mim, essa atuação artística não se mostrava atraente. Por vezes, os artistas me questionavam sobre minha participação em seus espetáculos. Ainda que de “figurante”. Eu afirmava que não participaria. Mesmo com a realização de aulas de circo e a convivência com os artistas, eu não me sentia em condições de “pisar” em um palco. Porém,

eu me sentia muito confortável no desenvolvimento das práticas de “bastidores”. A primeira vez em que pude ajudar nos bastidores de um espetáculo foi no mês de junho de 2011 quando acompanhei o deslocamento de um espetáculo. Na próxima seção desta tese, eu discutirei esse processo de mobilidade sócio-espacial do espetáculo circense desde sua organização no CT até o retorno à cidade de Pelotas.

4.3.3.3 *Monta, desmonta, remonta: a mobilidade do espetáculo no espaço social*

De forma ampla, a movimentação logística de uma organização é considerada como um campo estabilizado e rotinizado de ações. Os deslocamentos são analisados a partir de modelos matemáticos ou sobre os debates dessa experiência de mobilidade com base nas discussões de Augé (2001) a respeito de não lugares, conforme pode ser observado em diversas pesquisas na área de Administração (COSTAS, 2013)

Contudo, conforme discute Cresswell (2009), as mobilidades podem ser consideradas como a produção social do movimento, neste caso sendo possível analisá-las com base em suas questões sociais, políticas, culturais e econômicas. A mobilidade é deslocada de seu entendimento linear ou experiencial para ser pensada a partir de sua produção e efeito social.

No circo estas discussões se tornam importantes, pois é em movimento que estas organizações se constituem. Ser itinerante no circo esteve vinculado a presença da lona. Desmontar e montar a lona, dormir em *trailers* e não ter uma agenda definida de apresentações durante um ano, por exemplo, era considerado como as principais práticas nômades no circo. Entretanto, as alterações nos processos organizativos destas organizações tem reformulado estas discussões. As práticas do itinerante e a vida nômade sofreram alterações. Pedro (ACROBATA, 9 DE JUNHO DE 2011), por exemplo, ao comentar sobre as práticas de mobilidade dos espetáculos afirma:

A gente tinha muito essa ideia de que nós não somos tipo itinerante. Mas, a gente tinha muita a coisa de ficar peregrinando. Porque a gente fazia o que? A gente sai de Pelotas às cinco horas da manhã, aí a gente ia pra Porto Alegre. Chegava lá apresentava às nove da noite, arrumava as coisas e ia pra sei lá. Pra São Leopoldo. Chegava lá apresentava carregava as coisas, dormia no ônibus e ia para Camaquã. De Camaquã a gente ia pra Passo Fundo. Então, a gente não era um circo itinerante, mas a gente itinerava dentro do ônibus. A gente só mudava de uma cidade pra outra, só não tinha lona, não tinha cadeira.

Conforme discute Fargot (2010) o abandono da lona revela uma marca radical de rompimento com o nomadismo, pois este é um dos principais artefatos de constituição do circo no imaginário dos sujeitos. Por isso, nesse processo de organização do circo contemporâneo existe essa contradição do itinerar da organização, mas de não ser itinerante. A dificuldade de pensar a mobilidade nesses processos organizativos do circo contemporâneos ocorre, especialmente por estes apresentarem um CT, um escritório de negócios ou um endereço fixo de referência. Entretanto, “as maneiras de fazer” circo com deslocamentos sócio-espaciais ainda são predominantes nestas organizações no contexto dos artistas. Por isso, Cresswell (2009) destaca a importância de avançar nos estudos sobre mobilidades para além do entendimento do deslocamento de um ponto a outro (casa-trabalho, real e virtual, por exemplo) e problematizar as condições de produção dos movimentos nos espaços sociais.

As dimensões econômicas e administrativas foram incorporadas aos circo e trouxeram com elas as suas próprias “maneiras de fazer”. Por isso, esse encontro de práticas provocam essa percepção contraditória do cotidiano circense. Hatchuel et al (2005) destacam que as discussões sobre espaços e mobilidades é uma das principais contribuições de Michel de Certeau para o entendimento do conceito de heterotopias de Michel Foucault. Isso porque, de acordo com Steyaert (2008), são as práticas que produzem a dimensão política no espaço social possibilitando produzir “outros espaços”. No sentido de aprofundar estas análises, apresento o processo de deslocamento para a apresentação de um espetáculo.

Na organização em estudo, o deslocamento da estrutura dos espetáculos é essencialmente realizado via terrestre, visto os custos de transporte e disponibilidade da malha aérea brasileira. São determinações da constituição das práticas organizacionais arrogadas pelo contexto social. De acordo com uma das diretoras do circo, a organização tentou uma vez realizar este deslocamento para uma apresentação via transporte aéreo, porém os materiais não chegaram na data e horário pré-definidos com a empresa, o que dificultou o trabalho de apresentação do espetáculo. A partir de então, eles optaram por realizar este transporte, predominantemente, via terrestre.

A agenda de apresentações do Grupo Alegria é organizada por um grupo de profissionais que não estão cotidianamente no CT, mas em um escritório adequado e separado desse ambiente, e, também, do ateliê onde os artefatos dos espetáculos são confeccionados. A programação é comunicada aos artistas pelos produtores culturais que informam, de forma ampla, os espetáculos do referido mês, temporadas prolongadas, e organizam reuniões em

dias próximos as viagens de modo a estabelecer os cachês, datas de saída, permanência nas cidades, e retorno a Pelotas.

Especificamente no evento objeto desta análise, seis dias antes da apresentação o tema “dia dos namorados” já permeava as conversas entre os artistas. Isso porque a apresentação ocorreria no dia 12 de junho de 2011, considerado com Dia dos Namorados no Brasil. No ateliê, as discussões eram sobre as críticas à comercialização das relações dos sujeitos na sociedade, a exemplo da exposição que algumas pessoas realizam de suas vidas pessoais nas redes sociais. Enquanto realizávamos reparos nos artefatos do espetáculo, bem como construíamos algumas peças para uma temporada de apresentações do Grupo que ocorreria em breve em Pelotas, Paulo, diretor do Grupo, chega ao ateliê e interfere na conversa comentando que havia visto em uma rede social uma pessoa que se oferecia como “namorado de aluguel” e enuncia: “achei interessante isso porque tem muito namorado de aluguel por aí que não se assume” (DIÁRIO DE CAMPO, 10 DE JUNHO DE 2011). Todos rimos muito com o comentário dele.

Essa questão do “assumir” não perpassava somente as falas do que seria a dimensão da vida pessoal dos artistas, mas, também, das relações de trabalho no grupo. Em uma primeira aproximação com este episódio, as práticas configuradas a partir deste processo de “assumir” uma lógica de ação poderia se caracterizar como ética, a partir das proposições de Certeau (2008), pois sua forma de organização (FOUCAULT, 2010) imputaria uma recusa as condições normativas sociais.

Nessa mesma tarde de trabalho no ateliê, o diretor do grupo solicitou a uma das artistas que recortasse alguns tecidos para confeccionar adereços, e ela prontamente responde: “ah, eu não gosto de fazer isso. É muito chato!” (DIÁRIO DE CAMPO, 10 DE JUNHO DE 2011). O diretor do grupo então afirma: “Pensa que isso acaba logo!” (DIÁRIO DE CAMPO, 10 DE JUNHO DE 2011). Nesse momento outros artistas vieram ajudá-la nessa atividade, inclusive eu. A forma como o “assumir” se constitui no cotidiano organizacional não ocorre por meio de uma postura individual dos sujeitos, mas nas lógicas de ação dos mecanismos de deslocamentos do instituído (a realização individual da tarefa preconizada) que mobiliza e estabiliza o cotidiano de trabalho (a realização coletiva da tarefa preconizada). É nesse sentido que Certeau (2008) afirma as lógicas de ação serem estabelecidas a partir das possibilidades de conjunturas sociais, onde seus desdobramentos não podem ser circunscritos a uma esfera unívoca de ações dos sujeitos, mas dos diversos espaços em que circulam e que interpelam

suas condições de produção social. Além de um processo de conjunção das “maneiras de fazer” é necessário uma sistematicidade para a caracterização das práticas.

De volta ao CT, no início da noite, Marina, produtora cultural, fez uma reunião com o elenco do espetáculo para explicar e discutir como seria o processo de deslocamento para a apresentação. Ou seja, as práticas integrativas (SCHATZKI, 2006) do evento. O anúncio de uma apresentação artística não se refere apenas ao processo de comunicação da data, hora e local, de onde o mesmo irá ocorrer. Implica um processo de construção não apenas semântico do enunciado, mas dos efeitos sociais que este processo produz no cotidiano de vida dos artistas circenses, pois, enquanto trabalho o evento está imerso no processo de constituição social dos sujeitos. As formas como esse processo de comunicação inscrevem práticas resultam em jogos políticos entre os processos de organização do circo e sua articulação com a dinâmica ampla da sociedade.

Devido ao grande número de pessoas circulando no CT, Marina se deslocou até a área onde se localiza os materiais de treinamento de ginástica artístico do circo e enunciou: “Elenco de tal espetáculo! Aqui!” (DIÁRIO DE CAMPO, 10 DE JUNHO DE 2013), e todos os integrantes do elenco se dirigiam para o local, e, como era uma ação naturalizada, os outros elencos continuavam suas atividades.

O início da reunião ocorreu com a exposição de quem era o contratante, o porquê da realização do evento, local, data e hora do mesmo. Isso evidenciava as condições de produção social onde a apresentação artística deveria ser inscrita, pois como afirma Cresswell (2009), a mobilidade não é uma escolha livre, tão pouco para onde e como se deslocar, especialmente no contexto das relações de trabalho. A seguir, iniciou-se o processo de negociação dos cachês e das datas de saída e de retorno a Pelotas, o que promoveu alguns questionamentos dos artistas. Em relação ao cachê, nesse primeiro momento, ficou decidido que seria pago o montante padronizado pelo Grupo. Porém, as diárias para custeio de despesas extras, como alimentação, não seriam pagas de forma pecuniária e individual, pois o grupo arcaria com estas despesas de forma geral, ou seja, todos os dispêndios durante a viagem seriam pagos pela direção do grupo de forma coletiva.

Nesse momento, aconteceram alguns questionamentos, pois os artistas prefeririam, nesse caso, receber em forma de dinheiro e individualmente. Ressalto que estes pagamentos de diárias são realizados antecipadamente pela direção do grupo, com base em um valor acordado com os artistas. Após alguns debates, a produtora informou que essa era uma prerrogativa da direção financeira da organização, e, contudo, os artistas comentaram que isso

não iria “funcionar” durante a viagem. Taticamente (CERTEAU, 2008), os artistas tentavam estabelecer um contexto de desvio por meio do discurso, visto sua característica de dispersão (FOUCAULT, 2010).

Em um primeiro momento do processo de negociação a produtora cultural é colocada na posição da formalização da prática organizacional. Ela operacionaliza um esquema de ação que não diz respeito a sua posição individual, mas as condições de produção social da organização. Entretanto, ao tentar estabilizar a prática de remuneração dos artistas, como esta se constitui no interstício, abre-se um campo de possibilidades de deslocamento das lógicas de ação dos sujeitos. Resgatando Certeau (2008), as lógicas se constituem nas possibilidades. Como efeito desse deslocamento, a produtora cultural mobiliza outro aspecto formalizado na organização - a diretoria financeira - de forma a estabilizar o processo de comunicação. É isso que Certeau (2008) destaca sobre os lugares, pois estes são determinados estrategicamente e postulam a estabilidade na organização. Cada um tem o seu “lugar” no circo. Quando estes lugares são praticados, ou seja, colocados em relação os embates políticos, provocados pela dinâmica relacional das práticas, possibilitam produzir multiplicidades espaciais no cotidiano de trabalho.

No segundo momento, foram debatidos os horários de saída de Pelotas, chegada à cidade onde ocorreria o evento, e como as coisas funcionariam por lá. Foi decidido que a saída seria do CT no sábado por volta das 23h50min, sendo que se deveria “carregar” o ônibus com a estrutura do espetáculo momentos antes da partida. Chegaríamos à cidade do evento por volta das 8h, tomaríamos café da manhã, sairíamos para montar o palco, almoçaríamos por volta do meio dia, realizaríamos o espetáculo, “carregaríamos” o ônibus, passaríamos no hotel para tomar banho, e retornaríamos a Pelotas.

As intervenções dos artistas se concentraram no desgaste que a viagem proporcionaria, onde seriam duas noites seguidas dormindo dentro do ônibus. Entretanto, consideraram esse delineamento logístico, apesar de produzir as fricções relacionadas a rapidez da mobilidade discutidas por Cresswell (2011), a melhor alternativa. Com esse processo estabelecido, a reunião foi encerrada, bem como as atividades no CT.

Com isso, é possível caracterizar práticas cotidianas da organização, bem como a dimensão política das lógicas de ação dos sujeitos artistas circenses. Os responsáveis pela organização da agenda do grupo, bem como da dinâmica financeira não se fizeram presentes em todas as reuniões, deixando a cargo da produtora cultural os processos de negociações destas atividades. Isso demonstra a existência de uma estrutura hierárquica e de delegação das

atividades de gestão do evento, contudo de forma a não romper os limites previamente acordados com os diretores. De fato, apesar das negociações todos os aspectos apresentados foram confirmados na reunião.

Destarte, é possível compreender que o processo de comunicação da realização do evento desvela a contradição das práticas cotidianas da organização, onde os jogos políticos funcionam de modo a deslocar do social o que é instituído e estabilizar a dinâmica organizacional. Esse processo não se circunscreve somente ao contexto da estrutura física da organização, mas em seus processos móveis de produção dos espetáculos.

O tempo médio de carregamento do ônibus no CT é de aproximadamente quarenta minutos. Os equipamentos são armazenados em uma sala específica para cada elenco, conforme pode ser observado na figura 2, e são organizados de forma que os maiores objetos sejam colocados primeiramente no ônibus, pois são estes que serão primeiramente montados no local de apresentação. Nessa fase, os homens são responsáveis pelo transporte destes equipamentos, onde cada um é responsável pelo transporte de um conjunto de materiais, e, também, da colocação dos mesmos em lugares específicos dos camarins e coxias para que na hora do espetáculo o mesmo seja encontrado e utilizado. Cada artista possui sua caixa identificada com seu nome, onde são armazenados seus respectivos materiais a serem utilizados nas apresentações.

O segundo momento do carregamento do ônibus ocorre no ateliê do grupo, onde são armazenados os figurinos, responsabilidade das mulheres. Quando ocorre o ingresso de um novo integrante no elenco, o mesmo, em geral, realiza viagens com o grupo antes de sua estreia, de modo que compreenda todo o processo de movimentação do espetáculo. Esse novo integrante também é integrado a um “grupo de trabalho” para que fique responsável por atividades nesse processo de forma a garantir o ritmo de deslocamento (CRESSWELL, 2009) da estrutura do espetáculo.

Dentro do ônibus, todos os artistas têm o “seu” banco, sendo o mesmo denominado de “quarto”. Quando eu realizei minha primeira viagem com o grupo, um dos artistas me comunicou: “cada um tem seu quarto lá [ônibus]. Eu, quando entrei, esperei todos os “mais velhos” subirem e depois vi onde tinha um quarto pra mim. Acho que você pode fazer o mesmo” (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2011). De posse dessa informação, eu conversei com a produtora cultural sobre o espaço no ônibus, e a mesma afirmou: “tem um quarto na frente porque um dos guris da técnica vai direto pra lá [cidade de apresentação]” (notas de campo). E foi neste “quarto” que eu “residi” durante a viagem.

Nessa descrição, primeiramente destaco as questões de gênero constituídas nas lógicas de ação dos artistas. A rotinização de agrupar os equipamentos para os homens carregarem, e os figurinos no ateliê para as mulheres, nesse evento, denota os mecanismos de assimilação das dimensões masculinas e femininas frente às atividades laborais, especificamente aqueles de marcações corporais, onde o contexto sócio-histórico se inscreve. Como as atividades circenses são produzidas no/com o corpo, os desdobramentos destas ações tem como efeito práticas organizacionais, como as distribuições das tarefas nas rotinas do grupo. É sob este aspecto as considerações de Yakhlef (2010) sobre o corpo como produtor e efeito da cultura, e de Foucault (2010) sobre o entendimento de toda subjetividade articulada a dimensão material na sociedade. Conforme discute Cresswell (2009) os processos de mobilidade devem ser considerados com base em sua dimensão política. No contexto em análise, é possível compreender que os deslocamentos do circo são pautados em questões de gênero. Então, a distribuição das “tarefas” nos “grupos de trabalho” estão articulados com práticas de constituição da sociedade.

Outro aspecto a ser considerado, é a produção do ônibus como sendo uma “casa” para os sujeitos, construção essa não veiculada ao CT, por exemplo. Apesar de os meios de transporte serem considerados como não lugares na perspectiva de Augé (2001), para Cresswell (2009) essa dinâmica deve ser analisada a partir dos diferentes contextos socioculturais. Então, o meio de deslocamento é apropriado (CERTEAU, 2008), ainda que temporariamente, produzindo uma justaposição do espaço de trabalho e o espaço privado em um espaço de passagem, reafirmando o caráter heterotópico do circo. Considerando os constantes deslocamentos para a realização dos espetáculos, apesar de nesse processo de organização circense os *trailers* já não serem utilizados, são as práticas relacionadas à mobilidade uma das bases definidoras dos relacionamentos pessoais dos artistas, como discutido no item anterior; e de marcação individual sobre o cotidiano de trabalho, no caso do ônibus. É este objeto onde se inscreve a dimensão pessoal no organizacional como efeito das fricções e resistência nos processos de mobilidades sócio-espaciais.

No ônibus a conversa foi sobre a “comemoração” realizada na noite anterior em uma boate de Pelotas. O tema era basicamente os “estranhamentos” que alguns novos integrantes tinham em relação aos ambientes frequentados pelos “mais velhos” do grupo, especialmente naqueles onde de algum modo comportamentos sociais constituídos na sociedade eram deslocados. Esses deslocamentos eram relatados em um jogo, pois se em um primeiro momento as falas eram em torno do “assumir” a sexualidade, em outros ocorriam críticas a

respeito das representações dos artistas como “loucos”. Em uma das reuniões coletivas no grupo, o diretor já havia alertado sobre estas representações dos artistas na sociedade: “artista não é animal que não sabe raciocinar e vai fazendo as coisas sem pensar. Lidar com sentimentos não é sair por aí fazendo o que dá na telha sem se importar com outros” (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE JUNHO DE 2013).

Com isso, as práticas no circo também objetivavam a desconstrução dos artistas como sendo “gente louca”. Os desvios táticos empreendidos pelos artistas poderiam, em outro contexto, se configurar como mecanismo de resistência frente a ordem normativa. Entretanto, por se tratar dos “loucos”, cujos discursos sobre a racionalidade e a produtividade no sistema capitalista os tornam segregados, estas táticas acabam por reforçar a ordem estabelecida. É por isso que Certeau (2008), Foucault (2010) e Cresswell (2009) destacam que as práticas e Lutz e Abu-Lughod (1990) as emoções devem ser analisadas com base em seus efeitos.

Sendo assim, as práticas de organização do grupo também interpelam a vida pessoal dos artistas, de modo a deslocar o que era constituído como “artista” e formular espaços de estabilização do cotidiano na organização. Nesse ponto, houve comentários sobre o “assumir” o grupo como um modo de vida, e não como opção financeira e tão somente profissional, visto que ficar rico ou ter estabilidade de rendimentos nesse contexto seria impossível (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2011).

Na cidade onde ocorreria o evento o cronograma estabelecido anteriormente foi cumprido até a chegada ao local para a montagem da estrutura da apresentação. Como ocorreu no CT, a retirada dos equipamentos do ônibus e as montagens foram realizadas essencialmente pelos homens mais velhos do grupo. As mulheres, crianças e os novatos carregaram os pequenos artefatos até o camarim e observaram a montagem do palco, ocupado posteriormente, pelos artistas para a realização das devidas marcações, bem como passagem das cenas de acrobacias e demais atividades que necessitam de espaço.

Esse processo demorou mais que o previsto, e, por volta do meio-dia ainda não havia terminado as montagens, bem como o hotel em que estávamos hospedados não disponibilizava refeições durante o dia. Conforme alertado pelos artistas no processo de comunicação do evento, a ideia original do grupo arcar coletivamente com os dispêndios da viagem não funcionou, e as diárias remuneradas para estas atividades foram pagas aos artistas durante o processo de montagem do espetáculo.

Quando terminada essa fase de estruturação de equipamentos e palco fomos almoçar coletivamente em um restaurante próximo ao hotel, pois deveríamos nos trocar e retornar para a apresentação. Durante o almoço, foram estabelecidos pequenos grupos entre os artistas, o que evidenciava algumas afinidades entre o mesmo. Eu acabei por sentar à mesa em conjunto com um dos artistas novatos mais dois malabaristas e um acrobata.

Tiago, então, começa a conversa afirmando ser aquele o quinto ano consecutivo que estava sem a namorada, e que estava até acostumado a passar essa data sem companhia (notas de campo). O Luís comentou que sua namorada “já aprendeu” como é a rotina da vida no Alegria, e que ela vive tudo em conjunto com ele, ainda complementando: “ela sabe que isso aqui é minha vida, e se ela quer ficar comigo ela tem que viver isso junto. Se um dia ela me pedir pra escolher vai ser aqui que eu vou ficar porque é isso que eu quero fazer da minha vida. Não digo o Grupo, mas o que eu faço aqui. E ela sabe ainda que um dia eu vou pro Canadá” (DIÁRIO DE CAMPO, 12 DE JUNHO DE 2013). A referência ao Canadá ocorreu devido às escolas de circo estabelecidas naquele país que atualmente são referências de atuação circense. Nesse sentido, é possível compreender como os discursos são dispersos na sociedade e produzem efeitos microcapilares no cotidiano (FOUCAULT, 2010) dos artistas. A referência canadense no circo era tão importante para os artistas que os efeitos de mobilidade (CRESSWELL, 2009) do circo eram justificados a partir daquele contexto social.

Por outro lado, Daniel comentou que para ele as coisas não são tão centralizadas no grupo ou em sua atividade circense, e que “existem muitas outras coisas para se viver que não são excludentes ao grupo” (notas de campo). E ele ainda afirmou que não deixa de namorar, de sair com outros amigos por causa das agendas de apresentações, mas teve que deixar de estudar devido às ausências no colégio. Os adolescentes que compõem o Grupo possuem uma rotina diferenciada nos colégios de forma que consigam realizar os espetáculos, bem como os exames escolares. O campo de disputas se estabeleceu na mesa entre os três, visto que as discussões sobre os mecanismos em que as práticas de organização implicavam na vida familiar, social e pessoal – a exemplo de projetos profissionais fora do país ou do relacionamento com os companheiros – eram polifônicos entre os artistas.

Eu e o Vitor, recém-ingressos no grupo, observávamos calados as discussões, no intuito de compreender as lógicas de ação dos “mais velhos”. Apesar de discordâncias pontuais das falas entre os mesmos, a conversa transcorria em tom de tranquilidade, sem alterações de tons de voz ou ânimos exaltados. Ainda sobre esse debate relativo ao espaço que

o Alegria ocupava na vida pessoal dos artistas, Vitor (MALABARISTA, 5 DE AGOSTO DE 2013) comentou, posteriormente, comigo:

É uma coisa que está me consumindo. Antes de eu entrar pro Alegria a minha vida se resumia em ir pra aula, ir pra biblioteca e pro projeto de pesquisa, e era só isso a minha vida. A minha vida era a vida acadêmica. Eu levava a vida acadêmica como ela deve ser vivida assim [...] Eu treino todos os dias e ensaio com frequência, mas eu ainda não consegui administrar essas duas rotinas. Conseguir conciliar elas. Eu acho que recentemente eu aceitei que a minha vida acadêmica agora está em um segundo plano [...] Eu vim pra Pelotas por causa da faculdade e do curso. Mas, aí no meio do caminho eu destoei e fugi com o circo (risos). Mas, é mais ou menos isso que o Alegria está absorvendo boa parte de meu tempo, o meu tudo assim.

A mobilidade da vida circense também produzia efeitos em minha vida pessoal. Quando eu entrava em contato telefônico ou pelas redes sociais no ambiente virtual com minha família e amigos eram comum as seguintes expressões: “você está aonde?”, antes mesmo de iniciar as conversas. Sendo assim, as práticas organizacionais que configuram o circo provocam um deslocamento da vida pessoal dos sujeitos sociais para a centralidade do que constitui a organização, e não somente o trabalho nele desenvolvido, neste caso os processos de mobilidades sócio-espaciais. Como apontado nas falas dos artistas durante o almoço, eles tem dificuldade em lidar com as instituições estabelecidas na sociedade, especialmente a escola, onde a maioria dos artistas circenses deixou o colégio ou a faculdade em função das práticas de organização dos circos. A vida no circo é constituída pela mobilidade sócio-espacial resultando no deslocamento dos sujeitos dos “lugares” (CERTEAU, 2008). A “paixão pelo circo” tem como efeito a formação de contraposicionamentos ao ordenamento da sociedade.

Após esse almoço retornamos ao hotel para nos prepararmos para a apresentação, como, por exemplo, para a realização das maquiagens que é de responsabilidade de cada artista. Posteriormente, ao chegarmos ao ginásio, antes de começar o espetáculo, os artistas realizaram um momento de concentração, onde se olharam nos olhos, se abraçaram e disseram palavras de incentivo para a realização de um bom espetáculo. Isso, inicialmente, ocorre somente entre o elenco, e depois se expande para a equipe técnica. Durante a apresentação houve alguns momentos de tensão, pois alguns sujeitos haviam se esquecido de colocar as caixas com os materiais nos locais combinados anteriormente. Porém, a produtora cultural do grupo observava todo o processo de carregamento e descarregamento dos materiais, e acabou por localizar os objetos. Ao final do espetáculo, os artistas foram para as

portas de saída do ginásio no intuito de cumprimentar o público para depois proceder à desmontagem dos equipamentos.

Essa relação com o público era uma prática que tinha por objetivo produzir um vínculo afetivo para com o circo a partir de uma dimensão política. Um “gesto” para golpear o sistema por dentro, ao proporcionar outras modalidades de ação aos sujeitos além das relações de mercado. Produzindo o que Certeau (2002) denomina de desvios táticos. Essa dinâmica tem um caráter processual como foi evidenciado na fala de Juliana em relação ao público dos espetáculos circenses:

E o objetivo são essas pessoas. [...] E essa coisa de mudar alguns minutos a vida de uma pessoa. A gente tá incentivando aquela pessoa em ir mais ao teatro, estimulando aquela pessoa de ter mais contato com a arte ou pensar em fazer alguma coisa com seu corpo ou uma atividade física [...]. Porque eu acho que as pessoas tão muito assim, só trabalham, não fazem nada. [...] E é legal assim quando a gente consegue ir numa plateia inteira de oitocentas pessoas e que uma pessoa pense assim: vou fazer alguma coisa! (JULIANA, ACROBATA, 26 ANOS).

Apesar de interpeladas pela dimensão econômica, e esta atuar em reconfigurações da organização das modalidades de ação dos sujeitos artistas, é preciso ressaltar que as maneiras de fazer implicam, também, um caráter ético, como discutido por Certeau (1985). É a vontade histórica de existir na recusa da ordem estabelecida abrindo espaço em uma realidade existente (CERTEAU, 1985). Considerando o espaço como um lugar praticado, são as maneiras de fazer em diferentes ambientes perpassados pelos sujeitos que constituem as políticas das práticas cotidianas nas organizações.

No relato de Juliana esse gesto é objetivado sobre a política das práticas cotidianas materializadas no corpo, este último objetivado para a eficiência nas relações de trabalho capitalistas, onde não há espaço para produzi-lo além da dimensão do tempo objetivo. A formação do circo-escola e do projeto Alegria, desenvolvidos gratuitamente pelos artistas, atuam no sentido de questionamentos das práticas cotidianas daqueles sujeitos não ligados às artes, constituindo o campo de ação política do Grupo Alegria. O público para os artistas não é somente quem assiste ao espetáculo, mas, também, aqueles sujeitos que não estão diretamente implicados no cotidiano artístico.

No processo de recolocação dos materiais utilizados no ônibus, os procedimentos foram os mesmos que ocorreram no CT para dar início à viagem, onde os homens ficaram com a incumbência dos equipamentos pesados, as mulheres e novatos encarregados para

transportar os figurinos. No retorno ao hotel, o diretor conversou individualmente com os artistas e técnicos que não haviam realizado suas tarefas da forma como combinada, mas de forma muito discreta, enquanto arrumávamos as malas para retornar a Pelotas.

Ao retornarmos para o ônibus, ao contrário da ida ao evento, estávamos em sua maioria cansados e acabamos por dormir. Eu acordei aproximadamente oito horas após o início da viagem com alguém gritando dentro do ônibus: “Mari [produtora cultural]! Nós chegamos” (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE JUNHO 2011). Primeiramente o ônibus realizou uma parada no ateliê, onde foram deixados os figurinos para lavagem, e, depois, fomos ao CT, onde os materiais foram guardados em sala específica.

Sendo assim, as emoções provocadas e construídas a partir das práticas organizacionais não podem ser tomadas como manifestações naturalizadas ou somente de aspectos inconscientes dos indivíduos que as manifesta (ANDRADE, 2010). Mas, ao serem colocadas em uma rede de deciframento (FOUCAULT, 2010), podem desvelar os mecanismos políticos de constituição das práticas que constituem o cotidiano. Por isso, a “paixão pela arte” se constitui a partir de uma articulação entre as práticas cotidianas e as práticas emocionais formando um contexto heterotópico.

Estas práticas de organização do circo não eram restritas ao contexto pelotense, conforme foi possível observar ao longo desta tese. Diversos outros contextos socioculturais são considerados de referência para a constituição do “fazer circo” possibilitando que diferentes práticas, significados e objetos relacionados aos circenses transitem em diferentes locais. Afinal, o próprio circo se constitui como um processo organizativo móvel.

Com isso, optei por seguir esse trânsito de práticas e emoções que constituem os processos de organização dos circenses e me deslocar para o contexto considerado de referência de atuação para os artistas: o Canadá. Para além de caracterizar ou comparar os espaços sociais pesquisados, o objetivo deste movimento era compreender as conexões entre os espaços produzidos e habitados pelos artistas de circo que não necessariamente possuem uma tradição familiar. A adoção da etnografia multissituada se mostrou a estratégia metodológica adequada nesse contexto, pois o seu foco, como discute Marcus (1999), é a mobilidade das práticas em diferentes espaços, tempos e locais.

Conforme afirma Certeau (2008) o delinquente, o viajante, o caminhante, só existe deslocando-se, e tem por objetivo não viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, tendo por privilégio a construção de percursos sobre o estado. Essa

perspectiva de análise possibilita compreender não somente o trânsito dos processos organizativos que produzem multiplicidades espaciais, bem como conectar organizações que parecem, ou foram mantidas, desconexas nas análises organizacionais. Nas próxima seção desta tese discuto o percurso de pesquisa no Canadá.

5 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NO CANADÁ

Apresento as discussões sobre a pesquisa desenvolvida no Canadá em três momentos. Primeiramente, realizo uma contextualização sobre o circo no contexto da província de Quebeque, principal lócus das artes circenses canadenses. A seguir, são apresentadas as formas de condução da etnografia em Montréal, em que destaco a necessidade de minha mobilidade no campo de pesquisa para compreender o fenômeno estudado. Ao final, são apresentadas as análises da etnografia desenvolvida na produção de um espetáculo da trupe circense *Passion*.

5.1 O CIRCO NO CONTEXTO QUEBEQUENSE

O primeiro registro dos europeus nas terras que atualmente se denomina de Canadá foi no ano de 1497 durante uma expedição britânica (CANADÁ, 2013a). Entretanto, foi no ano de 1550 que o Canadá começou a ser colonizado pelos franceses (Jacques Quartier), especialmente na costa leste, onde se localiza a província de Quebeque, enquanto a costa oeste foi predominantemente dominada pelos ingleses (BOUDREAULT, 2002). Essa convivência entre ingleses e franceses não foi pacífica. Até o ano de 1759 franceses e ingleses travaram várias guerras civis para dominar esse território, resultando, nesse ano, na ocupação britânica da província de Quebeque (BOUDREAULT, 2002). Foi no Tratado de Paris (1759) em um acordo entre Inglaterra e França que o Canadá se tornou definitivamente um território de domínio britânico (CANADÁ, 2013a).

Apesar de oficialmente subordinados aos ingleses, os franceses sempre resistiram ao domínio britânico, não somente por meio de confrontos militares, mas pela manutenção de aspectos culturais, a exemplo da língua francesa. Esse processo resultou no reconhecimento dos “direitos civis franceses” pelo governo britânico no ano de 1774 o que possibilitou que a língua francesa, manifestações religiosas católicas e os hábitos culturais oriundos da França fossem considerados “legais” pelo governo (COOK, 1986). No ano de 1791, devido aos constantes conflitos ente ingleses e franceses, o governo Britânico cria as províncias de Quebeque (francesa) e Ontário (inglesa), bem como, nessa mesma época entre o final do século XVIII e início do século XIX a escravidão é abolida no país (CANADÁ, 2013a).

A “Festa de Independência” do Canadá ocorre em 1º de julho, pois foi nessa data no ano de 1867 que todas as províncias, inglesas e francesas, oeste e leste, se reuniram, em um acordo, sob a denominação de Canadá, devido a eminência de uma invasão dos Estados Unidos a estas províncias (BOUDREAU, 1999; 2002). Apesar disso, o governo britânico ainda controlava as relações internacionais canadenses e é no ano de 1982 que os poderes da Inglaterra sobre o Canadá foram removidos, tornando este país oficialmente independente com o regime de governo pautado em uma monarquia constitucional parlamentarista, ou seja, com uma Rainha/Rei e um parlamento composto pelo Senado¹⁰ e a Casa dos Comuns¹¹ (CANADÁ, 2013a). Apesar de a Rainha da Inglaterra não governar ela ainda é a chefe de Estado, representada no país pelo governador-geral, e o chefe de governo é o Primeiro-Ministro, sendo este o líder do partido político com mais membros na Casa dos Comuns, sendo, em geral, membro desta Casa (CANADÁ, 2013b). Os principais partidos políticos do Canadá são: o partido Conservador (atualmente nomeia o Primeiro-Ministro), o partido Liberal, Novo Partido Democrático, Partido Quebequense e o Partido Verde (CANADÁ, 2013b).

Essa divisão entre ingleses e franceses resultou na opressão da população autóctone canadense. De acordo com dados do governo canadense do censo do ano de 2006¹² (CANADÁ, 2013c) apenas 4% da população residente no país se declara como aborígine¹³, sendo esta dividida em três grupos de acordo com a Constituição do Canadá de 1982: primeiras nações¹⁴, *Inuit*¹⁵ e *Métis et les Indiens non inscrits*.

¹⁰ O Senado, também chamado de Câmara Alta segue os moldes da Câmara dos Lordes da Inglaterra. Seus 104 membros não são eleitos, mas sim nomeados e estão essencialmente divididos pelas quatro principais regiões do Canadá: Ontário, Quebec, Províncias do Atlântico e Províncias do Oeste (CANADÁ, 2013).

¹¹ A Câmara dos Comuns é o lugar de onde se origina a maior parte das leis. Tem 295 membros, cada um vindo das 295 eleitorados ou zonas eleitorais. A Constituição Canadense prevê a eleição de uma nova Câmara dos Comuns pelo menos a cada 5 anos. Assim como no Reino Unido e Estados Unidos, os eleitores simplesmente escolhem o candidato, em um ou dois turnos (CANADÁ, 2013).

¹² Atualmente, o Canadá possui treze províncias, 63% da população de aproximadamente 35 milhões tem o inglês como primeira língua e 21% o francês. A capital do país, segundo maior Estado do mundo em termos de extensão territorial, é Ottawa. Seus principais centro econômicos são as regiões metropolitanas de Toronto, de origem inglesa, com aproximadamente 5,9 milhões de pessoas residentes, e Montréal, de origem francesa, com aproximadamente 3,9 milhões de pessoas residentes (CANADÁ, 2013). A moeda do país é o Dólar Canadense.

¹³ Mais de um milhão de pessoas no Canadá se identificam como aborígenes, o que representa 4% da população (dados de 2006). Destes, 53% são índios (primeiras nações), 30% são Métis, 11% são Indiens non inscrits e 4% são Inuit. Mais da metade (54%) dos povos aborígenes que vivem em áreas urbanas.

¹⁴ As “primeiras nações” são “índios” que vivem no Canadá. Existem atualmente 617 comunidades das Primeiras Nações, que representam mais de 50 nações ou grupos culturais e mais de 50 línguas indígenas.

Estas disputas entre ingleses e franceses também ocorriam, e ainda ocorrem, no campo das artes. As primeiras apresentações circenses no Canadá demarcam do final do século XVIII, especialmente na cidade de Montréal (BOUDREAU, 1999). Essas organizações eram essencialmente familiares e provenientes dos Estados Unidos da América ou Inglaterra (SAIRE, 2012; BOUDREAU, 1999). Na província canadense de Quebeque, de colonização francesa, o circo foi introduzido por volta do ano de 1797 por canadenses ingleses, após Quebeque ser integrada ao Império Britânico. Nessa época, de acordo com Boudreault (2002), os teatros eram fechados durante a passagem do circo tal o impacto social de suas apresentações.

No início do século XIX os circos estabelecidos em Quebeque apresentavam-se em teatros (BOUDREAU, 2002). De acordo com Boudreault (2002), os quebequenses não faziam diferenciação entre as disciplinas artísticas. Assim como Maio de 68 na França promoveu importantes transformações na sociedade francesa nessa mesma época o Canadá enfrenta a denominada Revolução Tranquila. Esse movimento foi caracterizado por intensas mudanças de valores na sociedade canadense, especialmente no que se refere à secularização, influenciando também formas de expressão cultural e artística.

Nesse período também houve o fortalecimento do Partido Quebequense com revitalização das influências francesas na constituição da província de Quebeque resultando no reconhecimento do Francês como língua oficial desta região, bem como no reconhecimento do dia 24 de junho, dia de São João Batista, padroeiro do Quebeque, como a “Festa Nacional de Quebeque”, celebrando, ainda que simbolicamente, a independência da província. Também foi no auge da Revolução Tranquila, em 1969, que o Canadá se torna oficialmente um país bilíngue - francês e inglês como línguas oficiais.

De acordo com Boudreault (2002) a Revolução Tranquila fomentou o “nacionalismo quebequense” e essa dinâmica se refletiu no campo artístico. As artes da/na rua eram uma forma de comunicação da necessidade de expressão da resistência política e cultural de Quebeque. É justamente no início da década de 1970 que o Canadá apresenta as primeiras organizações que trabalham com artes circenses, enfaticamente nas atividades de *clown*. Cook (1986) indica que esse movimento das artes de rua e de circo durante a Revolução Tranquila

¹⁵ Inuit são os povos indígenas do Ártico Canadense. Cerca de 45.000 Inuits vivem em 53 comunidades em Nunatsiavut (Labrador), Nunavik (Quebec), Nunavut e Inuvialuit nos territórios do Noroeste. Essa população foi denominada pelos europeus de “esquimós”, sendo este termo considerado pejorativo pelo Inuits e não é mais utilizado oficialmente pelos canadenses.

atuavam como um mecanismo de contra-cultura questionando ideologias dominantes (padronização inglesa) e revitalizando dinâmicas culturais (elementos culturais franceses).

Um exemplo apresentado por Cook (1986) que reflete estas disputas entre ingleses e franceses no contexto canadense de Montréal é o “Grande Circo Ordinário” (1969 – 1977). Pautado em um processo de “criação coletiva”, esse circo fazia parte de um movimento de contestação com ideais igualitários e populares com o objetivo de afirmar a “identidade quebequense” (LEGAULT, 2012). O “Grande Circo Ordinário” realizava uma aproximação artística entre circo e teatro, mas, também, incorporava outras artes em seus espetáculos desenvolvendo técnicas de criação e de formação artística não hegemônicas (LEGAULT, 2012). O “Grande Circo Ordinário” trabalhou, entre os anos de 1969 e 1971, em conjunto com o Teatro Popular de Quebeque, composto por artistas do Teatro Novo Mundo de Montréal. Sendo assim, a gênese do circo em Quebeque tem uma proximidade com o teatro, seja nos processos criativos ou na ocupação de espaços para apresentações.

No início da década de 1980 é fundada a primeira escola de circo canadense com foco no desenvolvimento técnico da arte associada com a ginástica (*ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE*, 2013). Desde então, o circo canadense tem se desenvolvido e sido reconhecido internacionalmente pela destreza técnica e pelo acesso de pessoas não ligadas tradicionalmente as artes circenses a aprendizagem do circo em escolas. O Quadro 8 apresenta uma síntese cronológica de fundação de organizações ligadas ao circo no Canadá.

Em 1980, o Canadá realiza um plebiscito para decidir sobre a separação de Quebeque do país, proposta então rejeitada pela maioria da população, fato também ocorrido em outro plebiscito na década de 1990. Essa disputa entre ingleses e franceses, apesar de não ter concretizado a separação oficial da província de Quebeque do Canadá, teve como efeito o reconhecimento dos quebequenses como sendo uma província “autônoma” em termos políticos, com seus próprios programas de imigração ou de fomento a cultura e educação, por exemplo. E foi justamente em meio aos debates sobre a separação da província de Quebeque, durante a comemoração do 450º aniversário da descoberta do Canadá por Jacques Cartier, no ano de 1984, que o *Cirque du Soleil*¹⁶, considerado como uma das principais referências em artes do circo atualmente, com sede até então na região da cidade de Quebeque, realiza sua primeira turnê com financiamento do governo quebequense e a produção de um espetáculo

¹⁶ Como o objetivo do trabalho não é discutir o processo de organização do *Cirque du Soleil* eu trabalharei com eventos ou fragmentos históricos deste circo que influenciam o contexto em análise.

circense que articulava circo, teatro, dança e ginastas. Com isso, outros dois aspectos que se destacam no processo organizativo do circo em Quebeque é a sua inserção política e da participação estatal no fomento de suas atividades.

Quadro 8 - Cronologia de fundação das principais organizações circense do Canadá

Ano de fundação	Organização
1974	Teatro de Aubergine (com ênfase na arte clownesca)
1981	Criação da Escola Nacional de Circo em Montréal
1984	Criação do <i>Cirque du Soleil</i> na cidade de Quebeque
1986	Criação do Festival de Arte de Rua na província de Nova Escócia
1988	Criação da Escola de Circo de <i>Verdun</i>
1993	Criação do Circo <i>Eloize</i>
1994	Criação da <i>En Piste</i>
1995	Criação da Escola de Circo na cidade de Quebeque
2001	Reconhecimento do Conselho de Artes do Quebeque do circo como arte
2002	Criação do Coletivo Circense <i>Passion</i>
2002	Criação do Festival Internacional de Circo de Toronto
2004	Criação da <i>Tohu</i>
2007	Reconhecimento do governo do Canada do circo como arte

Fonte: Saire e Dalgie (2012)

Com a autonomia do Estado quebequense sobre seus investimentos e a inserção política do campo artístico nos debates políticos dessa região canadense, uma das áreas de investimento público em que a província de Quebeque tem se destacado em relação aos investimentos do Governo Federal é a indústria artística, na qual estão incluídas as artes circenses¹⁷. Dados da *Statistique Canada*¹⁸ (2013) apresenta a província de Quebeque com o maior investimento financeiro público no campo das artes, conforme pode ser observado na Tabela 2 sobre o ano 2010 (Ver também Tabela 7 no Anexo A), por exemplo.

A cidade de Montréal, local da atual sede do *Cirque du Soleil*, apresenta no circo uma importante cadeia de produção artística e econômica. Estima-se que são gerados mais de 4000 empregos diretos, somente na cidade de Montréal, relacionados as atividades circenses; 26 escolas ou organismos que oferecem atividades especializadas em circo no Canadá, sendo 15 por toda a província de Quebec; 300 difusores responsáveis por divulgar as artes circenses pelo mundo, destes 127 estão no território quebequense (SAIRE; DALGIE, 2012). Ainda

¹⁷ O Governo do Canadá adota o “Sistema de Classificação das Indústrias da América do Norte” (SCIAN) para utilizar essa denominação de indústria. De acordo com esse sistema as artes, espetáculos e lazer formam uma indústria que tem apresentado nas últimas décadas um significativo crescimento de mercado. Os circos são considerados no SCIAN como companhias de artes de interpretação apresentando a codificação 711190 nas pesquisas realizadas na América do Norte que engloba carnaval, espetáculos de magia e patinação sobre o gelo, este último é considerado como uma atividade artística e não somente esportiva.

¹⁸ *Statistique Canada* significa Estatística Canadá e se refere a agência de estatísticas do governo federal canadense.

segundo dados da *En Piste*, mais de 100 000 crianças e jovens realizam atividades circenses na província de Quebeque (SAIRE; DALGIE, 2012).

Tabela 2 - Subvenções públicas para o campo das artes no Canadá no ano de 2010

Província/Território ¹⁹	Total de subvenções públicas	Subvenções federais	Subvenções provinciais/territoriais	Subvenções municipais/outros
Terre-Neuve-et-Labrador	1 966,2 ²⁰	1 107,3	*	*
Nouvelle-Écosse	2 581,6	969,2	1 374,7	237,7
Québec	78 006,3	20 146,8	48 422,8	9 436,6
Ontario	50 796,4	20 785,4	19 946,9	10 064,1
Manitoba	9 251,9	4 302,9	3 757,1	1 191,8
Saskatchewan	3 128,4	1 094,3	1 562,2	471,8
Alberta	18 986,2	6 282,3	8 914,1	3 789,8
Colombie-Britannique	20 675,1	7 671,5	6 553,5	6 450,1
Canada	187 241,1	63 027,3	92 167,0	32 046,8

Fonte: *Statistique Canada* (2013)

* Dados não disponibilizados pelas províncias/territórios

A principal via de fomento destas atividades é o governo da província de Quebeque, que, além de ser o principal financiador das escolas de circo, fomenta a capacitação profissional artística por meio de bolsas a projetos dos artistas, e, também, apresenta linhas específicas de financiamento das atividades das organizações que representam os artistas (vide Tabela 3). Apesar disso é possível observar que as artes do circo ainda não são os setores que apresentam maior investimento financeiro do governo, como pode ser observado nas Tabelas 3 e 4.

Em termos de concessão de bolsas por projetos pelo governo de Quebeque, o circo é o setor artístico que apresenta a maior taxa proporcional de projetos atendidos. Estas bolsas são distribuídas em três grupos: bolsas para coletivos circenses com no máximo cinco anos de trabalho para garantir sua sustentabilidade no mercado podendo ser utilizada para pesquisa de criação, aperfeiçoamento ou deslocamento do coletivo; bolsas de desenvolvimento para artistas com mais de dois anos de práticas artísticas que podem ser utilizadas para pesquisa e criação, deslocamento ou para residências; bolsa de carreira que são destinadas aos artistas com mais de vinte anos de carreira com destaque nessa profissão (CALQ, 2013).

¹⁹ As seguintes províncias/territórios não disponibilizam estes dados: Nunavut, Territoires du Nord-Ouest, Yukon, Nouveau-Brunswick, Île-du-Prince-Édouard.

²⁰ Valores em milhares de Dólares Canadenses.

Tabela 3 - Destinação de subvenções do CALQ (Conselho de Artes e Letras de Quebeque) no exercício 2010 – 2011

Organizações	Financiamento	Subvenção especial	Total²¹
<i>En Piste (Circo)</i>	100 000	15 000	115 000
Conselho quebequense de artes midiáticas	99 000	25 000	124 000
União dos escritores e escritoras quebequenses	150 125	150 125	
Reagrupamento do centro de artistas autogeridos de Quebeque	155 000	4 000	159 000
Reagrupamento dos artistas em artes visuais do Quebeque	170 000	0	170 000
Conselho quebequense de Teatro	233 000	10 000	243 000
Reagrupamento quebequense de dança	265 375	31 404	296 779
Conselho quebequense de musica	250 000	95 000	345 000

Fonte: Saire e Dalgie (2012)

Essas categorias de bolsas foram desenvolvidas após a ocupação de cadeiras nesse conselho pelos artistas e diretores de coletivos de circos em Quebeque. E elas refletem duas dinâmicas importantes nesse campo artístico. A primeira é o aumento de pequenas companhias circenses pela cidade de Montréal, pois, como afirma Fagot (2010) e Garcia (2011) existe uma tendência de que os artistas de circo formem coletivos ao invés de grandes empresas circenses. A segunda tendência é relacionada a “carreira” dos artistas de circo, especialmente dos acrobatas, contorcionistas e equilibristas, serem cada vez mais curta nas companhias de circo, seja pela rotatividade de formação dos profissionais devido a expansão das escolas de circo ou pelas contusões que impedem a realização de temporadas amplas.

Tabela 4 - Número de solicitações de subvenções para projetos no CALQ no exercício 2010-2011

Área de solicitação	Número de projetos solicitados	Número de projetos atendidos	Percentual de projetos atendidos	Número de bolsa concedidas
Artes do circo	21	5	23,8%	7
Artes midiáticas	326	58	17,8%	62
Artes multidisciplinares	23	4	17,4%	4
Artes visuais e arquitetura	303	49	16,2%	55
Dança	81	15	18,5%	15
Literatura	153	25	16,3%	26
Mestre de artes	47	8	17%	8
Música e canções	378	74	19,6%	110
Teatro	49	11	22,4%	11
Total	1381	249	18%	298

Fonte: Saire e Dalgie (2012)

²¹ Valores em dólares canadenses

Ainda em relação à carreira artística circense no Canadá, de acordo com dados da *En Piste* (SAIRE; DALGIE, 2012), existe uma tendência dos artistas possuírem uma formação generalista e atuarem também em atividades técnicas em seu cotidiano de trabalho. Por um lado, isso reflete os problemas de financiamento dos processos organizativos e, por outro, a falta de capacitação para atuação técnica nesse campo de trabalho.

Assim como Schmidt (2013) discute em seu trabalho sobre a carreira de diretores de teatro, observa-se nesse campo que os artistas quando não podem mais atuar artisticamente tendem a ocupar os cargos administrativos e técnicos no circo, entretanto, o “caminho inverso”, ou seja, um técnico se tornar um artistas não é observado nesse campo de trabalho. Por isso, como pode ser observado no próprio instrumento de coleta de dados da *En Piste* na Tabela 5, quando questionados sobre as atividades de trabalho que desenvolvem no circo não raro são indicadas mais de uma opção laboral pelos artistas.

Tabela 5 - Área de atuação dos profissionais que trabalham com circo no Canadá

Área de atuação circense	Percentual²²
Artista ou interprete	87%
Formador (treinador, instrutor e outros)	40%
Criação, concepção	39%
Produtor cultural	10%
Montador	7%
Técnico	5%
Montador de lonas	3%
Outros	7%

Fonte: Saire e Dalgie (2012)

No que se refere à capacitação dos sujeitos que trabalham com as artes circenses, segundo dados disponibilizados pelo *En Piste* (SAIRE; DALGIE, 2012), a maioria destes profissionais atua como artista e com grau de escolaridade máximo no ensino secundário, o que pode estar relacionado ao grau de formação disponibilizado pelas escolas de circo (ver Tabela 6). Assim como no Brasil (LINS, 2007), por exemplo, a realização de graduação ou pós-graduação pelos artistas de circo é uma tarefa complexa, especialmente pelo cotidiano de mobilidade do trabalho em circo, o que dificulta a adaptação a estrutura educacional hegemônica baseada no ensino presencial.

²² Os dados ultrapassam 100%, pois no questionário era possível o respondente escolher mais de uma função.

Tabela 6 - Grau de escolaridade dos artistas de circo no Canadá

Grau de escolaridade	Percentual
Sem formação em instituição reconhecida	1%
Secundário	13%
Colegial	36%
Certificado Universitário	8%
Bacharel	28%
Mestrado	5%
Doutorado	1%
Outros	7%

Fonte: Saire e Dalgie (2012)

Com isso, nessas primeiras análises é possível observar evidências da importância da participação dos poderes públicos no desenvolvimento de (1) políticas de profissionalização dos artistas, especialmente no fomento das escolas de circo; (2) capacitação para o incremento de mecanismos de gestão específico ao domínio artístico através do financiamento das atividades da *En Piste*, e pelo financiamento de projetos e bolsas para os artistas de circo desenvolverem suas atividades, tendo como efeito o desenvolvimento econômico destas organizações.

Essa dispersão espacial dos processos de organização do circo em Montréal fez com que eu repensasse as formas de condução da etnografia e, ao invés de realizar uma imersão exclusiva em um local de trabalho de um circo, problematizasse as conexões transversais das práticas de organização dos circenses nesse campo. Com isso, foi possível compreender o cotidiano organizacional de um circo a partir de seu movimento por diferentes locais resultando na formação de múltiplos espaços sociais nesse processo, conforme destacam Certeau (2008) sobre as práticas e Marcus (1999) sobre os estudos etnográficos. Compreender as organizações em “movimento” é um desafio aos Estudos Organizacionais, pois nos leva a romper e desestabilizar conceitos e classificações que sempre constituíram as organizações “em um” espaço e tempo definidos evocando, por vezes, uma dinâmica estática e sedentária do próprio processo organizacional (O'DOHERTY et al., 2013).

A próxima seção desta tese é dedicada as discussões sobre como a etnografia foi conduzida no Canadá destacando a necessidade de meu próprio movimento no campo de estudos para desenvolver a pesquisa, bem como os efeitos políticos da mobilidade sócio-espacial dos circenses para o desenvolvimento de suas atividades.

5.2 ETNOGRAFANDO EM MONTRÉAL

A dimensão micropolítica das emoções foi relevante para a minha entrada em campo no contexto montrealense. No Canadá eu sabia que a cidade de Montréal apresentava muitas organizações circenses, entretanto como eu não conhecia ninguém desse setor era necessário que eu construísse uma rede de conexões que me proporcionasse o acesso as informações que eu julgava necessárias à pesquisa. Nesse sentido, a afetividade das amizades, dos estrangeiros pelo Brasil ou das relações acadêmicas foram essenciais para o desenvolvimento do estudo.

Desta forma, minha inserção em campo no Canadá não seguiu o mesmo caminho construído no Brasil. Marcus (1999) afirma que na etnografia multissituada o trabalho de campo no segundo local é muitas vezes de natureza diferente do primeiro processo etnográfico realizado. Durante a primeira inserção em campo, o interesse pode ter sido de investigar um modo de vida específico, já no segundo estudo a natureza da sua relação com o primeiro local se torna a questão mais importante (MARCUS, 1999).

As minhas pesquisas sobre o circo canadense se iniciaram ainda no Brasil, especificamente via *internet* e base de dados sobre o circo. Desse mapeamento inicial eu encontrei três organizações por meio das quais eu poderia estabelecer algum tipo de diálogo para a realização de minha pesquisa. Entretanto, não entrei em contato com nenhuma delas quando ainda me encontrava no Brasil, pois eu não tinha dimensão do que eu poderia desenvolver na cidade, tão pouco se seria viável realizar uma etnografia.

Ao chegar a Montréal em janeiro de 2013 o inverno intenso atrapalhava as minhas “saídas exploratórias” para o campo de pesquisa. Pelo excesso de frio, que chegava a -38°C , e de neve, também não havia circenses fazendo suas características intervenções artísticas pelas ruas. Decidi então começar a busca pelos circenses na *École National de Cirque*, pois nesse local, independente das intervenções climáticas eu encontraria pessoas “fazendo circo”.

O prédio da *École* se localiza no bairro de *Saint Michel*, onde também estão o *Cirque du Soleil* e a *Tohu*²³. Chegando ao prédio da *École* foi necessária minha identificação na

²³ É o maior centro de formação, criação, produção e difusão das artes circenses do mundo. Em operação desde 2004 foi financiado com recursos públicos e privados do Canadá, formando em conjunto com o *Cirque du Soleil* e a Escola Nacional do Circo do Canadá, em Montréal, a “cidade do circo”, contribuindo para o reconhecimento de Montréal como a capital internacional do circo. A TOHU se posiciona como referência internacional para o desenvolvimento sustentável da cultura e é um projeto que busca a convergência entre cultura, meio ambiente e engajamento com a comunidade. Por isso, está localizada no bairro de *Saint Michel*, um dos mais pobres da cidade de Montréal. Os funcionários da TOHU são preferencialmente moradores desse bairro (TOHU, 2013).

recepção por meio de meu nome e interesse na realização da visita. Solicitei então uma visita à biblioteca. A pessoa que se encontrava na recepção me entregou um crachá e me indicou o caminho. Ao chegar ao destino, a bibliotecária me recebeu e então conversei com ela dizendo que eu estudava circo e que chegara na cidade fazia pouco tempo para a realização de minha pesquisa. Ela prontamente me ajudou, me mostrou que lá havia uma seção especial somente com livros sobre o circo do Brasil e me apresentou todos os recursos da *École*. Disse também que havia duas brasileiras que estudavam ali e que elas poderiam me ajudar.

Ela me entregou alguns livros sobre o circo no Canadá e eu me sentei junto a uma das mesas. Uns 10 minutos após isso, Anna me aborda em conjunto com uma jovem com traços orientais dizendo que aquela era uma das brasileiras que estudavam ali. Ela se chamava Lucia. Lucia disse que não poderia conversar comigo naquele momento, pois teria aula, mas me escreveu seu *e-mail* e telefone para nos falarmos.

No outro dia, escrevi para ela e marcamos um encontro na biblioteca da *École*. Expliquei a ela a minha pesquisa no Brasil e o que eu pretendia fazer em Montréal. De acordo com ela, a primeira organização que eu deveria contatar seria a *En Piste*²⁴, pois nela se concentra toda a dinâmica circense da cidade e eles poderiam me indicar para algum circo. Caso eu optasse por entrevistar os artistas, na opinião dela, não seria problema, pois eles são muito abertos. Por uma série de fatores, acabei optando por enviar *e-mail* diretamente aos circos, ao invés de tentar esse contato com a *En Piste*.

Naquele momento, dois dos circos que poderiam ser meu “campo de pesquisa” estavam passando por uma crise financeira e criativa. Soube informalmente que eles possuem o mesmo grupo de investidores e então acabei descartando o acesso a eles, pois sabia que dificilmente eles aceitariam participar do estudo.

Em março de 2013, enviei um *e-mail* para o circo *Passion* perguntando se eles gostariam de participar da minha pesquisa. Prontamente, a diretora de comunicação respondeu ao meu *e-mail* informando que eles poderiam colaborar e eu então solicitei uma entrevista com um dos diretores artísticos (Michel) para negociar a continuidade de minha etnografia. Cheguei ao escritório deles conforme data e horário combinados com a diretora de

²⁴ En Piste é a associação nacional de artes circenses do Canadá fundada no ano de 1994. Reúne profissionais e organizações vinculados ao circo nesse país para promover, desenvolver e reagrupar organismos e indivíduos que trabalham com as artes circenses. Os focos de atuação são a informação, representações (nas esferas públicas e privadas), criação, fóruns de debates, desenvolvimento de projetos para o setor, divulgação, reuniões de desenvolvimento profissional e atividades públicas, além de serviços de aconselhamento para os artistas circenses e para as organizações circenses (*EN PISTE*, 2013).

comunicação, mas ela havia marcado, no mesmo horário, outra pessoa para falar com Michel, que então me pediu para que eu retornasse mais tarde, visto que a outra pessoa havia chegado antes de mim ao escritório.

Quando retornei, era o horário de almoço dele e então combinamos de almoçarmos juntos. Ele me levou em um café próximo ao escritório. Sei que andamos algumas quadras, mas eu não sabia especificamente em que local da cidade eu estava. Ele percebendo que eu estava desconfiada da situação disse que depois me ajudaria a ir embora. No caminho, enquanto conversamos sobre o frio e a neve canadense, ele afirmou que não conhecia muito o Brasil, mas sabia que essa nova forma de fazer circo ainda não era difundida no país. Eu confirmei e disse que em minha pesquisa acabei tendo que optar por analisar uma organização devido à dispersão deles no território brasileiro. Quando eu afirmei que ele era a primeira pessoa que eu havia contatado na cidade ele me agradeceu a confiança em começar a pesquisa a partir de sua opinião.

Chegamos a um café onde ficamos por aproximadamente duas horas conversando, conversa essa que foi registrada em meu gravador de áudios, com autorização do entrevistado. Especificamente, Michel me contou sobre seu “encontro” com a arte circense e a formação do coletivo em que atua. Também destacou que o coletivo estava em produção de um novo espetáculo e então eu perguntei se eu poderia acompanhar esse processo. Ele disse que sim, mas que os ensaios se iniciariam mais no começo de julho, pois o espetáculo estrearia em setembro. Perguntei se eu poderia acompanhar os ensaios e treinamentos ele disse que sim, porém eles não tinham um lugar específico para fazer isso. Em geral, cada artista realizava seu treinamento onde tinha disponibilidade. Michel então me passou um endereço e disse que eu poderia observar a preparação que ele faria para o espetáculo. Ao sairmos do café, eu disse que não sabia retornar ao escritório e ele decidiu me levar até a estação de metrô mais próxima.

No caminho, Michel afirmou sua vontade de conhecer o Brasil, pois já havia até mesmo aprendido capoeira. Disse a ele que seria melhor viajar ao país no começo do verão, pois ainda é fora de temporada e ele poderia conhecer melhor o país. Como em outras situações pela cidade, Michel me disse que no Brasil havia mulheres e praias maravilhosas que ele gostaria de conhecer. No outro dia, quando cheguei ao local que havíamos combinado, um prédio residencial, eu percebi que o lugar de treinamento era a casa de Michel. Pedi desculpas ao adentrar no apartamento, pois não sabia que era a casa dele. Ele disse que não tinha problemas. Durante nossa conversa, Michel disse que eu deveria entrar em contato com

a *En Piste*, pois eles teriam muitas informações sobre o circo canadense que poderiam me ajudar. Também disse que o coletivo não tem um lugar disponível para treinar e ensaiar, mas eles haviam conseguido um financiamento do governo municipal, provincial e federal para começar as reformas de um antigo teatro para acolher o grupo. Ao finalizar a entrevista, anotada em meu caderno de campo, perguntei se eu poderia conversar com os outros diretores do circo para solicitar a realização da etnografia, pois eles se organizam por meio de um coletivo. Ele disse que eu deveria entrar em contato com a diretora de comunicação para que ela entrasse em contato com os outros diretores.

No dia seguinte, enviei um *e-mail* para Mélanie (diretora de comunicação) solicitando falar com os outros diretores artísticos para a liberação da pesquisa, mas ela me respondeu dizendo que eles não tinham tempo, pois estariam em viagem. Isso se prolongou por quatro semanas, quando então ela me ligou e perguntou se eu poderia enviar uma carta de apresentação da pesquisa por *e-mail* para que ela encaminhasse a eles. Também perguntou em que língua eu escreveria a pesquisa. Nessa conversa, disse a ela que eu escreveria artigos em inglês, mas que o trabalho final, a minha tese, seria escrito em português, língua oficial do Brasil.

Após isso, se passaram mais três semanas e novamente enviei um *e-mail* para Mélanie solicitando um posicionamento em relação ao estudo. Ela disse que estavam analisando, porém o intenso período de trabalho dificultava o andamento de minha solicitação. Concomitantemente a essa tentativa de acesso ao *Passion*, eu resolvi entrar em contato com outros circos da cidade a partir dos dados disponibilizados pela *En Piste* (EN PISTE, 2013). O objetivo era compreender o processo de institucionalização do circo em Montréal, visto que o governo canadense reconhece o circo como uma arte característica e legítima do Quebeque (CALQ, 2010) e, a partir disso, construir uma rede de conexões que me possibilitasse desenvolver o estudo etnográfico.

A partir da pesquisa bibliográfica que eu havia realizado sobre as características do “circo contemporâneo” (sem lona, sem animais, com apresentações em teatros) eu cheguei a uma lista de treze circos na província de Quebeque, os quais eu poderia realizar uma entrevista para contribuir com a construção da etnografia, sendo oito destes situados em Montréal. Como eu já havia entrado em contato com o *Passion*, haviam sete circos que eu poderia entrar em contato para o acesso as informações sobre o campo. Assim, enviei *e-mail* para estes sete circos solicitando participação em meu estudo e apenas um deles eu não

consegui realizar uma entrevista pessoal. O Quadro 9 apresenta uma síntese de informações sobre os circos onde estas entrevistas foram realizadas.

Quadro 9 - Organizações circenses pesquisadas na cidade de Montréal (Canadá)

Circo	Entrevistado	Formato das entrevistas	Ano de fundação do circo
<i>Cique Quebeoise</i>	Lucien	Gravada	2005
<i>Cirque Lmière</i>	Anny	Gravada	2006
<i>Cirque Musique</i>	Heloise	Gravada	1978
<i>Cirque Passion</i>	Michel	Gravada	2002
<i>Grand Cirque</i>	Eric	Gravada	2006
<i>Nouvelle Génération</i>	Pascal	Gravada	2005
<i>Nouveau Monde</i>	Dominique	Gravada	2012

Fonte: elaborado pela autora

Também foi possível realizar entrevistas com gestores de outros três espaços organizacionais que influenciam a dinâmica e as práticas de organização dos circenses em Montréal: *TOHU*, *En Piste* e *École Nationale de Cirque*. O Quadro 10 apresenta uma síntese sobre a realização destas entrevistas.

Quadro 10 - Atores institucionais pesquisados na cidade de Montréal - Canadá

Organização	Entrevistado	Entrevista	Ano de fundação
<i>TOHU</i>	Lisa	Anotada	2004
<i>En Piste</i>	Anabelle	Gravada	1984
<i>École National de Cirque</i>	Alain	Gravada	1981

Fonte: elaborado pela autora

A partir das análises destas entrevistas eu pude perceber que o cotidiano circense em Montréal era formado por uma rede complexa de atores sociais. Mas, que eu somente conseguiria me envolver nessa rede a partir da indicação de alguém. Foi então que conheci um grupo de pesquisa sobre circos formado por diversas Universidades canadenses. Entrei em contato com o professor coordenador desse grupo, no qual, naquele momento, estava realizando um projeto de pesquisa sobre dramaturgia circense em parceria com todos os atores institucionais da cidade na área de circo, e marcamos uma reunião para que eu pudesse apresentar meu projeto de pesquisa a ele.

Após uma hora de conversa, na qual destaquei meus interesses antropológicos de análise organizacional, ele afirmou que iria me ajudar, pois considerava minha proposta de pesquisa “legítima” para a área circense. Além disso, ele comentou que havia recém retornado da França, onde havia desenvolvido seu doutorado, país o qual, em suas palavras, havia sofrido muito para conseguir desenvolver sua pesquisa de campo pelo fato de ser um estrangeiro. O professor enviou um *e-mail* para o *Passion* afirmando que avaliava minha

proposta de trabalho como “legítima” e minha postura “séria” em relação ao estudo. A partir de então, todos os *e-mails* que enviei ao circo foram respondidos e em minha primeira reunião com o diretor geral (Jean) e a assistente de direção (Nicole) da organização fui informada que Nicole acabara de ser aprovada no mestrado em Administração.

Nessa mesma manhã de reunião, Jean estava em negociação com um grupo de empresários brasileiros para a realização de uma turnê pelo Brasil e ele acabou me questionando sobre a cobrança de impostos no país para que pudesse negociar o preço dos espetáculos. Jean afirmou que naquele momento estávamos passando por muitas “felizes coincidências” (notas de campo) e que devido a elas eu poderia realizar o estudo com eles.

Na mesma reunião eles me apresentaram dois projetos que eu poderia acompanhar, dos quais eu deveria escolher um. O primeiro era uma reformulação de um espetáculo para a América Latina, que seria primeiramente apresentado no México. O segundo era um espetáculo novo, que ainda estava “no papel”, o qual eu poderia acompanhar seu processo de construção desde o início. Sabia que para eles a escolha do primeiro espetáculo seria importante, pois teria um “olhar” latino-americano acompanhando o processo de reformulação, mas eu teria o ônus de me mudar para o México, opção considerada complexa pelos próprios diretores, especialmente pelos seus efeitos burocráticos. Optei então por acompanhar o processo de criação/produção de um novo espetáculo na cidade de Montréal.

Entretanto, a minha primeira observação de um espetáculo, a convite do coletivo, foi para a produção destinada à América Latina em uma sessão específica para convidados. Ao chegar ao local combinado, um ginásio de Hóquei sobre o gelo adaptado para os ensaios, observava as conversas entre os convidados, já elaborando o mapa da cena de observação (DEWALLT; DEWALLT, 2011), havia cerca de trinta pessoas, e percebia que a possibilidade de eu ser a única pessoa da América Latina no evento era alta. Ao começar escrever minhas percepções sobre o evento em meu caderno de anotações, os olhares de Nicole e Jean se voltaram para mim. Nos intervalos do ensaio eles passavam ao meu lado e tentavam observar o que eu escrevia, comportamento discutido por DeWalt e DeWalt (2011) como sendo o momento da pesquisa de campo em que os observados observam os “observadores”.

Ao final do ensaio, Nicole solicitou-me o envio de um *e-mail* na semana seguinte para lembrá-la de agendarmos as próximas observações. Em meu entendimento esse gesto poderia significar a necessidade de envio de minha opinião sobre os ensaios, que de minha parte poderia se caracterizar como um gesto de reciprocidade (DEWALLT; DEWALLT, 2011) resultando, com efeito, no início do delineamento de meu posicionamento em campo,

especialmente em relação às observações participantes. E assim eu fiz. Enviei um *e-mail* em que primeiramente apresentava minhas considerações sobre as reformulações do espetáculo para a América Latina e, ao final, solicitava a continuação do estudo. A resposta de Nicole foi de muitos agradecimentos pelas minhas considerações e, posteriormente, a liberação oficial dos diretores do espetáculo para a realização de minha pesquisa com eles.

De acordo com DeWalt e DeWalt (2011) é importante a escolha dos eventos e atividades a serem observados, pois é a partir da construção destas observações que será possível elaborar a narrativa etnográfica articulada com o problema de pesquisa. O processo de escolha dos eventos a serem observados ocorreu em conjunto com os diretores do *Passion*, pois para que eu realizasse o estudo eles me solicitaram a apresentação de um plano de trabalho. Nesse plano foi acordado que eu poderia acompanhar o processo de criação, produção e de apresentação do espetáculo entre os meses de junho a setembro de 2013.

O *Passion* não possui sede própria. As atividades de escritório e de criação de espetáculos são realizadas em um espaço alugado na região do “*Plateau Mont-Royal*”, região da cidade de Montréal frequentada pelos artistas e considerado um bairro boêmio pelos montrealenses. As atividades de produção e ensaio dos espetáculos são realizadas em um ginásio de Hóquei sobre o gelo ou em outro pequeno ginásio, ambos na cidade de *Verdun*, região metropolitana montrealense. Os ensaios finais antes dos espetáculos, cerca de dois meses antes da estreia, são realizados na *Tohu*.

As primeiras observações do espetáculo ocorreram no início de julho de 2013. Fui ao local dos ensaios acompanhada de um grupo de pesquisadores de um evento da área de Administração que estava acontecendo em Montréal, cuja visita ao *Passion* fazia parte das atividades do mesmo. Minha presença nessa visita foi uma demanda de Nicole, que uma semana antes havia me enviado um *e-mail* avisando que eles participariam do evento e que gostariam que eu comparecesse ao mesmo. A postura que adotei durante essa visita foi de ser mais uma integrante do grupo que visitava o circo e, por isso, procurava não transparecer que os conhecia anteriormente, postura essa recíproca em relação a minha presença.

Durante a visita, Nicole me chamou e me apresentou Carine, diretora de produção do espetáculo e com quem eu deveria a partir de então me reportar diretamente durante a realização da pesquisa. Carine era a responsável por organizar a agenda de ensaios, preparar todos os materiais do espetáculo e organizar as atividades para que, nas palavras de Nicole, tudo “funcionasse bem”. Carine me informou que os horários de ensaios eram de segunda a sexta-feira das dez horas da manhã até as cinco horas da tarde e que eu poderia acompanhá-

los todos os dias. Ela também me apresentou o espaço de trabalho do grupo, o lugar onde eu poderia preparar e compartilhar minhas refeições com eles, pois o horário de ensaio era extenso e o lugar relativamente distante de Montréal.

Enquanto eu conversava com Carine, Jean me chamou para apresentar uma integrante brasileira (Vanessa), do grupo de pesquisadores visitantes no circo, para ela sanar algumas dúvidas sobre o coletivo comigo. Em um primeiro momento considerei que essa postura era devido a questão da língua portuguesa, porém, alguns instantes após esse encontro, também fui apresentada a outra pesquisadora francesa para que conversasse sobre meu interesse por pesquisá-los. Naquele momento compreendi que eu estava sendo utilizada como uma “ponte” para ligar o circo ao mundo acadêmico.

Vanessa é socióloga econômica com formação na Alemanha, onde também reside atualmente. Ela comentou comigo que havia perguntado a Jean aspectos relacionados à organização do coletivo. Ele então, disse a ela que eles tinham problemas com falta de funcionários especializados para trabalhar na gestão de circos e afirmou que havia uma pesquisadora da área de gestão trabalhando com eles, sendo este o momento em que Jean me apresentou a ela. Eu disse a Vanessa que ainda estava sentindo um pouco de dificuldade de acessar informações sobre a organização do *Passion*, entretanto ela afirmou que a forma com que ele falou sobre mim a ela era de alguém que trabalhava com eles. Com isso Vanessa, afirmou: “se liga que eles estão te observando para trabalhar com eles. Acho que eles estão te testando. Você não percebeu na fala dele que eles estão loucos atrás de gente da Administração para trabalhar no circo?” (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE JUNHO DE 2013).

Desde que iniciei os contatos para pesquisar o *Passion* as interpretações que eu realizava devido a todas as dificuldades que enfrentava não era consoante com a percepção de Vanessa. Para mim, era uma forma de resistência frente a um processo de pesquisa que eles não teriam algum tipo de controle sobre os resultados, afinal eu era estrangeira. Eu também considerava o fato de ser brasileira e não ter, no início da pesquisa, uma rede de amizades com os artistas e trabalhadores circenses da cidade fatores que dificultavam a construção de uma relação de confiança.

Ao final da visita ao *Passion* com o grupo de pesquisadores, procurei Carine que me passou seu *e-mail* para que pudéssemos combinar como a pesquisa seria desenvolvida a partir de então. Na semana seguinte, conforme combinado por *e-mail*, comecei as observações da produção do espetáculo. Ao chegar ao local de ensaios, um pequeno galpão as margens do *Rivière du Nord*, em *Verdun*, uma pequena cidade anexada ao município de Montréal no ano

de 2002, me encontrei diretamente com Carine. Ela me deu boas vindas ao grupo e perguntou como eu gostaria de desenvolver minha pesquisa, visto que não era comum que estudantes de Administração se ocupassem com atividades não relacionadas ao escritório. Disse a ela que meu interesse era compreender como os artistas constroem o seus cotidianos de trabalho e ficou evidente em seu rosto a surpresa com a proposta de estudo. A expressão utilizada por ela para adjetivar minha pesquisa foi: *isso é cool!*²⁵

Carine se direcionou à mesa onde se sentava a equipe administrativa do espetáculo afirmando que eu poderia ocupar um lugar na mesma. Essa mesa se localizada no centro do galpão de treinamentos e permitia ter uma visão panorâmica de tudo o que acontecia no lugar. Decidi sentar-me ao lado de Carine, devido as recomendações de Nicole de sempre me reportar a ela quando eu tivesse algum tipo de demanda sobre o espetáculo.

Durante as observações, percebi que o diretor geral (Pierre) do espetáculo estava tenso durante os ensaios e optei por conversar com ele somente ao final do mesmo. Quando me dirigi a Pierre para me apresentar ele logo apertou minha mão e afirmou: “então é você quem vai trabalhar com a gente?”. Apesar de surpresa com o termo trabalhar, afirmei que sim e esperava contribuir com o desenvolvimento do trabalho deles. Com um sorriso nos lábios ele afirmou que eu era bem-vinda para trabalhar com eles. Carine me apresentou aos outros artistas afirmando que eu iria trabalhar com eles a partir daquele momento. Nenhum deles expressou qualquer tipo de desconforto ou de empolgação com a notícia, o que para mim já era algo esperado devido as experiências sociais que eu já havia passado na cidade.

No momento em que eu entrei em campo, os ensaios do espetáculo estavam na segunda semana, ou seja, tudo ainda estava sendo elaborado e os artistas ainda estavam se conhecendo em cena. Esse espetáculo teria a presença de dois atores e estes somente começariam os ensaios com os circenses após a sequência de cenas acrobáticas estivessem pronta, conforme me relatou Carine. Então, essa minha inserção logo no início da produção poderia me proporcionar a compreensão do trabalho desenvolvido pelos artistas de circo, como os artistas de teatro são inseridos nesse contexto, bem como o resultado final do trabalho realizado pelos dois grupos. Para me inserir nas atividades de rotina do circo, ao final das atividades dos dias de observações eu sempre perguntava a Carine se ela queria ajuda em

²⁵ *Cool* é uma palavra inglesa cuja tradução literal para o português é “legal”. Entretanto, essa palavra é utilizada como uma gíria pelos quebequenses, especialmente de origem francesa, para designar momentos de boas surpresas.

alguma coisa, o que se resumia, na maioria das vezes, a guardar cadeiras ou agrupar as folhas de anotações de Pierre em algum canto da mesa.

Na semana seguinte, eu retornei ao local de ensaios e todos estavam igualmente sentados nos mesmos lugares como na semana anterior. Como Carine estava organizando alguns materiais atrás do palco, e eu não sabia se poderia ajudá-la, pois no Canadá não se tinha o hábito de se oferecer ajuda em espaços de trabalho, fato que eu já havia sido repreendida várias vezes por meus amigos franceses e canadenses quando eu me oferecia para ajudar os taxistas a arrumar as malas no carro ou o garçom com as bandejas, acabei por me sentar ao lado de Catherine.

Em nossa conversa, Catherine afirmou estar fazendo no circo algo que eu defino como um “estágio de adaptação sem remuneração”. Ela me disse que acabara de se formar na escola de Administração de artes na França e devido à crise econômica tinha se deslocado ao Canadá. Caso ela se adaptasse ao cotidiano de trabalho do circo ela poderia ficar e trabalhar com eles e, por isso, as suas atividades no *Passion* eram de suporte a Carine. Na hora em que ela me afirmou isso eu olhei para Carine, sozinha, arrumando os materiais do palco e pensava comigo o que Catherine estava fazendo ali sentada à mesa, se o trabalho dela era auxiliar a diretora de produção. Ainda nessa conversa, disse a ela que eu também estudava Administração, porém no Brasil, e que retornaria ao meu país em setembro para terminar meu curso, portanto, acompanharia esse processo de produção do espetáculo até a estreia.

Nessa segunda semana de contatos mais intensos com o circo, recebi meu primeiro *e-mail* como integrante da equipe de produção do espetáculo. Eram *e-mails* a respeito dos horários de ensaios, treinamentos e das atividades de lazer e divulgação do espetáculo pela cidade. Escritos por Carine, a forma de tratamento formal indicava que a produção do espetáculo ainda estava começando. A língua utilizada nos *e-mails* era o francês, apesar de no cotidiano de trabalho ocorrer uma mistura de francês, inglês e espanhol, o que dificultava minha compreensão das falas de toda a equipe de trabalho. Era muito comum um diálogo começar em francês, passar para o inglês, utilizar alguma expressão em espanhol e finalizar com um “*C’est ça!*”²⁶. Isso porque a diversidade de origem de toda a equipe de trabalho era grande como pode ser observado no Quadro 11.

²⁶ Significado dessa expressão em português é: é isso!

Quadro 11 - Integrantes do processo de criação e produção do espetáculo estudado no Canadá

Nome	Função	Origem
Carine	Diretora de produção	Canadá
Julie	Diretora artística	Estados Unidos
Pierre	Diretor artístico	França
Catherine	Assistente de produção	França
Lise	Artista de circo	França
Michel	Artista de circo	Canadá
Lionel	Artista de circo	Argentina
Hugo	Artista de circo	Estados Unidos
Annie	Artista de circo	Canadá
Eloise	Artista de circo	França
Adele	Atriz	Canadá
Benôit	Ator	Canadá

Fonte: elabora pela autora

Na terceira semana de ensaios, uma equipe de televisão foi realizar uma reportagem com o circo na quarta-feira e então, deveríamos organizar o local para recebê-los. Ao final da terça-feira, enquanto estávamos todos sentados à mesa, Pierre disse: vamos organizar isso aqui agora? Somente afastar a mesa e coisa assim (DIÁRIO DE CAMPO, 15 DE JULHO DE 2013). Todos que estavam à mesa se levantaram e eu comecei a desligar os aparelhos eletrônicos, afastar as cadeiras e auxiliar no deslocamento da mesa, conforme as orientações de Pierre. Eu percebia os olhares admirados deles em relação a minha postura, e mesmo sem saber se isso significava aprovação continuei o trabalho. Nesse mesmo dia, ao final dos ensaios, Carine foi arrumar alguns materiais atrás do palco e fiquei com muita vontade de ir ajudá-la. Entretanto, considerando as constantes repreensões que eu sofria de meus amigos canadenses fora do ambiente do circo, devido a minha insistência em, por exemplo, auxiliar os empregados da residência onde eu morava com a limpeza para conversar e treinar mais o meu “francês canadense”, decidi conter minha ansiedade e continuar a arrumação da mesa.

A partir deste dia percebi que Catherine mudou sua postura em relação às atividades que eram desenvolvidas por Carine. Nas semana seguinte, sempre que a diretora de produção se deslocava para arrumar alguma coisa do espetáculo ela observava e após alguns minutos se deslocava até o local. Com isso, era possível observar uma estrutura hierárquica naquele cotidiano materializado na divisão do espaço do galpão.

Para tentar avançar em nossa relação pessoal, pois, para mim, era evidente que as relações eram estritamente profissionais entre os “membros da mesa”, decidi comprar um presente para Carine, um CD de Gilberto Gil de um show que ele havia realizado na cidade de Montréal. Das pessoas que eu conhecia no circo nenhuma delas havia visitado o Brasil,

apenas tinham representações de como era o país por meio de propagandas na televisão, o que conferia a mim e ao Brasil, representações estereotipadas.

Na quinta-feira cheguei ao trabalho decidida a entregar o presente em um momento de discrição, sem que ninguém notasse o evento. Em um dos raros momentos em que ficamos a sós na mesa, entreguei o presente à Carine, que agradeceu com um largo sorriso no rosto e um forte abraço, o que fez com que todos a nossa volta parassem suas atividades e olhassem o que estava ocorrendo, visto que expressões de afetividade com toque no corpo não eram comuns entre eles. Carine se vira para Pierre e diz: olha, eu ganhei um presente! (DIÁRIO DE CAMPO, 30 DE JULHO DE 2013). O sorriso de Pierre articulado com a fala da gíria *Cool* ao ver a imagem de Gilberto Gil significava que a escolha do presente havia sido correta, porém, naquele momento eu me senti com a obrigação de dar um presente a cada um devido a situação coletiva que foi criada mesmo que explicitamente eles não expressassem qualquer tipo de cobrança, até aquele momento, em relação a isso.

A outra pesquisadora que desenvolvia suas atividades no circo era Laurie. Ela fazia graduação em dança em uma Universidade na França e estava estudando os movimentos dos corpos dos artistas. Por isso, ela sempre portava vários blocos com folhas as quais anotava a sequência dos movimentos de todas as cenas. Eu sempre levava meu caderno de campo e também realizava várias anotações do que observava do trabalho no circo. Entretanto, me parecia que os “nativos” sabiam exatamente diferenciar nossas atividades:

Após um mês de atividades, hoje foi o primeiro dia em que fui questionada sobre o que eu anoto em meu caderninho de campo. Eu estava sentada à mesa administrativa, como faço todos os dias, e Pierre começou a brincar com Laurie sobre suas anotações de quando alguém esticava o braço ou alongava a perna. [...] Logo, as conversas se direcionaram para o outro canto da mesa, especificamente a mim, e Lise disse: o que você tanto escreve? Que Lise fez, Lise fez aquilo ou Lise é assim? E todos começamos a rir. Disse a ela que eu anotava somente atividades “profissionais” e que não revelaria os segredos dela. Catherine disse: eu sei. Aliás, todos nós sabemos disso. Esse dia foi especialmente diferenciado até aquele momento. O riso solto e o ambiente alegre não se pareciam com os primeiros dias de atividades no circo, o que possibilitou rirmos de nossas fronteiras sociais. (DIÁRIO DE CAMPO, 23 DE JULHO DE 2013).

Na sexta-feira dessa mesma semana, Carine, enviou-nos uma mensagem coletiva com o dizer: *Salut la gang!* Com isso, percebia que os vínculos sociais estavam começando a se fortalecer para além dos profissionais, pois já era mais comum acenos, sorrisos, abraços, bem como brincadeiras entre o grupo. Entretanto, as conversas eram centralizadas nos aspectos técnicos dos espetáculos e eles pouco conviviam entre si fora do ambiente de trabalho.

Realizar entrevistas com os artistas foi uma alternativa descartada, pois o diretor geral do circo já havia me sinalizado que isso não seria possível devido ao tempo de trabalho que era intenso. Deste modo, as alternativas que utilizei para aprofundar meu conhecimento sobre o circo foram as conversas informais durante as observações e pesquisas documentais realizadas com materiais disponibilizados pela direção da organização e dos acervos da ENAC e *En Piste*.

Dentre os artistas, Lise era a que mais conversava comigo. Sempre se aproximava e dizia: fui perfeita hoje? (DIÁRIO DE CAMPO, 26 DE JUNHO DE 2013). E eu sempre respondia com um sorriso dizendo: como sempre, Lise. E então, ríamos muito dos autoelogios que ela realizava. Os rapazes pouco solicitavam ao pessoal da mesa, local onde eu ficava, alguma tarefa ou artefato, o que dificultava nossa aproximação, pois, quando não estavam ensaiando, Sam estava arrumando alguma coisa na parte técnica, e Lionel e Hugo ficavam no palco treinando novas “acros” ou tocando violão, sendo que essa segunda atividade eles realizavam separadamente.

Essa divisão entre os sujeitos no circo em diferentes grupos era quebrada por uma pessoa: Joseph. Ele era o treinador de números acrobáticos e sempre circulava em todos os grupos na organização. Sempre que Joseph chegava para realizar suas atividades, geralmente no período entre 15h e 17h, ele cumprimentava a todos com beijos e abraços, independentemente de onde os mesmos se encontravam. Se alguém estava realizando alguma atividade, ele esperava o sujeito finalizar para cumprimentá-lo. Geralmente, quando ele chegava ao local de ensaios, Pierre e Julie estavam realizando o trabalho cênico e Joseph se sentava ao nosso lado na mesa para esperar. Enquanto esperava, ele comentava sobre as notícias do dia em Montréal ou alguma coisa que havia acontecido em sua casa. Entretanto, Joseph era uma exceção no contexto em estudo. As conversas informais realizadas no grupo pouco diziam respeito a vida pessoal ou as relações sociais entre os sujeitos na organização.

Para que eu pudesse conseguir algum tipo de informação sobre estes aspectos sociais, por meio da fala dos sujeitos, era sempre necessário eu começar uma conversa realizando algum tipo de comparação com o Brasil ou descrever alguma situação em que havia estranhado o comportamento de alguém. No segundo caso, os comentários dos sujeitos eram no sentido de realizar uma descrição sobre a pessoa. Como eles me pareciam abertos em relação a estas conversas informais e havia uma restrição inicial da gravação de entrevistas, devido a longa jornada de ensaios para a estreia mundial do espetáculo, optei por seguir com as conversas para a realização do estudo.

Durante todo o estudo etnográfico com o *Passion*, foram realizadas observações em seis espaços sociais onde a organização acontece (primeiro local de ensaios – casa de Michel; o escritório de negócios da organização; a escola de circo de *Verdun* – local dos primeiros ensaios da produção do espetáculo estudado; o ginásio de hóquei sobre o gelo de *Verdun*; a *Thou* – local da segunda fase de produção do espetáculo; e o *Theatre Nouveau Monde*, local de realização das primeiras apresentações do espetáculo), totalizando 32 diários de campo e 2 horas de gravação de entrevista com um dos diretores do circo além de documentos como reportagens e o roteiro do espetáculo que o processo de criação/produção foi etnografado.

Todos os dias quando que chegava para o trabalho, sempre olhava e sorria para cada pessoa que eu encontrava. No início, eu não observava retribuição em relação a estes gestos, fato que foi alterado ao longo do tempo e, ao final do estudo, quando que chegava ao campo para as atividades já eram eles que me recebiam com um sorriso nos lábios seguido de um “*Bonjour*”²⁷, “*Bienvenue*”²⁸ ou aceno do palco. Esses gestos, que no Brasil são rotineiros, em um contexto profissionalizado como o circo canadense eram feitos de como as relações sociais entre “pesquisadora” e “pesquisados” foram sendo construídos de forma que todos nós pudéssemos ser sujeitos no mesmo campo de pesquisa.

A minha saída de campo ocorreu após a primeira apresentação do espetáculo no mês de setembro de 2013, conforme havia previamente combinado com os diretores do circo. Como eu sabia da admiração dos artistas pela música brasileira, optei por presenteá-los com CDs de cantores brasileiros. Julie ao receber o CD de Elis Regina e Tom Jobim se surpreendeu com o presente e esboçou algumas frases da música “Águas de Março” em português. Já Michel, comentou: “espertinha. Vai voltar para o Brasil bem na época do verão”. Após duas semanas de retorno ao Brasil, recebi *e-mail* do circo desejando-me boa sorte na defesa da tese e lembrando-me de enviar para eles o trabalho completo. Em inglês ou francês é claro! Com isso, na próxima seção desta tese início as análises sobre a relação entre as práticas e as emoções no contexto analisado.

²⁷ Significado de *Bonjour* em português é Bom dia. Entretanto, é uma expressão utilizada ao longo do dia para recepcionar as pessoas em um ambiente menos formal.

²⁸ *Bienvenue* significa bem vinda em português.

5.3 CIRQUE PASSION

O Coletivo Circense *Passion* foi fundado, oficialmente, no ano de 2002 na cidade de Montréal por sete artistas circenses. Cinco destes artistas são formados em escolas de circo e dois (Linda e Geneviève) deles tem tradição familiar com essa arte, conforme pode ser observado no Quadro 12. A escolha do nome, de acordo com Michel, um dos fundadores do circo, foi para designar como seria a atuação do coletivo: todos serem diferentes, mas que somente conseguem exercer um bom trabalho se for em conjunto e o que uniria essa conjunto seria a “paixão pela arte circense” (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

Quadro 12 - Formação dos diretores do *Cirque Passion*

Nome	Atividade no circo	Formação	Origem circense
Linda	Diretor artístico	Generalista	Família
Sophie	Diretor artístico	Contorcionismo	Formação em escola
Geneviève	Diretor artístico	Clown	Família
Olivier	Diretor artístico	Clown	Formação em escola
Michel	Diretor artístico	Equilibrista	Formação em escola
Julie	Diretor artístico	Trapezista	Formação em escola
Pierre	Diretor artístico	Acrobata	Formação em escola
Jean	Diretor geral	Cientista político	Sem formação artística

Fonte: elaborado pela autora

Esse vínculo com a arte se reflete na proposta de atuação da organização, cujo objetivo, de acordo com seus diretores, é resgatar a dimensão humana do circo a partir de diferentes compreensões de como o sujeito contemporâneo constrói o espaço urbano da cidade. Por isso, todos os dez espetáculos produzidos pelo circo até hoje não possuem grandes estruturas de montagem, tão pouco os artistas utilizam adereços que se destaquem mais que o movimento de seus corpos em cena. O foco é o sujeito social.

No ano de 2002, o circo estreou, na cidade de Montréal, seu primeiro espetáculo. Como eles ainda não possuem uma sede própria para ensaios, as reuniões para o processo de criação dos espetáculos ocorrem em uma sala no escritório das atividades administrativas do circo, localizado em um andar alugado em um prédio localizado no *Plateau Mont-Royal*. A concepção dos espetáculos é realizada pelos sete artistas que fundaram o coletivo. A produção estrutural dos espetáculos (tecnologias em som, iluminação, confecção de figurinos, por exemplo) é totalmente terceirizada. Os ensaios e montagem dos espetáculos ocorrem em locais alugados pelo coletivo que podem ser tanto espaços especializados para as artes circenses em Montréal, a exemplo da *Tohu*, ou outros locais que são adaptados às

necessidades dos artistas, como ginásios de esportes. O financiamento dos espetáculos ocorrem, especialmente, pela captação de recursos públicos. Atualmente, o coletivo possui dez espetáculos, e desenvolve um projeto denominado de “Diversis²⁹” com o objetivo de promover residências criativas nos cinco continentes pelo mundo.

Realizando as descrições das observações participantes do cotidiano de trabalho no circo a recorrência das falas sobre a “paixão pela arte” remetiam não somente à sustentação das atividades no circo, mas possibilitava a mobilização de diferentes atores sociais para a difusão da arte no Canadá. Enunciado esse realizado também por diversos outros profissionais envolvidos na produção do espetáculo. A “paixão pela arte” estava vinculada a dimensão da vida coletiva de organização dos artistas e profissionais do circo e é a partir das discussões sobre como essa “paixão” está relacionada com as práticas de organização do circo que as análises deste contexto organizacional são direcionadas.

Para a compreensão de como se constitui a dinâmica das relações entre as práticas e as emoções no cotidiano do circo pesquisado, eu estruturei essas discussões em três momentos, tendo como base o processo de criação e de produção de um espetáculo. Primeiramente, construo uma narrativa sobre a gênese do circo com base nos relatos e experiências em campo. A seguir, destaco a relação do circo com a cidade de Montréal e outras organizações que constituem o processo de organização do circo no contexto canadense. Ao final, discuto o processo de criação e de produção de um espetáculo do circo como forma de compreender o cotidiano de trabalho dos sujeitos envolvidos com a organização circense em estudo.

5.3.1 As políticas emocionais na gênese das práticas de organização do circo

A dimensão humana do circo é um aspecto constituinte dos espetáculos da organização em estudo. E isso se reflete nas relações sociais estabelecidas entre os sujeitos que integram esse processo. Meu primeiro encontro com o circo evidenciou como ingressar no contexto circense demandava muito mais do que conhecimentos profissionais sobre as atividades artísticas. Era necessário construir uma rede de relações sociais para poder ter acesso ao campo de pesquisa (ATKINSON et al, 2007; MARCUS, 1999). O circo não possui

²⁹ Denominação fictícia adotada nesse trabalho.

uma sede própria. As atividades “administrativas” do coletivo são realizadas em um andar inteiro de um prédio alugado pela organização:

Onze horas da manhã, temperatura em 4°C. Um verdadeiro dia de verão no inverno canadense, estação do ano que deixa o *Plateau Mont-Royal* cizento, apagando toda a diversidade de cores e ritmos que marca o bairro. O prédio onde o escritório do circo se localiza nesse bairro, com a entrada coberta de neve, em nada lembra a alegria de um espetáculo circense. Sua arquitetura com traços retos e suas cores em branco e preto indicam ser este um espaço comercial. Observei, no canto direito de entrada do prédio, a indicação do escritório do *Passion* no segundo andar e subi correndo as escadas. Um silêncio habitava o local e fazia com que o barulho de meus próprios passos me incomodasse. Toquei a campainha e pela porta de vidro observei a predominância da cor vermelha nas paredes e objetos do escritório. Nada cinzento como na fachada do prédio. Um rapaz, com um visual totalmente descontraído, calça jeans, camiseta e óculos coloridos, veio me atender, abrindo a porta e me questionando, de forma calma, pausada e um sorriso nos lábios, com quem eu gostaria de falar. Eu disse que tinha horário marcado com Michel. Ele me convidou para entrar e esperar. Na sala tinham dois sofás vermelhos individuais. Sentei-me no sofá mais próximo da entrada de uma sala identificada de “comunicação”, afinal o processo de escuta é essencial para a etnografia. Logo em seguida, uma senhora, também vestida de vermelho, me abordou dizendo: *Bonjour, madamosseille!* Ou seja, em termos franceses significava que ela me considerou como jovem. Eu apenas sorri. Eu ainda estava em meus primeiros dias de adaptação ao sotaque francês canadense e tinha medo de não compreender ou de responder qualquer questionamento de forma incorreta. Ela, observando meu silêncio e atenção a sua fala, continuou: você não fala? E rimos as duas da situação. Acabei respondendo que sim, eu falava, mas o “meu português” soava melhor aos ouvidos do que minhas tentativas de falar francês canadense. Quando ela identificou que eu era brasileira, o seu semblante de surpresa e admiração indicavam a curiosidade pelo meu país. Entretanto, não tivemos tempo para conversarmos mais a respeito de nossos “estranhamentos culturais”. Ela teve que sair para atender a um chamado de um colega de trabalho. Observei, ainda na recepção do escritório, que haviam alguns bilhetes colados na impressora e em alguns cantos do ambiente que remetiam a esquecimento: não esqueça de fazer isso. Não esqueça de fazer aquilo. Apesar da primeira impressão sombria, o ambiente dentro do escritório me parecia bem descontraído. Da recepção do escritório era possível escutar conversas e risadas de outras salas. E todos os objetos, inclusive os porta-canetas sob a mesa de recepção, eram coloridos e com desenhos (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

Em meio aos traçados do espaço urbano delimitados pelos saberes arquitetônicos, conforme discute Certeau (2008), o circo cria outras trajetórias de sua circulação e se (re)apropria do “lugar” comercial delimitando as suas fronteiras de atuação. Conforme discute Ahearne (1995) esta apropriação traça inversões discretas, pois ela atua no âmago da dimensão estratégica social. Essa apropriação pelo circo é evidenciada pelas cores vermelhas utilizadas no escritório que remetem, também, ao campo de significação das emoções (LUTZ;

ABU-LUGHOD, 1990), mas não se produz somente nas cores da organização ela está, também, nas práticas do espaço de seu processo de organização (SCHATZKI, 2006).

Ao chegar a recepção do escritório, Michel perguntou se eu gostaria de falar em inglês ou francês, visto o Canadá ser um país bilíngue. Eu solicitei o francês, e Michel me convidou para conhecer o escritório. Em todas as salas, quando ele me apresentava, as pessoas desejavam boas-vindas manifestando preocupação em relação à adaptação de uma brasileira ao “clima frio” canadense. Na sala destinada a equipe de produção dos espetáculos, eu foi questionada se iria “trabalhar” com o circo, afinal, para “alguém se interessar em estudar circo no doutorado é porque tem paixão pela arte” (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

A representação dos brasileiros como um “povo alegre” fazia com que minha recepção fosse relativamente bem aceita no campo de pesquisa, especialmente porque, como já discutido nesse trabalho e será aprofundado posteriormente, a América Latina é um mercado foco para as organizações artísticas canadenses. A predominância da representação do Brasil como um país de “clima caloroso”, tanto no sentido climático quanto social, produzia um “estranhamento” de minha presença naquele local que, por um lado, me distanciava em relação a eles por delimitar nossos lugares e, por outro, me “chamava a existência” (FOUCAULT, 2010; CERTEAU, 2008) por criar um laço de preocupação sobre como seria minha adaptação as condições locais, a partir de elementos discursivos (FOUCAULT, 2010) produzidos em relação ao Brasil. A dimensão política emocional (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) articulada com as práticas cotidianas espacializavam os nossos “lugares” de “origem” (CERTEAU, 2008) e materializavam as relações de poder implícitas na dimensão macrossocial entre os “países frios” e os “países tropicais”, estes últimos considerados “calorosos”.

Durante a pesquisa, quando as conversas em campo se direcionavam para a minha nacionalidade era comum a associação do Brasil com a capoeira, me causando, em alguns momentos, certos constrangimentos em relação ao conhecimento técnico dessa manifestação cultural brasileira, pois eu mesma nunca havia realizado aulas dessa arte, o que muitos dos sujeitos pesquisados já tinham feito. Também era comum quando estávamos na rua e algum transeunte vestido com roupas coloridas ou sorridente passava ao nosso lado os artistas realizarem comentários a exemplo de: “olha, será que ele é brasileiro?” (DIÁRIO DE CAMPO, 4 DE JULHO DE 2013). Sobre essas discussões, Tidaffi (2006, p. 62-63) afirma:

É indiscutível que a mídia internacional apresenta o Brasil como o paraíso do sol, das belas praias, das mulheres quentes dos trópicos, do carnaval, do samba e de outros ritmos frenéticos que destacam o molejo sensual dos casais. [...] O mundo solar dos trópicos é associado à sensualidade (“Não existe pecado do lado de baixo do Equador”). [...] O calor abrasador dos trópicos constituiria, portanto, um elemento naturalizador de comportamentos sensuais, mais espontâneos e abertos.

As práticas emocionais são articuladas as práticas discursivas na reprodução do estereótipo do Brasil como sendo um “país caloroso”. É isso que Cresswell (2009) destaca ao discutir, especialmente com base na dimensão individual dos processos de mobilidade, que fatores raciais, de gênero ou ideológicos influenciam as experiências de deslocamento dos sujeitos sociais. A mobilidade, para o referido autor, não é simplesmente um processo que “liberta” os sujeitos de seus “lugares”, mas, também, pode evidenciar as contradições que constituem nossa sociedade, pois destaca os projetos sociais que estão em disputa.

O “calor” do brasileiro era considerado como sendo algo “simpático” aos olhos dos nativos. Em minha primeira reunião com o diretor geral do circo ele afirmou que alguns de seus melhores amigos em Montréal eram brasileiros, me conduziu até uma das janelas da sala de reunião do escritório do circo e me solicitou que eu observasse a última janela do prédio ao lado do qual nós estávamos. Disse ele “lá, reside uma grande amiga minha, artista plástica, que veio de São Paulo. Observe as peças que tem na sala dela. Todas são muito bonitas. Um dia, quem sabe, a gente pode fazer uma reunião lá em casa e eu lhe apresento ela” (DIÁRIO DE CAMPO, 20 DE MAIO DE 2013). A sua admiração pelo trabalho desenvolvido por uma brasileira poderia, talvez, ter pesado em sua decisão de aceitar a realização do estudo etnográfico com a organização para além das representações estereotipadas do país.

A forma como eu fui recepcionada, a intensidade da cor vermelha pelo escritório e a recorrência da “paixão pela arte circense” nas falas dos sujeitos remetem ao conjunto de práticas (SCHATZKI, 2006) interpeladas pela política emocional (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) produzida e sustentada no circo. Para adentrar a esse espaço era necessário compartilhar dessa paixão ou, nas palavras de Lutz e Abu-Lughod (1990), compreender as emoções em seu campo social. A paixão pelo circo se configurava com um conjunto de ações que constituíam o processo organizacional em estudo. Então, era necessário que eu também praticasse essa dimensão emocional de forma a compartilhar com os sujeitos artistas esse mesmo processo organizativo.

A escolha do circo como campo de meu estudo e o fato de já ter pesquisado em circo no Brasil evidenciava, para os artistas, que eu compartilhava dessa dimensão política

emocional. Afinal, nas palavras deles, “diante de tantas possibilidades de estudo na área de Administração, escolher pesquisar arte é porque eu tenho um vínculo maior que o profissional com o campo” (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE MARÇO DE 2013). Eu também enfatizava a minha “paixão pela arte circense” em minhas falas, especialmente destacando que eu aprendi a “amar” o circo durante o trabalho de campo, visto que anteriormente eu não me identificava com essa arte.

É isso que Rezende (2010) destaca ao afirmar que o discurso emotivo é uma forma de mobilização dos sujeitos sociais, pois ele se constitui por meio das relações de forças do lugar de seu desempenho. Em sua dimensão política, afirma Álvarez (2011), as emoções colocam em jogo as relações sociais que objetivam as experiências sociais dos sujeitos. Portanto, como afirma Foucault (2010), toda subjetividade implica materialidade e são nos “ditos e feitos” do contexto social (SCHATZKI, 2006) que se constitui a dimensão política das emoções no processo organizativo do circo.

Os relatos (CERTEAU, 2008) sobre o processo de formação do coletivo não eram recorrentes no cotidiano em estudo. Essas narrativas só eram construídas quando os sujeitos eram incitados a comentar sobre isso. Mesmo durante o processo de criação e produção do espetáculo em estudo, em que três dos sete fundadores do circo se faziam presentes no elenco, os assuntos das conversas entre e no grupo eram sobre a atual produção de espetáculo do circo. Os únicos relatos que eu consegui, de forma direta, sobre o processo de fundação do coletivo, foi durante a entrevista realizada com Michel.

A importância da utilização dos relatos sobre a história do circo ocorre, pois, como afirma Certeau (2008), eles produzem os espaços por meio de delimitações e demarcações, sem a constituição de limites claramente definidos. Por isso, como afirmam Mendes e Cavedon (2011), os relatos ao demarcarem o espaço e determinarem lugares abrem o “dentro” para o “outro”, marcam paradas sem seres estáveis possibilitando compreender limites transportáveis e o transporte de limites.

Quando questionei Michel, um dos fundadores do coletivo, sobre como o *Passion* havia sido fundado, ele me afirmou que a fundação do circo foi efeito do entendimento deles de que as artes do circo demandam espaço para a capacidade criativa dos sujeitos. É por isso que também ocorre a instabilidade de relações de trabalho dos artistas. De acordo com Michel, quando o artista percebe que seu trabalho ficou robotizado em um espetáculo é hora de sair da organização, ou, nas palavras de Certeau (2008), é o momento de imputar uma

vontade histórica de existir ou pelo confronto com as formas dominantes de organização social (FOUCAULT, 2010).

Garcia (2011), em um estudo realizado na França, destaca que, atualmente, 50% do alunos das escolas de circo preferem ser empregados de companhias e 71,4% dos artistas que não passaram por escolas de circo querem ter sua própria companhia. Entretanto, no contexto montrealense, desde o ano 2000, existe um crescimento do número de coletivos circenses, devido a presença de escolas de circo pela região e programas de fomento do governo canadense e quebequense para a formação de novas organizações (SAIRE; DALGIE, 2012).

De acordo com Michel, o primeiro exercício de iniciação na arte do circo é a criação de um espetáculo ou de um número. E foi justamente essa limitação de criação nos locais de trabalho onde os mesmos se encontravam até aquele momento que motivou os amigos a se reunirem e fundarem o circo. É por isso que Certeau (1985) destaca o caráter ético, estético e polêmico das práticas que constituem a dimensão micropolítica das práticas no cotidiano e se refere às ações dos sujeitos que em meio à esfera de normatividade social podem, até mesmo sob a aparência de reprodução, transgredir ou estabelecer outros processos de organização social imbricados nas condições de existência vigentes (CERTEAU, 2008).

Nessa época, Michel e Sophie moravam no Canadá e Julie em São Francisco, nos Estados Unidos. Eles então se reuniram na casa de Julie, no ano de 2001, para pensarem na possibilidade de fundação de uma companhia e como ela seria organizada. Rezende (2002) afirma que a amizade pode ser vista como um contexto relacional específico, no qual são acionadas expectativas e valores muitas vezes distintos de outras relações e, ao mesmo tempo, articulada a várias outras dinâmicas sociais. Ainda para a referida autora, relações amorosas, de parentesco, de trabalho são, por exemplo, contextos relacionais que são contrapontos constantes à amizade. Rezende (2002) destaca que “idioma emotivo” veiculado pela amizade fala das relações entre amigos e, ao mesmo tempo, de sua inserção mais ampla em um determinado contexto sociocultural. Portanto, as relações de amizade não são inefáveis ou idiossincráticas, mas devem ser consideradas como uma via de acesso privilegiada para compreender os sujeitos em sociedade (REZENDE, 2002).

Constituir o circo em um processo coletivo foi a opção considerada pelos artistas para reproduzir a ideia de que a paixão pela arte é uma dinâmica pública e não individual dos artistas. Nesse processo organizativo também seria possível o desenvolvimento de diversos trabalhos em paralelo, sem que um artista parasse suas atividades para o desenvolvimento do projeto de um colega, entretanto sempre trabalhando em conjunto. Com efeito, as relações de

amizade e amorosas, como será destacado nesse estudo posteriormente, seriam preservadas. A dimensão política emocional, portanto, foi a base para o desenvolvimento do processo organizativo do coletivo. Os sujeitos que fossem sendo incorporados a organização também teriam uma maior liberdade de trabalho, além do impacto social da atuação do circo. A preocupação com essa dinâmica foi manifestada por Michel na entrevista que realizei com ele:

Uma das principais coisas [que o circo mudou em sua vida] é que eu olho o escritório com cem ou cento e cinquenta pessoas e penso que cada uma delas, cada família delas, depende disso aqui para sobreviver. É daqui que elas tiram o sustento. Então, a gente tem muita responsabilidade com o nosso trabalho porque é muita gente que depende daqui para sobreviver (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

A dimensão política das emoções possibilitou ao artista compreender o impacto social das atividades econômicas das artes na vida de outras pessoas. Nesse sentido, na organização em estudo, a arte não tem um fim em si mesma, mas ela se constitui a partir de suas articulações com contexto onde ela está inserida. Schatzki (2006) destaca que o espaço social no qual os sujeitos vivem não se constitui por uma prática específica, mas por uma malha de diferentes práticas e arranjos interconectados. Por isso, a afirmação de Michel de que o coletivo não existe com um fim em si mesmo destaca o entendimento das redes de relações nas quais o coletivo se insere e se constitui. O circo está interconectado com a dimensão ampla da sociedade e não inserido somente no campo artístico.

A forma de coletivo para a organização possibilitava que os sete artistas trabalhassem em projetos paralelos, mas sempre interconectados. De forma geral, a cada ano um novo espetáculo era produzido, geralmente, em conjunto, conforme pode ser observado no Quadro 13.

Quadro 13 - Responsáveis pelo processo de criação de cada espetáculo circense no *Cirque Passion*

Espectáculo	Responsáveis pela criação
1.	Todos os diretores
2.	Julie e Olivier
3.	Todos os diretores
4.	Oliveir
5.	Todos
6.	Michel
7.	Parceiros do circo
8.	Julie e Pierre
9.	Todos os diretores
10.	Julie e Pierre

Fonte: da pesquisa.

Apesar de cada artista, ou grupo de artistas, ser responsável pela criação e produção de um espetáculo, eles trabalham em conjunto no desenvolvimento do mesmo. Por exemplo, o espetáculo produzido no ano de 2013, no qual esta etnografia foi desenvolvida, apesar de ser de responsabilidade de Julie e Pierre, Michel foi muito atuante na constituição do mesmo. A relação com cada amigo põe em evidência, de acordo com Rezende (2002), as difíceis negociações entre pessoas situadas em posições específicas.

A própria escolha do nome do coletivo produziria a ideia de amizade e singularidade no coletivo e, como afirma Michel, de que o coletivo é maior do que as parte trabalhando em conjunto (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013). A dimensão política emocional implica a negociação de diversos aspectos da vida social definindo um conjunto de práticas que constituem o cotidiano dos sujeitos (LUTZ; WHITE, 1986). Constituir um coletivo nesse contexto não seria somente associar os amigos artistas, mas estabelecer uma equipe de trabalho necessária para que o circo “acontecesse” (SCHATZKI, 2006). Uma das principais dificuldades apontadas pelos artistas para a constituição do circo é a incorporação dos “saberes administrativos” nesse cotidiano de trabalho. Isso, de acordo com Garcia (2011), é uma das características dos circos contemporâneos, quando as companhias tem uma intensa rotina de trabalho artístico, mas tem dificuldade de incorporar outras lógicas de ação que não a das artes em seu cotidiano de trabalho.

É essa dinâmica que Certeau (2008) fala sobre a necessidade de compreensão de funcionamento dos saberes especializados para discussão do espaço social. Os saberes especializados estabelecem os caminhos por onde os sujeitos devem e podem passar sendo articulados estrategicamente nas relações de forças produzindo “lugares” para gerir relações uma exterioridade de alvos (CERTEAU, 2008). Por isso, essa divisão de “saberes” determinava os “lugares” e o posicionamento dos sujeitos no circo. Essa dificuldade de articulação entre os dois saberes era relatada por gestores de outro circos pela cidade. A separação se materializava inclusive na constituição dos locais e dos processos de trabalho, pois por serem de natureza diferente as maneiras de fazer e de dizer (CERTEAU, 2008) demandavam formas de materialização distintas. Por isso, existe o “lugar” para os técnicos e o “lugar” para os artistas durante a produção do espetáculo, mas, também, no processo organizativo do circo.

Os lugares, quando praticados, produzem o espaço social, ou seja, quando os lugares dos artistas e da gestão são praticados eles produzem o coletivo circense. As fronteiras

produzidas pelas práticas, ou os relatos, afirma Certeau (2008), estabelecem as contradições entre aquilo que é o espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha), pois ao mesmo tempo em que elas livram do fechamento destroem a autonomia, ou seja, ao mediar a relação as fronteiras podem também produzir disjunções uma vez que quando praticamos, ou relatamos, o espaço nos abrimos ao outro e nas fronteiras, discute Certeau (2008), habita o estrangeiro, o exótico. As fronteiras não pertencem as partes envolvidas e, por isso, essa abertura ao outro provoca resistências porquanto não ser possível delimitar o posicionamento estratégico de cada um.

Schatzki (2005) destaca que o espaço do social não se limita ao local físico das organizações, mas se constitui na arena onde fenômenos organizativos ocorrem, sejam estes nos escritórios ou no espaço público ou virtual, por exemplo. Para os artistas, o saber artístico e o administrativo implicam modos de vida diferentes, o que resultaria nas contradições de articulações nas práticas organizativas do circo. Constituir-se como artista é poder criar algo sempre em movimento e no campo da gestão o contexto da reprodução e da hierarquização é muito presente. Então, a compreensão das maneiras de fazer arte para os circenses é diferente em relação à área de gestão que demanda a existência de um pensamento linear e de reprodução para a execução de suas atividades e relação com o mercado.

Para sobrevivência no mercado, era necessária a incorporação das “maneiras de fazer” deste campo econômico no coletivo, as quais Schatzki (1996) denomina de práticas integrativas. De acordo com o diretor de pesquisa da *École Nationale de Cirque* de Montréal, o *Passion* “bateu muita cabeça” até conseguir alguém que conseguisse incorporar a dimensão “mercado” de forma efetiva no processo de organização do circo (DIÁRIO DE CAMPO, 23 DE SETEMBRO DE 2013). Esse alguém é Jean, o atual diretor geral do coletivo. Jean é libanês e foi professor do Departamento de Ciências Políticas e Direito em uma Universidade em Montréal, até que foi convidado por uma das artistas do circo para trabalhar com eles. Suas atividades de ensino e pesquisa eram norteadas, na universidade, pelas temáticas das Ciências Políticas e Relações Internacionais, especialmente no que se refere aos caminhos de aproximação entre o Ocidente e o Oriente Médio.

Deste modo, as “maneiras de fazer” mercado foram incorporadas no coletivo por meio das “maneiras de fazer” vinculadas as práticas de negociação. A constituição de Jean como um “negociador” era reproduzida no contexto circense como um todo. Ele se posicionava como alguém que deveria transformar a “paixão pela arte” em força criativa na organização (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE JULHO DE 2013), ou seja, ocupar a fronteira (CERTEAU,

2008), por isso ele “mediava” diferentes dimensões de trabalho no coletivo, seja entre os sujeitos no cotidiano de trabalho ou da relação da arte com o mercado.

As regras das práticas, de acordo com Schatzki (1996), são as formulações que direcionam ou impedem a execução das ações pelos sujeitos. Elas são codificações com força normativa nas relações sociais, portanto, não necessariamente estão descritas em manuais, por exemplo, mas seus efeitos são de reprodução e manutenção do contexto social produzido pelas práticas. Nas discussões de Certeau (2008), as regras se constituem e se sustentam a partir das formalidades das práticas estratégicas, pois, por capitalizarem a temporalidade objetivam a vitória do lugar sobre o tempo e reproduzem o que é formalmente aceito na sociedade. Para Foucault (2010) é esta esfera de normatividade imputada pelas relações de poder que disciplina as ações dos sujeitos reproduzindo e sustentando as formas de organização social.

Por ser um sujeito profissionalmente constituído nas “maneiras de fazer” acadêmicas que tem como um de seus pilares a escrita de projetos para captação de recursos nas instituições de fomento à pesquisa, esses conhecimentos de Jean acabaram por auxiliar o *Passion* na captação de recursos públicos e privados para fomento das atividades do circo. Inclusive, durante a reunião realizada com ele para as discussões a respeito sobre como essa pesquisa seria conduzida, Jean cogitou a possibilidade de vincular a minha presença no coletivo em grupos de pesquisas ou programas de governo de parcerias Brasil-Canadá de forma a captar recursos para a organização.

A estrutura teleoafetiva das práticas, para Schatzki (1996), está relacionada a produção do que “faz sentido” na execução de determinadas práticas, aquilo que é aceito no contexto social. Essa dimensão de análise possibilita certa maleabilidade nas fronteiras (CERTEAU, 2008) produzidas pelas práticas em determinados contextos sociais, uma vez que mesmo não pertencendo as regras do conjuntos de práticas, certas ações dos sujeitos são consideradas aceitáveis. A estrutura teleoafetiva possibilita fissuras pelas quais as táticas podem se estabelecer. A habilidade de negociação de Jean no mercado internacional também influenciava a expansão das atividades do circo em outros países, bem como os incentivos do governo quebequense para estas atividades.

Hoje foi a primeira reunião com Jean, na qual decidiríamos em qual projeto do coletivo eu poderia desenvolver a pesquisa. Ao chegar no escritório, fui recebida por Nicole, que justificou a ausência temporária de Jean devido a uma reunião com contratantes de um dos espetáculos do circo para a

América Latina. Ficamos cerca de quinze minutos conversando na sala utilizada pelos artistas para o processo de criação dos espetáculos. [...] Jean então retorna da reunião telefônica comentando que estava em processo de negociação com um grupo de brasileiros, acertando os detalhes finais para a contratação do espetáculo para uma turnê no Brasil. Ele então começa a conversa comigo solicitando informações sobre a cobrança de impostos no Brasil e como as pessoas negociam esse tipo de contrato em meu país. Eu percebi que ele precisa de informações específicas para ter um maior poder de barganha nas negociações, além do que é formalmente prescrito na legislação brasileira (DIÁRIO DE CAMPO, 22 DE MAIO DE 2013).

Devido a sua formação em relações internacionais, Jean sempre procurava ter informações mais “precisas” sobre os processos de negociação dos espetáculos antes de finalizar qualquer tipo de negociação. Com efeito, historicamente, outro aspecto destacado nas práticas de organização do coletivo, é a sua intensa internacionalização que limita seu deslocamento na província de Quebeque, como pode ser observado na fala de uma das gestoras de circos entrevistadas na cidade de Quebeque: “apesar de o coletivo ter crescido muito nos últimos anos eles nunca fizeram temporada na cidade de Quebeque. Eles ficam muito mais por outros países, são mais internacionalizados” (DIÁRIO DE CAMPO, 6 DE JULHO DE 2013). É preciso destacar que após a realização desta entrevista, ainda no ano de 2013, o coletivo realizou sua primeira temporada de espetáculos na cidade de Quebeque, pois, de acordo com os artistas circenses, do ponto de vista simbólico, é importante que as organizações circenses se apresentem nessa cidade, considerada como berço de artistas de circo no Canadá.

Os relatos, de acordo com Certeau (2008; 2012), organizam as relações de forças na sociedade e suas fronteiras, apesar de não definirem claramente os limites sobre o coletivo circense, produz o cotidiano e o espaço organizacional. Os relatos sobre o contexto e a “história do circo”, possibilitou compreender as relações entre as práticas cotidianas e as emoções no processo organizativo do circo, destacando como um dos principais conflitos nesse cotidiano a incorporação das “maneiras de fazer” gestão em seu cotidiano. Essas lutas entre diferentes lógicas de ação constituía o espaço organizacional do circo. Ramos (2010) destaca que um espaço heterotópico, a partir das discussões de Foucault (2013), é definido a partir das relações entre posicionamentos não redutíveis uns aos outros, sendo capazes de produzir diversas configurações relacionais, o que o caracteriza como um espaço heterogêneo. É por isso que, como afirma Certeau (2008), os relatos demarcam o espaço e determinam os lugares se abrindo ao outro.

Souza e Carrieri (2011), em um estudo sobre uma companhia de teatro, discutem os tipos de racionalidades que orientam as práticas artísticas contemporâneas. De acordo com os referidos autores, apesar da inserção da racionalidade instrumental para a sobrevivência no mercado, a arte, enquanto uma prática transcendente, resguarda momentos de liberdade do trabalho artístico. Já para Schmidt (2013), ainda no contexto do teatro, a inserção da lógica de gestão no campo artístico tem produzido uma clivagem social entre os sujeitos formados e não formados no campo das artes. Os referidos autores destacam que os artistas conseguem desenvolver suas carreiras na área administrativa em organizações artísticas, entretanto o caminho inverso, ou seja, de sujeitos formados na área de gestão que desejam atuar como artistas, possuem maiores dificuldades de inserção nesse campo devido aos capitais simbólicos em jogo.

A ideia de ter um espaço próprio de criação, com a constituição do coletivo, também estava relacionada com a questão da cidade de Montréal. De acordo com os artistas, apesar de a cidade ser referência mundial nas artes do circo, as organizações consideradas de grande porte em Montréal não são desta cidade. Eles migraram para este local devido a composição institucional desse setor artístico nessa região quebequense. Posicionar-se como um circo genuinamente montrealense poderia abrir espaço de atuação para a organização na cidade, visto sua constituição ser efeito da própria dinâmica circense de Montréal.

Os gestores de circos em Montréal, os quais eu pude entrevistar, destacavam esse posicionamento do *Passion* como sendo o primeiro circo da cidade reconhecido internacionalmente, mas, especialmente, destacavam a importância política do coletivo para esse campo artístico. Para discutir como essa paixão pela arte circense do coletivo implicava práticas que extrapolavam o cotidiano de trabalho, na próxima seção desta tese discuto as relações do circo em estudo com a cidade e com as demais organizações circenses no Canadá.

5.3.2 As políticas emocionais nas práticas de organização da relação com a cidade

Apesar de reconhecidamente nômades, os circos, como afirma Parker (2011), eram, em sua maioria na Europa, até o século XVIII, permanentes nas cidades. É a partir do século XIX, devido à escala da audiência diária necessária para estas organizações, uma vez que os mercados locais foram rapidamente esgotados, que a mobilidade circense foi adotada como estratégia para a sustentação econômica destas organizações (PARKER, 2011). De cidade em

cidade, a mobilidade dos circos constituiu estas organizações como sendo “lugar” de anomalias, de gente não confiável, devido ao caráter espacializado de seu processo organizativo que tende a tornar móveis todas as dinâmicas sociais relacionados aos circenses, inclusive as relações sociais, conforme discute Parker (2011).

As relações dos circos com as cidades sempre apresentou tencionamentos, seja pela mobilidade dos espetáculos ou mesmo sobre os debates de ocupação do espaço urbano que tem resultado em uma dinâmica de deslocamento dos circos para as periferias das cidades, estacionamentos de grandes *shoppings centers*, por exemplo (GARCIA, 2011).

Entretanto, o denominado circo contemporâneo tem apresentado como uma de suas principais características a incorporação de práticas de gestão (SCHATZKI, 1996), a exemplo de uma estrutura não familiar, divisão de trabalho ou terceirização de serviços. Um dos principais elementos incorporados pelos circos atualmente é a constituição de uma sede e/ou um local específico para a comercialização dos espetáculos. Isso se deve a necessidade de articulações com outras organizações que passam a constituir os processos de organização dos circos, seja em termos de fornecimento de materiais para os espetáculos ou especialização/formação dos trabalhadores para as organizações circenses e demais organizações a elas vinculadas, a exemplo das escolas de circo.

A escolha de Montréal para a sede do circo ocorreu em termos da estrutura que a cidade oferece para o desenvolvimento da arte, do vínculo dos artistas com a dinâmica cultural local, bem como da possibilidade de constituição de um circo genuinamente montrealense. Todos os artistas do coletivo moraram, ou ainda moram, na cidade de Montréal devido ao trabalho com a arte. Eles possuíam uma ampla rede social nesse campo artístico. Alguns deles, inclusive, estudaram na escola de formação em circo na cidade e conheciam as pessoas ou atores que poderiam ajudá-los na constituição da organização, bem como oferecer suporte as suas atividades. Além disso, a facilidade de deslocamento para os dois, até antes da crise econômica mundial, principais mercados, Estados Unidos e Europa, facilitava o desenvolvimento organizacional do coletivo.

Leite (2010) destaca que o caráter fragmentado e multifacetado da cidade contemporânea imprime certas práticas sociais de ruptura e reprodução da vida cotidiana, tornando instáveis e rompendo certas regularidades sociais, reais ou esperadas. Para Certeau (2008), “caminhar pela cidade” é jogar com as diversas modalidades de ação no cotidiano, pois a mobilidade do espaço social se constitui com a insatisfação do “lugar” do qual se fala,

uma vez que “caminhar é ter falta de um lugar”. Portanto, a cidade é praticada e os “jogos dos passos” moldam o espaço e tecem os lugares (CERTEAU, 2008).

Montréal se constitui como o local de constituição do coletivo circense devido aos “jogos” relacionais entre as diferentes instituições voltadas as artes circenses na cidade e o posicionamento do circo nesse espaço. Na medida em que o coletivo pratica a cidade, Montréal “se abre” as suas ações, conforme discute Certeau (2008). É nesse sentido que o vínculo emocional com cidade tem uma dimensão política de articulação com as práticas cotidianas, e a “paixão” pela arte encontra o local específico para se desenvolver o processo organizativo.

Uma organização para Schatzki (1996) é formada por um malha de práticas, sejam estas dispersas ou integrativas. Se a decisão de um gestor afeta o cotidiano de uma organização, a dinâmica social do contexto onde a organização está inserida também produz efeitos em seu processo organizativo. Por isso, a inserção socioeconômica das organizações em contexto específicos podem determinar a adoção ou desenvolvimento de diferentes práticas organizativas.

No ano de 2001 o governo quebequense reconheceu o circo como arte abrindo possibilidade para ampliação de recursos governamentais para o suporte e desenvolvimento desse campo artístico na cidade. Os recursos públicos são a base para a sustentação e desenvolvimento do circo canadense, seja por meio de fontes diretas para as organizações circenses, a exemplo da concessão de bolsas ou financiamento de projetos ou pela via da educação com o apoio as escolas de circo e ou atividades circenses nas escolas canadenses, especialmente na província de Quebeque.

Na cidade de Montréal localiza-se o principal circo contemporâneo ocidental – *Cirque du Soleil* – que foi financiado com recursos públicos quebequenses em seus primeiros movimentos de constituição nas décadas de 1980 e 1990 e, atualmente, é um dos maiores investidores na cadeia do circo quebequense (LESLIE; RANTISI, 2010). O apoio do governo era considerado fundamental para o desenvolvimento das atividades do coletivo em estudo. Todos os espetáculos produzidos pelo circo até o ano de 2013 foram desenvolvidos com recursos do governo canadense e, principalmente, quebequense.

Atualmente, a província de Quebeque é governada pelo Partido Quebequense, que liderou os principais movimentos separatistas dos francófonos no Canadá, e tem proposto e implementado medidas de fortalecimento das influências culturais francesas naquela

localidade, a exemplo da redução do ensino da língua inglesa nas escolas primárias. A proposta de Quebeque de fortalecer sua influência francesa em relação à dinâmica de “anglofonização” da província tinha efeitos na constituição da equipe de trabalho do coletivo:

O desenvolvimento da pesquisa no circo tem sido considerado como um estágio e, como tal, meu trabalho, com certeza, tem sido avaliado, bem como esse deverá ser o olhar que eles vão lançar quando eu enviar a tese e os artigos para que eles possam ler e discutir os resultados com a gente. Existem outras duas “estagiárias” no grupo. Catherine e Laurie. Elas são francesas. Catherine, estudante de um curso de Administração de Teatros, pretende ficar morando no Canadá, após o seu período de experiência no coletivo. Laurie estuda dança e retorna a França uma semana após a minha partida. Descobri isso conversando com elas hoje. Sentei-me ao lado de Catherine e, para puxar assunto, comecei a conversa: você é daqui mesmo? Ela disse que não, comentou que sua família é de Lyon e explicou como é a sua formação em Administração e Arte na França. Eu disse que também estudava Administração no Brasil e estava em um período de formação de meu doutorado no Canadá. Ela prontamente me respondeu: mas, aqui, eles gostam mais dos franceses para manter as tradições de colonização da província! Na dúvida sobre a intencionalidade do enunciado, respondi: concordo com os quebequenses. Eu adoro os filósofos franceses. São sempre combativos (DIÁRIO DE CAMPO, 13 DE JUNHO DE 2013).

A língua oficial dos espetáculos, conforme será discutido posteriormente nessa tese, é predominantemente o francês, em consonância com as questões políticas locais. Certeau (2008) discute que “caminhar” pela cidade está para o sistema urbano assim como o enunciar está para a língua, portanto os enunciados são demarcadores do espaço social. Foucault (2010) afirma que os enunciados não são operações individuais, mas jogos de possíveis posições para os sujeitos com materialidades repetíveis, por isso os discursos, enquanto efeito da heterogeneidade e relações de forças no cotidiano social, se materializam na língua.

A crise econômica na Europa, como os franceses comentavam durante o trabalho de campo, fez com que o Quebeque se tornasse a primeira opção dos francófonos para sair da França. Entretanto, o processo de imigração francesa no Canadá era mais relacionado ao discurso de que os quebequenses “gostavam” dos franceses do que a situação econômica daquele país. O enunciado de Catherine destacava ainda que esse argumento era utilizado para o posicionamento dos franceses no cotidiano de trabalho canadense – “eles gostam mais dos franceses”. É nesse sentido que os “discursos emocionais” constituem o cotidiano ao evidenciar projetos políticos que se encontram em disputa. As práticas emocionais (gostar) articuladas com as práticas cotidianas formam a política emocional que estrategicamente delimita “lugares” no cotidiano organizacional. Então, ainda que nós duas fossemos

estrangeiras, o enunciado de Catherine destacava que ela tinha um vínculo emocional com os canadenses e com a cidade de Montréal que era efeito de uma dinâmica macrossocial.

É seguindo essa ótica que Lutz e Abu-Lughod (1990) afirmam serem as emoções práticas agenciadoras de processos sociais que constituem as relações de força dos lugares. Assim, é possível compreender como o cotidiano da vida social é afetado pelas emoções, considerando-as a partir de suas exterioridades. Nesse sentido, as emoções não mantêm apenas uma relação de referência com as suas externalidades (COELHO, 2010), elas produzem as relações sociais e posicionam os sujeitos contextualmente atuando como mecanismo de expressão, reforço ou transformações destas multiplicidades relacionais, onde as análises de sua dinâmica possibilitam desvelar os mecanismos instáveis que formam saberes sobre a sociedade (ESSERS, 2009). No cotidiano do circo, estas práticas emocionais reforçavam, a exemplo do enunciado de Catherine, quem eram os sujeitos mais “afetos socialmente” naquela localidade.

A política emocional se estendia à luta pelo reconhecimento do circo como arte e a disponibilização de recursos públicos para as artes circenses de forma paritária, em relação as outras artes cênicas no Canadá. Por isso, os artistas do coletivo apoiam e atuam na ocupação das cadeiras destinadas às artes no Conselho de Artes e Letras do Canadá, de Quebeque (CALQ) e de Montréal para viabilizar politicamente essa luta. O diretor geral do coletivo ocupava uma cadeira no conselho de administração do Conselho de Artes da cidade de Montréal.

Os conselhos são responsáveis pela captação e distribuição de recursos financeiros para o setor artístico na província. Enquanto o circo não dispunha de uma cadeira nessas organizações, ele não podia lutar pelo financiamento de suas atividades. A partir do momento em que houve a ocupação e reconhecimento público do circo como arte, os circenses passaram a decidir como os recursos seriam alocados, e, tão importante quanto, passaram a lutar pelo reconhecimento simbólico do circo como arte tal qual o teatro, literatura ou dança, por exemplo, se deslocando de um posicionamento periférico no campo artístico. É isso que Garcia (2011) discute ao afirmar que um dos efeitos das práticas de organização do circo contemporâneo é legitimá-lo como arte não somente pela via econômica, mas, também, pela via simbólica de ocupação dos espaços considerados “legítimos” para manifestações artísticas.

Ocupar os espaços públicos que determinam as práticas consideradas ou não artísticas circenses subsidiadas pelo governo (CERTEAU, 1999) foi uma das ações implementadas

pelos gestores do coletivo para fortalecer e ampliar seu processo organizativo. Um dos efeitos para o coletivo a partir da construção das relações com diversos atores que atuam no campo das artes do circo em Montréal foi o financiamento, por meio do governo da província de Quebeque, de uma sede própria para o circo. O local escolhido foi um antigo museu do humor localizado em um bairro montrealense considerado boêmio. As reformas desse museu que irá abrigar as atividades administrativas e artísticas do coletivo foram iniciadas no mês de setembro de 2013 com previsão de término para o ano de 2014.

Na medida em que a política emocional estabelecida no contexto em análise tem por objetivo fortalecer o campo artístico circense em Montréal, ela também resulta no fortalecimento político da organização nesse contexto. Como discute Certeau (2008), praticar o espaço é produzir movimentos em que as demarcações das fronteiras são transportáveis e transportam limites, ou seja, as práticas de organização do coletivo também constitui o campo onde o mesmo atua e é a partir desse movimento que o coletivo consegue se posicionar politicamente frente aos outros atores nesse contexto.

O resultado destas atividades, em conjunto com outros artistas e organizações circenses, foi o reconhecimento nacional e provincial do circo como arte, nos anos de 2007 e 2001, respectivamente, ampliando de recursos públicos e privados à esse setor. Entretanto, a centralidade destes investimentos nas organizações com sede em Montréal tem como efeito questionamentos dos sujeitos que trabalham com artes do circo em outras regiões de província, como pode ser observado no relato de uma gestora circense que reside na cidade de Quebeque:

Cheguei ao local combinado com Leslie, a gestora de um circo localizado na cidade de Quebeque, à tarde, conforme havíamos combinado no mês passado. O bairro era constituído por casas com arquitetura francesa, como dois ou três andares, pintadas com cores frias e em uma rua pacata em frente a um parque. O silêncio da rua era quebrado com o barulho de meus passos. Mais uma vez, eu estava indo ao encontro de um circo em um local que não se parecia em nada com a alegria e o barulho dos espetáculos circenses. Toquei a campainha e uma senhora atendeu a porta exclamando: Josiane! Fiquei surpresa com a contradição existente entre o silêncio que habitava a cidade e a animação com que eu fui recepcionada. Ao entrar na casa, ela me informou que o andar térreo havia sido transformado no escritório de trabalho e ela e sua família residiam nos andares superiores. Muitas fotografias das apresentações dos artistas estavam coladas pela parede, assim como muito artefatos de circo espalhados pelo chão. O primeiro questionamento de Leslie, como todos no Canadá, foi sobre o porquê de uma brasileira ter saído de um local tão distante para estudar circo no Canadá. Respondi que o circo era meu objeto de estudo e que aquele país era o local

ideal para o desenvolvimento do estudo. Leslie ficou satisfeita com a resposta (DIÁRIO DE CAMPO, 8 DE JUNHO DE 2013).

Assim como em outros momentos da pesquisa, Leslie se admirou com o fato de alguém sair do Brasil para estudar o circo canadense, especialmente da área de Administração, o que despertava a atenção deles para a pesquisa, visto que, de acordo com os gestores de circos, eles jamais haviam tido contato com alguém da área de gestão que pudesse desenvolver um trabalho sobre o processo de organização deles. Além disso, o fato de ser uma “estrangeira” poderia ter um olhar diferenciado em relação ao contexto canadense. É isso que Certeau (2002) teoriza sobre a prática, pois na medida em que ela produz o espaço ela entrega o “lugar” ao estranho.

Leslie afirmou que antes de trabalhar na organização ela era diretora de outro importante circo canadense. O mesmo faliu há uns dois anos atrás por ter incorporado o nomadismo dos “circos tradicionais”, ou seja, começou a viajar pelo país sem ter os espetáculos vendidos previamente. Ela então afirmou que essa prática econômica de venda antecipada era comum nos circos de Montréal, local onde ela afirmou estar concentrada a disponibilidade de recursos para formação e capacitação dos profissionais que trabalham com artes circenses. Deste modo, ela afirmou que tem se formado um círculo vicioso. O governo centraliza os recursos em Montréal, os circos se profissionalizam, se organizam, e quem está fora do circuito montrealense acaba não se beneficiando dessa “onda”. Por isso, que muitos artistas e circos migram para Montréal. Além disso, segundo a gestora, a cidade de Quebeque tem um custo de vida mais alto, o que dificulta a fixação de profissionais por lá também. Como fora da província de Quebeque os recursos para as artes do circo são menores devido a dependência do governo federal que não investe muito nessa área, acaba que a dinâmica circense canadense, atualmente, é centralizada na cidade de Montréal. Tanto no que se refere à dimensão econômica quando de organização e profissionalização da arte circense (DIÁRIO DE CAMPO, 8 DE JUNHO DE 2013).

A centralização das atividades circenses canadenses em Montréal, um dos motivos pelos quais o coletivo de instalou nesse cidade, acaba por restringir investimentos nesse campo artístico em outras regiões, devido tanto a questões políticas como de proporção de demanda por subvenções governamentais. O grande potencial de mercado para o circo em estudo acaba sendo o internacional. O coletivo tem respondido as políticas de fomento do circo na província de Quebeque que é voltada a internacionalização do trabalho dos circenses quebequenses (SAIRE; DALGIE, 2012). Então, essa opção de avançar no “mercado internacional” não é somente uma escolha deliberada do circo em relação aos objetivos de seu processo organizativo, mas, também adequação as políticas públicas do governo quebequense que incentiva essa prática entre os circenses (SAIRE; DALGIE, 2012).

A mobilidade praticada pelo circo nesse contexto também resulta de fatores sócio-políticos. Conforme discute Cresswell (2009) mobilidade é uma análise política, metafísica e material de como as pessoas, ideias ou objetos se deslocam no contexto social. As “linhas de conexões” produzidas entre os “lugares” nesse processo, apesar de sua aparente imaterialidade, afirma Cresswell (2011), são carregadas de relações de poder e, por isso, compreender as mobilidades implica pensar a dimensão relacional entre espaço e lugar. A mobilidade é um processo produzido socialmente.

Cresswell (2009) destaca três aspectos relacionados a mobilidade: o movimento, ir de um lugar para outro; as representações do movimento que lhe dão significados compartilhados; e a prática do movimento. Apesar de reconhecidamente nômades, o movimento no caso do coletivo circense em análise é também produzido socialmente por meio das políticas de financiamento das artes circenses no Canadá. O objetivo destas políticas é que estas organizações consigam se sustentar e desenvolver para além do mercado canadense que é pequeno para a quantidade e intensidade de atividades circenses nessa localidade. Além disso, é uma forma de avançar de forma influente em termos políticos-culturais para outras regiões.

Para os artistas, “viver de um lugar à outro” é importante na vida circense, pois é o momento de entregar o “lugar” ao outro (CERTEAU, 2008). É nesse contexto que Certeau (2008) afirma que as práticas produzem mobilidades no espaço social. Não somente por articular um lugar a outro, mas por produzir relações sociais. Essa dinâmica constitui o “sujeito caminhante”, o qual Certeau (2008) dedica suas discussões. Um sujeito que está sempre em movimento, pois lhe falta um lugar. Ao afirmar que a mobilidade é importante para os artistas circenses, uma vez que os coloca em confronto com o diferente que também o constitui, os artistas circenses corroboram com os debates de Certeau (2008) e de Foucault (2010) de que os sujeitos são sempre inacabados. E por não ter um lugar, são as práticas do espaço que os constitui, bem como os processos organizativos dos circenses. Durante a pesquisa, por três vezes nos deslocamos de centro de treinamentos para a produção do espetáculo e a forma como eles lidavam com esse “estar em movimento” evidenciava a naturalização desse processo pelos artistas e equipe de produção do circo. Os artistas não reclamavam da mudança e transformavam o processo de readaptação em momentos de distração seja na divisão do espaço para saber onde seria o novo local das paradinhas, dos colchões para a hora de descanso ou para os lanchinhos da tarde.

Para Certeau (2008) os sujeitos sociais não são somente aqueles de “querer e poder”, mas aquele que faz uso das falas ordinárias, seja de forma estratégica ou tática, como para além destes mecanismos, por isso o referido autor os denomina da praticantes. Os sujeitos fazem usos da dimensão estratégica da sociedade, da obrigação em se deslocar, de forma tática, estabelecendo a política da vida cotidiana ao colocar em embate a apropriação do espaço social e a ordem imposta no cotidiano. Aquilo que era imposto aos sujeitos artistas (mobilidade) é apropriado como forma de questionamento da ordem social, por isso o “estranho” se torna parte do trabalho do artista circense.

No que se refere às relações entre as práticas e as emoções no processo organizativo do circo, a partir da dimensão das relações entre os sujeitos sociais, além de atuar fortemente nas questões de políticas governamentais, o coletivo também tem representatividade na organização dos artistas em Montréal. Os artistas do *Cirque Passion* atuam na *En Piste*³⁰ desenvolvendo estudos e pesquisas para caracterizar as demandas desse setor artístico. Esse trabalho é tanto na formação profissional artística quanto, especialmente, na formação de gestores e equipe de gestão para esse setor artístico. A *En Piste* atua na formação de redes de parcerias entre os artistas, circos e mercado, por meio de suas articulações é possível compreender a dinâmica do campo artístico em Montréal, cidade de sua sede, mas, também, do Canadá, visto ser um reagrupamento em nível nacional naquele país. Atualmente, um dos diretores do *Passion* é o presidente da *En Piste*.

Além de atuar nas questões macrossociais, o coletivo também se posiciona de forma a influenciar questões do cotidiano dos artistas de circo no Canadá. Por isso, ocupar as organizações mediante contato direto com os sujeitos artistas era relevante para as práticas de organização do coletivo, pois implicava um vínculo político emocional na dimensão microsocial das artes. Durante a etnografia, quando eu circulava em diversos espaços pela cidade frequentados por artistas circenses, a exemplo de bares e restaurantes, e eu comentava sobre minha pesquisa, era recorrente nas falas dos artistas a importância de entrevistar diretores do *Passion*, pois eles eram considerados sujeitos de referência pela luta de fortalecimento do circo montrealense justamente pelo envolvimento político com a arte circense na cidade. Nesse sentido, a atuação do coletivo não era considerada como

³⁰ A *En Piste* (SAIRE; DALGIE, 2012) é o reagrupamento das artes circenses do Canadá fundada no ano de 1994. Formado por sócios individuais e coletivos e localizado na cidade de Montréal desenvolve atividades de promoção e organização do circo canadense. Ela oferece cursos de capacitação e profissionalização para os artistas, pesquisas de mercado e atua no desenvolvimento de políticas públicas voltadas ao circo (*EN PISTE*, 2013).

predominantemente econômica, mas, também, em termos de sustentação desse setor artístico no país. Como o diretor geral do circo enfatizava, no coletivo era importante transformar a paixão pela arte circense em força coletiva de criação e sustentação organizacional do circo.

Sendo assim, outro espaço que o coletivo abriu para operacionalizar essa paixão pela arte em práticas organizativas foi o acadêmico. De acordo com dados do CALQ (2013), apesar de o circo apresentar uma importante cadeia econômica na província de Quebeque e no Canadá, os investimentos governamentais ainda são escassos nessa área em comparação as outras artes cênicas, área na qual os circenses são classificados em termos de pesquisas e de fomento dos governos (VIDE ANEXO A).

Para promover um movimento de ampliação de recursos, o coletivo, em conjunto com a *École* e outros circos em *Montréal*, constitui um grupo de pesquisa, com sede na *École*, para desenvolver estudos sobre a história do circo canadense e sua relevância em termos econômicos e sociais no Canadá, especialmente em Quebeque. Concomitantemente a esse processo, o coletivo abriga um grupo de pesquisa que estuda as aproximações entre teatro e circo, de forma a legitimar cientificamente, por meio das Universidades locais, a “paridade cultural” entre as duas artes. Esse grupo de pesquisa era coordenado por um professor com formação acadêmica em artes cênicas e que também faziam parte da academia canadense de teatro, o que, na percepção do coletivo, poderia legitimar os resultados da pesquisa.

As relações acadêmicas do circo tinham por objetivo produzir “saberes científicos” (FOUCAULT, 2010) sobre a arte circense, visto o campo de especialistas ser composto por sujeitos com autoridade para dizer o que é ou não arte (CERTEAU, 1999). Estes saberes circenses como arte legítima, em ação, poderiam atuar nas relações de forças nesse campo no reconhecimento simbólico do circo no setor artístico canadense, tendo como efeito a ampliação do espaço de atuação, de captação e gerenciamento de recursos econômicos e sociais para o circo.

Não era apenas o saber produzido nas escolas de circo que em seu conjunto produz o circo como profissão, havia o interesse da formação destas práticas de organização com as universidades e grupos de pesquisas. Mas, também, a articulação com os saberes das artes cênicas, da gestão, da psicologia, da economia, que, em conjunto, produziriam relações estratégicas de saber/poder do circo como objeto científico, por meio de vozes legitimadas para o reconhecimento artístico e econômico do processo organizativo circense e dos profissionais do circo como “objeto de saber e sujeito de conhecimentos” (CANDIOTTO, 2008, p. 89).

As práticas cotidianas articuladas com a dimensão política emocional, da paixão pela arte circense, no processo organizativo do circo na cidade produziam uma dinâmica de mobilidade sócio-espacial (CRESSWELL, 2009) não somente em termos físicos, mas de constituição do coletivo a partir da ocupação de diferentes espaços sociais pela cidade de Montréal. De acordo com Schatzki (2006) as redes de práticas que configuram as organizações podem ser pensadas não somente a partir de seus “lugares”, mas, também, com base nas mobilidades dos processos organizativos na sociedade. Isso pode auxiliar na compreensão de como as organizações “acontecem” em diferentes locais e seus efeitos produzidos socialmente a partir desta dinâmica.

Essa relação do circo com os processos de gestão e com a cidade, possibilita uma interpretação do conceito de heterotopias de Foucault (2013), “determinados posicionamentos que carregam em si a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por eles designadas”, a partir de um conjunto de práticas organizativas que estão conectadas com o “sistema” onde estão inseridas, entretanto, produzindo espaços sociais a partir de uma reconfiguração de relações de poder situadas.

Ao mesmo tempo em que os circenses incorporam práticas de gestão de racionalização econômica eles se constituem por práticas cotidianas que subvertem o posicionamento deles no campo artístico. Desse modo, (re)apropriam o espaço social atualizando as relações de forças estabelecidas questionando, por exemplo, uma forma única de “fazer circo” ou a posição que os circenses ocupam no campo das artes e de captação de recursos para sua constituição.

Após discutir as relações entre as práticas cotidianas e as emoções na constituição do coletivo circense e de suas relações com a cidade, na próxima seção desta tese as discussões são pautada na criação e produção de um novo espetáculo, processo esse que possibilitou compreender o cotidiano de trabalho no circo e seu “caminhar” pela cidade na constituição de seu processo organizativo.

5.3.3 As políticas emocionais nas práticas organizacionais do cotidiano do circo

A prática da mobilidade sócio-espacial envolvia um processo organizativo complexo no circo (PARKER, 2011). Para aprofundar essas discussões e o entendimento sobre como

essa dinâmica entre práticas cotidianas e emoções constituíam o processo de organização do circo, foi possível acompanhar o processo de criação e de produção de um novo espetáculo pelo coletivo. Como nessa dinâmica, um grupo de atores iria compor o elenco do espetáculo, bem como ele seria totalmente produzido para ser apresentado em teatros, isso também possibilitou acompanhar como o teatro tem sido incorporado ao circo e as tensões provocadas por essa aproximação.

Além disso, como o circo em estudo não possui um sede própria ou fixa para a realização das atividades de criação do espetáculo, foram necessários vários deslocamentos e ocupação de diferentes locais na cidade de Montréal para que o espetáculo acontecesse. Essa dinâmica possibilitou também compreender como um processo organizativo se constitui a partir da necessidade de constantes deslocamentos sócio-espaciais.

Esses deslocamentos ocorriam de acordo com a disponibilidade de agenda de locais na cidade considerados adaptados aos números circenses, e, a partir dessas negociações, os horários de ensaios do circo eram ordenados. Nas primeiras semanas de ensaios, nos meses de junho e julho de 2013, os *e-mails* que recebíamos da diretora de produção eram iniciados com: “*Bonjour à tous*³¹”, seguido das informações pertinentes a produção do espetáculo. Nesse período, o grupo de artistas, oito no total (Michel, Lionel, Alain, Annie, Eloise, Annie, e dois atores Benoit e Adele) e a equipe de produção, quatro pessoas (Julie e Pierre – diretores; Carine, diretora de produção; Daphné, assistente de Carine), não se conheciam previamente. No mês de setembro o espetáculo estava prestes a estrear, e os *e-mails* apresentavam outra conotação social: “*Salut la gang*³²”, evidenciando o aprofundamento das relações sociais no grupo. Para compreender esse processo, nas próximas seções desta tese discuto a produção do espetáculo circense, destacando as práticas do circo imbricadas em sua política emocional na constituição do espaços heterotópicos.

5.3.3.1 *Bonjour à tous! O início da produção do espetáculo*

As primeiras ações de produção do espetáculo foram realizadas em um estúdio alugado em *Verdun*, uma cidade anexada ao território de Montréal no ano de 2002. Quando eu

³¹ A tradução desta expressão para o português não ocorre de forma literal, mas pode significar: Oi, turma. *Gang* é o termo utilizado pelos circenses no Canadá para designar a existência de uma relação íntima entre um grupo de pessoas.

³² A tradução literal dessa expressão para o português é “Bom dia à todos” e tem caráter de formalidade nas relações sociais.

percorria as ruas de Verdun os moradores se dirigiam a esse espaço como se o mesmo ainda fosse independente administrativamente. De acordo com Certeau (2008), Foucault (2010) e Schatzki (2006), apesar de suas diferentes abordagens de estudos, os relatos são considerados práticas que produzem e delimitam lugares. Por isso, me reportarei a *Verdun* como uma cidade nesta tese. O estúdio se localiza às margens do rio *Saint Laurent*, em um prédio destinado às apresentações artísticas. O custo de locação para utilizar esse espaço é considerado simbólico, visto ele se situar próximo a *École de Cirque de Verdun*, possibilitando o estúdio ser considerado referência também para as artes do circo. Um espaço apropriado (CERTEAU, 2008) pela dinâmica coletiva do circo na região. O espaço foi escolhido pelos diretores do circo devido a sua adequação estrutural aos números circenses e outros espaços na cidade de Montréal não terem a disponibilidade para o circo, visto as demandas de outras companhias montrealenses.

Nos primeiros dias de ensaios, as atividades realizadas no período da manhã (9h às 12h) eram destinadas às tarefas estéticas do espetáculo, especialmente as atividades de coreografias coordenadas por Julie. No período vespertino (14h às 17h) eram realizados os treinamentos físicos dos artistas sob responsabilidade de Pierre e dos dois técnicos acrobáticos dos artistas circenses.

Essa divisão de trabalho ocorria devido as “maneiras de fazer” circo diferenciadas dos diretores do espetáculo, Julie e Pierre, que são casados e dois dos setes artistas fundadores do coletivo. Ele, Pierre, era descrito pelos artistas e técnicos do coletivo como sendo “hiperativo”, “emocional” e “dinâmico” e articulava os números e cenas do espetáculo para que tudo tivesse uma “lógica”. Ela, Julie, era considerada serena e silenciosa, por isso cuidava dos detalhes técnicos e cênicos das cenas do espetáculo. Essa clivagem nos horários de trabalho, em um primeiro momento, poderia refletir a comumente distinção entre razão e emoção presente nos Estudos Organizacionais e que remetem à distinção de gênero (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) ou a fragmentação das ações dos sujeitos sociais com base na dimensão da consciência ou da inconsciência de suas práticas. Entretanto, no contexto em estudo as emoções tem um papel ativo no processo organizativo dos circenses produzindo sua dimensão política no cotidiano do circo.

Pierre falava, se movimentava e escutava todos de forma rápida. Às vezes, ele nem esperava o artista terminar suas considerações para realizar algum tipo de intervenção. Ele trabalhava de perto com seis artistas do espetáculo, dos quais um (Michel) também era um

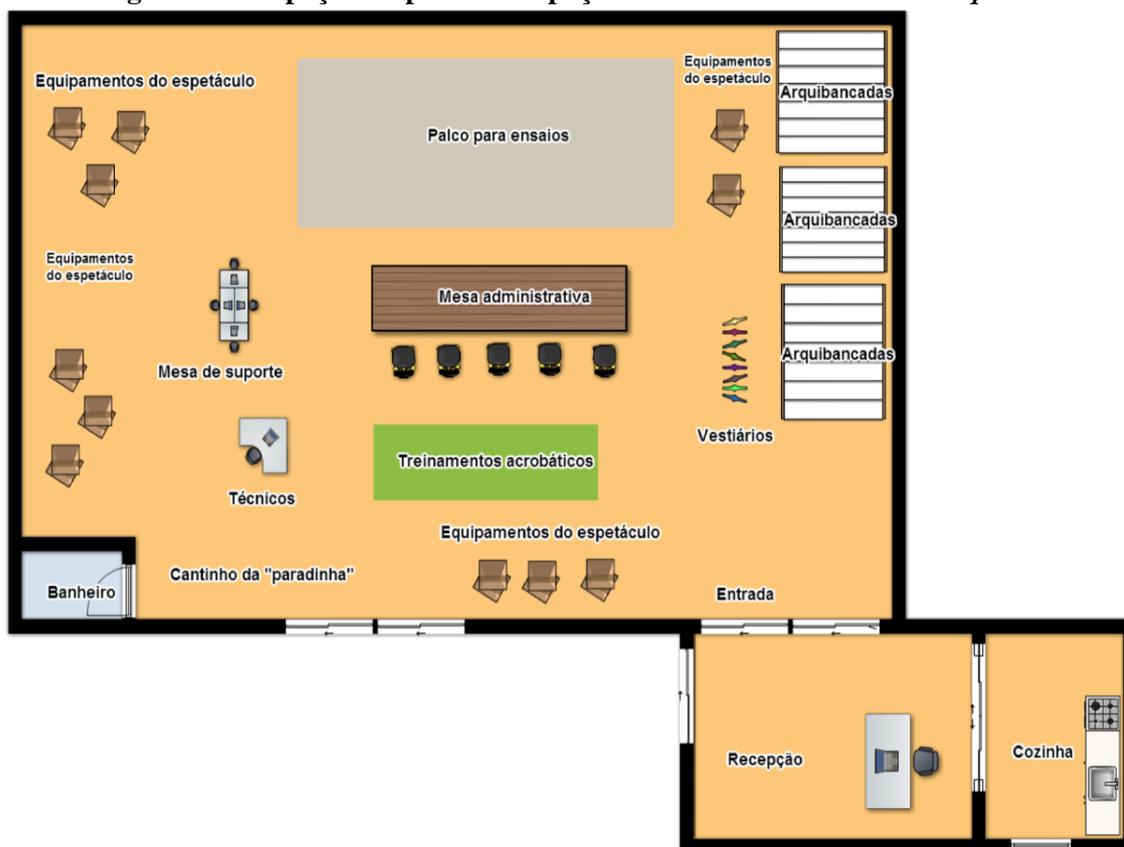
dos diretores artísticos e fundadores do coletivo. Entretanto, não me parecia haver distinção de tratamento entre o elenco quando eles estavam “em cima” do palco.

Durante os ensaios, Pierre subia no palco e fazia o movimento do corpo como ele gostaria que fosse realizado. Quando ele queria alterar alguma sequência de números ou incorporar algum movimento nas cenas ela chamava Julie. Os dois conversavam, ele desenhava no ar os movimentos que gostaria e então esperava a apreciação dela, que, introspectiva, observava ele terminar seu raciocínio. Julie então, realizava seus comentários e solicitava aos artistas que realizassem os movimento e expressassem sua opinião para que ela elaborasse um parecer final sobre a atividade. Para os artistas, Julie e Pierre se complementavam artisticamente.

Como sempre, Pierre chegou ao CT como se fosse um furacão: *Bonjour a tous!* Já falava da porta de entrada e todos sabiam que ele acabará de chegar. Carine olhou para mim, sorriu e disse: é sempre assim. Você vai observar como eles se completam inclusive no trabalho. Pierre se dirigia diretamente ao palco para conversar com os artistas. Por vezes, eles se sentavam no chão para a conversa inicial ou final do dia de trabalho (DIÁRIO DE CAMPO, 10 DE JUNHO DE 2013).

O palco era o lugar onde os artistas se reuniam e a mesa local das atividades desenvolvidas pelas equipes administrativas e técnicas do circo. Como eu havia sido incorporada ao grupo por meio das atividades administrativas, foi esse posicionamento destinado a mim no cotidiano de trabalho no circo. Ao final do dia de ensaios, os diretores artísticos (Pierre e Julie) reuniam toda a equipe de trabalho para realizar um balanço geral das atividades desenvolvidas. Para se dirigir ao “pessoal da mesa”, Pierre enunciava: Carine pode vir! E sabíamos que “Carine” significava “Daphne, Laurie e eu” (DIÁRIO DE CAMPO, 28 DE JUNHO DE 2013). O estúdio foi ocupado pelos sujeitos de acordo com as suas atividades na organização, conforme pode ser observado na figura 1:

Figura 3 - Ocupação do primeiro espaço destinado aos ensaios do *Cirque Passion*



Fonte: elaborado pela autora

No palco, entre os artistas, todos pareciam se tornar “iguais”. Inclusive o tom de voz e o posicionamento dos diretores do espetáculo se alteravam ao pisar naquele local abrindo espaço para diálogos e confrontos entre a equipe de trabalho. Era nesse local que as reuniões para decidir alguma coisa eram realizadas, pois esse era o “lugar” dos artistas. Apesar de Garcia (2011) discutir que a substituição do picadeiro pelo palco resultou em um processo de divisão do trabalho que subverte o processo organizativo do circo ao promover a autonomia do diretor em cena, no palco, essa divisão de trabalho parecia se dissolver tendo como efeito a produção de outras fronteiras: quem é ou não circense.

É isso que Certeau (2008) destaca ao afirmar que os lugares são fragmentos delimitados estrategicamente que isolam sujeitos de saber de poder. A vitória do lugar sobre o tempo (CERTEAU, 2008) produzia um “lugar próprio de decisão” que pertencia aos artistas. Raramente, os não artistas pisavam no palco, exceto Carine para ajudar a deslocar os equipamentos de local para os ensaios. Mesmo assim, sempre que possível eram os artistas que se encarregavam destes deslocamentos no palco durante os ensaios. Quando eles

precisavam de alguma coisa ou nos momentos de descontração, todos se deslocavam para as “mesas administrativas”.

Para Cresswell (2010c) o lugar não pode ser resumido somente as discussões sobre localização, mas as vivências, as práticas de resistências, que o constitui, os lugares, afirma Cresswell (2009) são sítios de histórias nas cidades, então eles estão sempre “sendo feitos”, pois são processos sociais. Essa estratégia de ocupação do espaço social evidenciava a divisão de saberes (FOUCAULT, 2008) no cotidiano do circo. Um conjunto de ações (SCHATZKI, 2006), configuradoras da formalidade das práticas (CERTEAU, 2008), que produzia “lugares” em um espaço de passagem. Ainda que o estúdio fosse temporariamente ocupado pela organização, a forma de sua apropriação, nas palavras de Certeau (2008), destacam a produção dos lugares no circo e as práticas de espacialização no processo organizativo.

A separação local entre os sujeitos no espaço social remetia a uma dimensão mais ampla do processo organizacional circense: a separação entre os criadores e os gestores. Quando eu circulava em outros espaços circenses pela cidade de Montréal diversos pesquisadores sobre circos no Canadá afirmavam que esse tipo de separação ocorria devido a lógica dos saberes serem diferentes. Os gestores produziam o “lugar comercial” do circo e os artistas os “espaços criativos” dos espetáculos. Eu pude perceber essa dinâmica quando percorria a cidade de Montréal para conhecer o trabalho desenvolvido por outros circos montrealenses. Esses dois saberes produziam lugares no espaço social que refletiam uma luta político-econômica nas artes. Os lugares são sempre posicionamentos no espaço social (CERTEAU, 2008).

Essa contradição no processo organizativo do circo que desenvolve estratégias para reconfigurar e contrapor o circo no conjunto estabilizado de relações de poder que o coloca a margem no campo artístico, mas que, ao mesmo tempo, confronta estas mesmas estratégias em seu cotidiano de trabalho, qualifica esse processo organizacional como um espaço heterogêneo, com efeito heterotópico, na medida em que ao mesmo tempo em que se contrapõe reproduz estas práticas cotidianas de produção de lugares para os “saberes” artísticos e de gestão.

Em uma das reuniões de final de tarde, o chamado de Pierre era para comunicar que a turnê de outro espetáculo do circo seria iniciada naquela semana. Os artistas deveriam produzir um vídeo para demonstrar apoio aos colegas de circo. Essa era uma prática estabilizada na organização. Sempre que um dos espetáculos iniciava ou finaliza as turnês, a equipe de outro espetáculo produzia um vídeo para demonstrar que todos sabiam o que estava

ocorrendo no circo por completo, e não somente sobre suas atividades. A reciprocidade dessa prática se materializava na postagem de fotografias dos locais onde as turnês estavam acontecendo em redes sociais, evidenciando o que Rezende (2002) destaca como sendo a política emocional da amizade.

Pierre avisou que um dos elencos estava em turnê fora do Canadá e solicitou que fosse realizado um vídeo para fortalecer a confiança dos colegas de trabalho em seus atividades. Todos os artistas se dirigiram ao palco para a realização da filmagem. Nenhum sujeito da equipe técnica ou administrativa participou da atividade, inclusive Pierre e Julie. Carine se encarregou do trabalho de realizar o vídeo (DIÁRIO DE CAMPO, 25 DE JULHO DE 2013).

Nesse entremeio se inseria as atividades de Carine, diretora de produção do espetáculo. Ela trabalhou dez anos com a produção de óperas e peças de teatro no Canadá, e era a primeira vez que desenvolvia suas atividades em um circo. Por vezes ela comentava comigo: isso aqui é bem diferente de um teatro. Eles são divertidos. Eles param as atividades várias vezes devido ao esforço físico e tem sempre alguma coisa pra descontrair nesse momento (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE JULHO DE 2013). Ela circulava entre os dois lugares estabelecidos no cotidiano de trabalho no circo de forma a integrar as ações entre os mesmos. A sua posição era efeito das relações sociais entre os campos de saberes artísticos e de gestão (CERTEAU, 1999).

Durante todo o dia era possível ouvir o nome de Carine dezenas de vezes. Desde o pedido de fita crepe até passagem de texto com os artistas. Essa segunda atividade ocorria, pois dois atores estavam sendo integrados ao espetáculo e era preciso sensibilizá-los em relação às artes do circo, especialmente porque a atriz deveria executar acrobacias durante as apresentações. Nesse sentido, espaços, lugares e saberes eram justapostos em um processo organizacional heterogêneo.

A incorporação do teatro no cotidiano do circo não ocorreu somente via organização das atividades artísticas ou de local para as apresentações, visto os movimentos de ocupação do espaço urbano (GARCIA, 2011; FAGOT, 2010), mas, também, pela própria linguagem cênica nos espetáculos circenses (BOUDREAULT, 1999) como forma de produzir um diálogo entre estas duas artes no Canadá (BOUDREAULT, 1999).

Entretanto, como discutido ao longo desta tese, esse diálogo apresenta muitas tensões refletidas especialmente na captação de recursos financeiros. O coletivo ao estabelecer um grupo de pesquisa que buscava legitimar cientificamente as duas artes como paritárias

também incorporava atores em seus espetáculos como forma de “sensibilizar” as artes cênicas para o seu reconhecimento no campo artístico.

Para o desenvolvimento das técnicas circenses pela atriz, foram integrados a equipe técnica dois treinadores de números circenses (Joseph e François). Essa atividade profissional é desenvolvida em Montréal por ex-artistas de circo que não podem atuar em cena. Geralmente, são artistas com muitos anos de trabalho dentro de uma companhia e essa atividade profissional é uma forma de eles continuarem participando deste contexto organizacional. Uma prática de racionalização profissional (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 1999) engajada em uma política emocional (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990).

O treinamento da atriz (Adele) se iniciou com os artistas circenses executando os movimentos que ela deveria aprender. Isso porque para eles o conhecimento circense é tático e transmitido em ação. Por isso, todos os movimentos eram repetidos exaustivamente até que o corpo fosse constituído como efeito das práticas circenses (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008). Os movimentos realizados incorretamente pela atriz eram “comemorados” com muitos risos, inclusive por ela, que, em suas palavras, se considerava com mais de quarenta anos de idade, novamente em uma “escola” (DIÁRIO DE CAMPO, 15 DE AGOSTO DE 2013). Quando Adele realizava os movimentos corretamente nos treinamentos era motivo de comemorações eufóricas entre todos. Inclusive entre a equipe técnica do circo que parava para observar esses momentos.

Adele tem trabalhado constantemente com o pessoal das acrobacias do espetáculo e com Joseph [técnico em acrobacias]. Ela repete constantemente o quanto tem sido satisfatório aprender a fazer circo com eles não somente em termos técnicos, mas especialmente em termos artísticos. Várias vezes já observei ela fazendo piruetas ou sorrindo sozinha durante as “paradinhas” dos ensaios. Às vezes, ela já até ensaia alguns momentos *clownescos* com os colegas fazendo piadas e desviando as conversas para assuntos aleatórios (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE JULHO DE 2013).

A objetivação deste processo de aproximação entre circo e teatro inclui a própria materialidade do corpo humano como desdobramento do fenômeno organizacional (SCHATZKI, 2001; FOUCAULT, 2008). Por isso, ao aprender as maneiras de “fazer circo”, Adele também alterou os movimentos de seu caminhar pela espaço circense. Nesse sentido, a disciplina implicada na produção do corpo do artista (FOUCAULT, 2010) tem como efeito a constituição de outras formas de relação com o espaço e os colegas de trabalho, o que possibilitou a compreensão acerca da incorporação do riso e das piadas no cotidiano de atividades da atriz. É preciso compreender como os corpos são praticados em movimento

(gritos, vozes escondidas, movimentos dissonantes que infringem a codificação social) e assim permitem compreender sua espacialização (CERTEAU, 1986).

Devido ao intenso desgaste físico, os horários de ensaios eram interrompidos por “paradinhas” para descanso. Essa prática era marcada pelo deslocamento do diretor do circo para “um cantinho” da porta lateral do estúdio, como pode ser observado na figura 3. Nesse momento, os artistas formavam pequenos grupos entre si, forjando lugares dentro de lugares (CERTEAU, 2008) ou “outros espaços” no espaço organizacional circense. Os franceses, Michel, Lise e Daphne formavam o “cantinho francófono”, geralmente localizado próximo a uma das saídas do estúdio. Laurie também se posicionava nesse grupo. Lise e Eloise, que faziam o duo de trapézio, se reuniam próximo a seu aparelho na companhia de Julie. Lionel e Alain, acrobatas, testavam novas acrobacias e proporcionavam os momentos de risadas para o grupo. Sempre que podiam escapar da dimensão estratégica dos ensaios, eram eles que deslocavam taticamente (CERTEAU, 2008) o cotidiano do circo realizando piadas e ironizando a seriedade com que alguns colegas tratavam suas atividades. Já Michel se ocupava com os detalhes técnicos de produção do espetáculo, conversando com os sujeitos que trabalhavam na iluminação do palco, por exemplo. Eu, na maioria das vezes, aproveitava esse momento para conversar com Carine e a equipe técnica do circo sobre amenidades, mas em alguns momentos eu era incorporada ao “cantinho” francófono:

Na hora da “paradinha” fiquei conversando com Lise, Catherine, Laurie e Pierre. Eles começaram a conversa sobre o trabalho de pesquisa de Laurie, visto ela ficar anotando os movimentos de todos no palco. Pierre então brincou: se eu esticar o braço assim [o mais distante que ele pode] como será que isso será retratado em seus desenhos. E todos riam muito. Logo, eles se direcionaram para mim e Lise questionou: o que é que você anota tanto nas suas coisas? Que Lise é perfeita! Que Lise faz coisas estranhas [risos]. Eu então afirmei que só anotaria aspectos profissionais, inclusive a perfeição do trabalho dela. Todos continuamos a rir. Catherine então comentou: a gente sabe que é profissional mesmo (DIÁRIO DE CAMPO, 18 DE JUNHO DE 2013).

Com bases nas discussões de Michel de Certeau, Buchanan (1996) considera o espaço social como produto e não localização da vida cotidiana. Essa dinâmica de micro separações evidenciava os “lugares” que os sujeitos ocupavam no espaço social e as tramas relacionais tecidas em suas práticas que constituem o cotidiano circense. Para Certeau (2008) compreender a dinâmica dos lugares implica além de estabelecer dimensões subjetivas articular os conjuntos de locais físicos pelos quais se produzem os espaços. Do mesmo modo para Michel Foucault (2010) não é possível discutir práticas que produzem subjetividades sem

postular suas formas de objetivação. Essa segunda forma de apropriação dos locais de ensaios destaca como a dinâmica informal das relações sociais reconfigura os posicionamentos dos sujeitos sociais na produção de espacialidades, agora não mais pautado nos saberes profissionais. Com efeito, “outros” espaços se formam no cotidiano heterogêneo do circo. É nesse sentido que Ramos (2010) destaca que as relações sociais se fazem não apenas no/sobre o espaço, mas pelo espaço e com referência ao espaço.

Nesse primeiro momento de produção, Julie se atentava mais para a construção do número de trapézio de Annie e Eloise, pois quando ela ainda atuava em cena era essa a sua especialidade. Ela passava horas próxima as garotas observando e cuidando dos mínimos movimentos realizados no trapézio. As três falavam baixo - Julie em inglês e Annie (francesa) e Eloise (canadense) em francês - como se houvesse uma cumplicidade no olhar entres elas, linguagem pela qual as garotas sabiam o que deveria ser mantido ou alterado no número.

As práticas cotidianas efetuam um trabalho de organizar os jogos das relações sociais, por isso elas espacializam os lugares (CERTEAU, 2008). Na medida em que as práticas determinam um lugar elas possibilitam delimitar um espaço e, portanto, possuem uma positividade em relação às possibilidades de ação (FOUCAULT, 2010). Ao se apropriarem de um local específico para as suas atividades, Julie, Annie e Eloise estabelecem o lugar dos números aéreos, mas espacializam o cotidiano do coletivo, pois colocam em movimento as “maneiras de fazer” circo a partir de diferentes usos do lugar. Por isso, nesse local elas produzem uma linguagem que pertence as suas “maneiras de fazer”, mas que também se abre aos outros:

Annie, Eloise e Julie estavam elaborando o número de trapézio. Julie deitada no chão do palco e as duas produzindo os movimentos no aparelho. Ao som da música a ser utilizada no espetáculo, elas produziam o número apenas com olhares. Julie também foi durante muito tempo trapezista. É como se mesmo após ter cessado suas atividades em cena ela ainda compartilhasse da linguagem própria dos trapézios. Aos poucos, todos foram parando suas atividades e observando aquele processo de criação que mesmo, sem o enunciado de qualquer palavra, nos colocava como parte daquela dinâmica. Pelos nosso olhares elas também interpretavam e produziam seus movimentos, pois expressávamos nossa aprovação sobre suas ações (DIÁRIO DE CAMPO, 28 DE JUNHO DE 2013).

Essa produção de subjetividades nas práticas do cotidiano é que Certeau (2008) destaca ao afirmar a necessidade dos estudos sobre o cotidiano se voltarem para a compreensão da “ação”, de como os processos ocorrem, reforçando a ideia de que o espaço é produto das relações sociais (BUCHANAN, 1996) e que o próprio corpo humano sofre um

processo de espacialização. Nesse sentido, a política emocional também é materializada em nosso corpos e se faz possível interpretar mecanismos de conformidade de subversão a ordem social sem a necessidade de outros artefatos ou pela fala. O espaço social é o meio pelo qual os corpos são socioculturalmente produzidos e podem ser conectados e, portanto, pode-se considerar que o próprio espaço é também corporal (BUCHANAN, 1996).

Lionel e Alain, nos momentos de “paradinhas”, testavam novas acrobacias das formas mais inusitadas possíveis. Esse era o momento em que eles criavam novos movimentos acrobáticos, mas, também, eles desenvolviam estratégias de improvisação para serem utilizadas durante os espetáculos devido aos “erros” que eles produziam nesses momentos. Esse era um trabalho “típico” de Lionel e Alain. Nenhum de outros artistas eu observei essa preocupação em produzir “erros” e não “acertos” para os números dos espetáculos. Então, quando eles erravam algum movimento conseguiam improvisar e suas transgressões arrancavam muitas risadas de Julie, que, apesar de ser reconhecida como séria, na presença deles seu sorriso era constante. O humor era um mecanismo tático de transgressão (CERTEAU, 2008) utilizado pela dupla de acrobatas no cotidiano circense.

A tarde de trabalhos hoje foi de muitas atividades cênicas, ao contrário da maioria dos outros dias em que estas atividades eram realizadas no turno da manhã. Carine comentou que as coisas estavam fluindo, então eles optaram por continuar o trabalho. Até mesmo Joseph que havia chagado as 16h para os treinos acrobáticos, hoje, ficou assistindo tudo sentado ao lado da equipe técnica. Já Adele, aproveitava para “tirar um cochilo” no “cantinho do descanso”. No palco, a cena em trabalho é uma coreografia com um fundo musical. Lionel iniciava a cena sentado em cima de uma mesa. Após a sua fala ele deveria sentar normalmente em uma cadeira, mas ele resolveu improvisar e acabou por cair no chão do palco provocando muitos risos em todos. Ao se levantar, ele alterou toda a cena do espetáculo, incluindo novos movimentos fora do roteiro, o que, para mim, tornou o espetáculo muito melhor. Lionel continuou suas falas e cenas como se nada tivesse acontecido e os outros seguiram exatamente o que haviam ensaiado. Ontem, durante a execução desta mesma cena, quando ele errou os movimentos, Lionel se levantou fazendo movimentos sobre a mesa e as cadeiras ironizando um dos colegas de elenco com fama de ser o “galã” do coletivo. Todos rimos muito, inclusive o galã que em nenhum momento questionou as brincadeiras do colega acrobata e *clown* (DIÁRIO DE CAMPO, 15 DE JULHO DE 2013).

Garcia (2011) e Fagot (2010) destacam que o *clown* possibilita acender de forma profunda ao imperfeito. Por isso, o *clown* é uma importante figura dramática no circo e no teatro ao questionar os “lugares” comuns do cotidiano, as relações de poder que constituem a sociedade por meio de gestos da imperfeição (WUO, 2003). De acordo com Wuo (2003) em nossa sociedade o sucesso e a perfeição são objetivos dos sujeitos, e o *frisson* provocado pela

atuação do *clown* resulta do rompimento com o paradigma do sucesso (WUO, 2003). Ele denuncia a ordem vigente na sociedade. Por isso, as brincadeiras utilizadas para evidenciar o comportamento do “galã” do circo é legitimado pelos colegas de elenco.

O que o *clown* fala é legitimado pela posição que ele ocupa na sociedade, pois, como afirma Foucault (2010) não se pode falar de qualquer coisa em qualquer lugar. Certeau (2008) destaca que as “maneiras de falar” deslocam as relações de forças, pois elas possibilitam apropriação do espaço social, ou seja, são acontecimentos em um campo de possibilidades, assim como caminhar pela cidade. Então, como afirma Certeau (2008), os relatos possibilitam os lugares se abrirem ao outro, ou quando Lionel “brinca” com seus erros e desvia a atenção para o “outro” ele coloca em jogo a posição que os sujeitos ocupam naquele espaço social.

Após dez semanas de atividades, foi necessário que mudássemos de local devido a disponibilidade dos horários do estúdio, bem como a adequação estrutural ao ambiente de um teatro, espaço que seria utilizado para as turnês. Por isso, retornamos para Montréal utilizando a *Tohu* para os ensaios, visto a adequação deste espaço para as artes circenses e sua proposta de apoio ao desenvolvimento do circo canadense.

5.3.3.2 *Salut la gang! De volta à Montréal ocupando os espaços na cidade*

As atividades na *Tohu* seguiam a mesma organização espacial do estúdio em *Verdun*, se configurando como as práticas do espaço (CERTEAU, 2008) característico desse processo organizativo (SCHATZKI, 2006). Em *Verdun* o espaço era retangular e na *Tohu* o espaço era oval, mas, apesar das diferenças físicas, as relações entre os sujeitos para a produção do espetáculo se reproduziam a partir da mesma lógica estabelecida anteriormente. Uma diferença especial em relação ao primeiro espaço foi que como a *Tohu* é uma organização gerenciada por empresas privadas o controle de acesso ao local era restrito. Adentrar ao espaço do teatro só era permitido após assinar uma lista na recepção indicando nome, horários de chegada e saída, bem como as atividades que o sujeito desenvolveria na organização. Ao contrário de *Verdun* onde o controle era realizado pelos olhares dos artistas. Eu assinava a folha de controle de entrada na *Tohu* como membro do circo e, nos primeiros dias de observações nesse espaço, era sempre alertada por Carine: Josiane! Você assinou a folha de entrada? (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE JULHO DE 2013).

Esquecer algum tipo de atividade era comum entre os artistas, conforme destaquei no início destas análises sobre os bilhetes com lembretes fixados ao longo do escritório, e Carine já me considerava como membro da equipe de trabalho. Por isso, recorrentemente ela me alertava sobre possíveis esquecimentos. Além disso, a *Tohu* é efeito da luta política circense em prol de espaços específicos ao circo em Montréal, então transgredir as normas (CERTEAU, 2008) seria romper com as próprias demandas do coletivo.

As táticas de transgressão da dinâmica estabelecida no campo artístico que produziam o circo como uma manifestação artística marginal na sociedade, a partir do processo de organização dos circenses, se transformou em práticas estratégicas delimitando o “caminhar” pelo espaço social. É isso que Certeau (2008) destaca ao afirmar que os saberes especializados estabelecem caminhos por onde os sujeitos devem passar disseminando operacionalmente relações de forças produzindo processos relacionais na sociedade, o que Foucault (2008), por exemplo, afirma ser a tentativa de produção de indivíduos eficientes. Ao incorporar a lógica econômica hegemônica, as práticas de gestão dos circenses também objetivam delimitar lugares, estabelecer mecanismos de controle e gerir o espaço social.

Na *Tohu* a participação de Julie na produção do espetáculo foi mais intensa. Ela anotava suas considerações em um caderno para, posteriormente, discuti-las com os artistas e equipe técnica. Essa prática da escrita de Julie não era observada nas atividades em *Verdun*, atividade essa característica de meu trabalho em campo. Observando que Julie estava incorporando a escrita em suas atividades, eu levava para o campo folhas e canetas extras, pois, por vezes, eu escutava alguém, inclusive Julie, comentando: “esqueci minhas folhas e canetas” e eu retirava os objetos de sua bolsa e os oferecia aos artistas (DIÁRIO DE CAMPO, 17 DE JULHO DE 2013).

A dinâmica de atuação de Julie no cotidiano de trabalho tinha como efeito a produção de uma cumplicidade entre ela e os artistas. Sempre que eles tinham alguma dúvida ou sugestão era a ela que eles se reportavam. As práticas da escrita, da escuta e do diálogo no cotidiano (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008) constituíam políticas locais perpassadas transversalmente pela dinâmica emocional. Esse processo empreendido por Julie não era pautado no consenso. Críticas, debates e discussões eram frequentes e, justamente, por possibilitar o contraditório, Julie participava das reuniões com os artistas e equipe técnica.

Foucault (2013) destaca que as heterotopias apresentam múltiplas práticas conflitantes em um mesmo espaço social. Ainda que elas apresentem linhas de conexão com o sistema estas práticas heterotópicas subvertem a ordem determinada pela lógica vigente no espaço

social. Por não serem controladas normativamente pelo grupo dominante, elas [heterotopias] se caracterizam pela ambiguidade e contradição.

Em um dos momentos de “paradinha” dos ensaios, os artistas se reuniram no palco e começaram a alterar uma cena sem que qualquer um dos diretores houvesse solicitado. Essa construção coletiva era comum no circo. Os artistas se reuniam sem a presença da equipe técnica e pensavam o que poderiam alterar no espetáculo. Essa prática era inclusive fomentada, indiretamente, pelos diretores que, ao final do dia, encerravam as atividades antecipadamente e possibilitavam aos artistas conversarem entre eles.

Assim como nos momentos das “paradinhas”, nesses momentos informais entre os artistas eram experimentados novos movimentos ou possibilidade de números nos espetáculos. Eles também utilizavam esse momento para observar o trabalho e o processo de criação dos “outros”. Tal processo de criação não formalizado evidenciava a seguinte dinâmica:

Somente os artistas presentes no CT hoje. Lionel e Alain, em pé no centro do palco, começaram a elaborar uma provável cena para o espetáculo. Lionel afirma que eles precisam de uma cena de acrobacias de solo. Alain concorda com a proposição. A seguir, eles decidiram quais técnicas iriam utilizar para “operacionalizar” a cena proposta. Tudo isso já se movimentando e executando as técnicas no palco para testar a viabilidade de utilização da mesma no espaço que eles teriam disponível. Eles então saem do palco e se dirigem ao espaço destinado aos treinamentos acrobáticos e repetem todos os exercícios inúmeras vezes. Após isso, Lionel e Alain retornam ao palco para trabalhar a plasticidade e a dinâmica cênica dos números circenses propostos, ou seja, avaliando as “passagens” entre as cenas anterior e subsequente ao proposto por eles. Compreendendo a adequabilidade técnica e cênica do que haviam pensando, decidem utilizar esses movimentos em cena (DIÁRIO DE CAMPO, 20 DE JUNHO DE 2013).

As práticas do espaço destacam as maneiras de reintroduzir mobilidades plurais de interesses e prazeres no cotidiano (CERTEAU, 2008). São deslocamentos que possibilitam restaurar o lugar instaurado pela pertinência do tempo, possibilitando reapropriar o lugar. Essa dinâmica de reapropriação política do espaço social resulta em um processo heterogêneo de criação do espetáculo. Apesar de haver um espaço formal de criação para os diretores do circo, conforme discutido na seção anterior dessa tese, é no cotidiano de trabalho e de apresentações que os espetáculos são formados e alterados. Ao contrário do que se observa em companhias de Ballet (SARAIVA et al., 2011) ou de teatro (SCHIMIDT, 2013) onde o processo de criação é estruturado com base nas divisões funcionais entre as equipes de

produção, no circo esse processo de separação entre criação e interpretação ainda não se encontra presente de forma tão intensa.

Julie e Pierre estavam sentados em frente ao palco conversando. Michel então chama Julie e pergunta: Olhe o que você acha dessa alteração que fizemos. E continuou explicando o que eles haviam pensado conjuntamente em fazer. Em nenhum momento, Julie interveio nas falas dos artistas. Tão pouco, Pierre interveio, visto a demanda ter sido diretamente para Julie. Ela olhava atentamente e observava as considerações de Michel e ao final comentava: Ok, agora faz pra eu ver. Ela senta-se ao lado de Pierre e os dois começam a desenhar no ar as possibilidades de movimento e possíveis alterações. Eles raramente utilizavam palavras para discutir o que fazer. Predominantemente, conversavam pelos desenhos dos movimentos que realizavam no ar. Julie parecia ter muito mais uma posição de interlocutora no processo de criação dos artistas (DIÁRIO DE CAMPO, 22 DE AGOSTO DE 2013).

Conforme discute Garcia (2011), uma das principais características do trabalho dos circenses é a polivalência artística. De acordo com a referida autora, a separação entre os processos de criação e de interpretação subverte os valores fundamentais do circo e é a principal tensão no trabalho artístico circense. Por isso, a resistência dos artistas na aceitação da separação no processo de criação do espetáculo e a subversão tática nos momentos de “paradinhas” na criação de números circenses.

Isso também reforça o entendimento dos artistas de que a apreensão de seu cotidiano de trabalho é tácito e existe uma dificuldade de interação nesse contexto pela linguagem falada. Como discute Certeau (2008), um saber que não pode ser dito, mas colocado em ação, por isso ele admite outras formas de materialidades que não somente a linguagem.

No lugar o corpo do sujeito é submetido às normas e diz os códigos pelas quais eles são regidos, e, assim como as práticas produzem diferentes espacialidades, elas também especializam os corpos dos sujeitos inscrevendo neles processos de comunicação. Certeau (2002) discute ser necessário compreender como os corpos são praticados em movimento ou “em ação” no espaço social para compreender as multiplicidades espaciais produzidas pelos praticantes (DOSSE, 2004). Os sujeitos sociais, para Certeau (2002) tem um gosto pela experiência prática, por estar em ação, por isso o corpo do artista constitui o espaço organizacional circense.

Schatzki (2005) discute que nos processos organizativos é imprescindível compreender o percurso das redes de práticas onde são mobilizados humanos, não humanos, subjetividades, materialidades, tecnologias dentre outros elementos que possibilitem as

organizações acontecerem, a partir destas diversas redes de relações. Essa proposição de análise das organizações de Schatzki (2005) é análoga as discussões de Certeau (2008, p. 175), quando este autor afirma que nos estudos sobre práticas deve-se compreender os “procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveria levar a uma teoria das práticas cotidianas do espaço vivido”. Compreender as redes de práticas constituidoras das organizações é destacar as instabilidades destas redes de relações de forças entre os elementos sociais, onde a partir de uma “golpe de vista” se politiza a vida cotidiana nos processos organizativos, o que inclui o próprio corpo humano em movimento.

A prática da escuta que Julie desenvolvida com os artistas pode ser relacionada a luta política desenvolvida pelo coletivo, quando eles buscam ocupar diversos espaços sociais para que os artistas de circo sejam “ouvidos” em suas demandas. A postura da direção do circo reflete a dinâmica que eu escutava fora do ambiente do circo, quando outros artistas destacavam a importância de “ouvir” os diretores desta organização sobre a luta circense na cidade. São micropolíticas do cotidiano que possuem uma relação com a política emocional ampla de reconhecimento do circo. O que Schatzki (2006) destaca sobre o espaço organizacional praticado articulado com a sociedade. Na medida em que as práticas definem o percurso das organizações elas configuram politicamente o campo social. São mobilidades que produzem a organização e a sociedade, por isso ao articular múltiplos espaços constitui espaços heterogêneos.

Sendo assim, a “paixão” pela arte no circo tem reflexos micropolíticos nas práticas de organização do cotidiano. Ela possibilita reconhecer a capacidade de ação dos artistas na produção do espetáculo enquanto sujeitos e não somente profissionais. Por isso, todos são ouvidos e convidados a participar das decisões. Entretanto, como isso ocorre em uma relação de forças, essa paixão pela arte também provoca microseparações no cotidiano de trabalho como efeito, em termos amplos, de quem são os “criadores” e os “gestores” no cotidiano artístico. Apesar de todos participarem e as atividades acontecerem em espaços de passagens, ou seja, eles não ter um lugar fixo para as suas atividades, nas relações entre os sujeitos existem lugares determinados de ação. Por isso, cada grupo de trabalho tem seu lugar no circo.

Outro aspecto social que perpassava o cotidiano circense era a linguagem. Além do francês e do inglês, línguas oficiais do Canadá, o cotidiano falado também era em espanhol, estabelecendo um desafio linguístico a todos. Em diversos momentos em cada canto do

espaço organizacional um idioma diferente era falado, especialmente nos momentos das “paradinhas”. Por isso, também havia uma maior proximidades entre os artistas com origem de nacionalidades com mesma língua, a exemplo dos franceses. Nos espetáculos, o circo tem como uma de seus principais linhas de fomento o governo de Quebeque, cujas políticas públicas tem sido de reforçar o uso da língua francesa no cotidiano quebequense, com efeito, quando era necessária a utilização de linguagem nas apresentações as mesmas eram realizadas em francês. Entretanto, com a ampliação das atividades e apresentações do coletivo na América Latina a adequação e utilização também da língua espanhola tem sido ampliada.

A opção de incorporação do espanhol ao espetáculo ocorreu em face de uma dimensão macroeconômica. Com a atual crise financeira na Europa e nos Estados Unidos, a América Latina é foco de mercado dos circos canadenses. No ano de 2013, por exemplo, todas as principais organizações circenses do país, oito circos, realizaram turnês latino-americanas com passagens pelo Brasil. Por isso, o idioma falado nos espetáculos se configura como uma dimensão da prática estratégica e econômica (CERTEAU, 1999) desenvolvida pelos artistas para o ingresso em diferentes mercados. Ditos e feitos, como destaca Schatzki (2006), interpelados pela dimensão econômica.

A linguagem, de acordo com Certeau (2008), igualmente pode ser considerada a partir de seu uso estratégico do cotidiano, ou seja, no estabelecimento de um “próprio”, o domínio de um lugar. Ao transformar as incertezas do espaço em leituras antecipadas, as estratégias sustentam e determinam a possibilidade de conquistar para si um lugar próprio. Em relação ao uso da linguagem de forma estratégica, Certeau (2008) recorre aos modos como os especialistas, os filósofos ou os peritos, demarcam um espaço de linguagem própria. Durante a criação e produção do espetáculo, Julie apresentava a preocupação de como o público compreenderia a linguagem utilizada nas apresentações. Conforme discutido, o coletivo apresenta como foco de suas produções o contexto urbano das cidades, por isso em seus espetáculos os números circenses são articulados aos movimentos de basquete de rua, patins, skate, até mesmo Dj's:

Enquanto os artistas elaboravam os números do espetáculo em conjunto com Pierre, Julie interveio no processo afirmando: ok, isso para gente é compreensível, mas para quem não é de circo não é tão fácil assim saber o que está acontecendo. Tem que pensar em algo que seja acessível a todos e não limitado a linguagem do circo. As pessoas precisam olhar e saber o que está acontecendo. A gente vai falar sobre a gente e sobre elas também (DIÁRIO DE CAMPO, 15 DE AGOSTO DE 2013).

Para Certeau (2008) o que caracteriza o homem ordinário é o ato deste não ter um próprio que o determina. Sua indeterminação possibilita atuar no campo das táticas, onde ao desviar ou recriar o que lhe é imposto configura ações de resistência frente à maquinaria estratégica. E é esta astúcia da vida cotidiana que atua além de um próprio, e que por muitas vezes o invade, que se caracteriza o “homem ordinário”. A proposta de Julie era justamente romper com o “próprio” da linguagem circense e possibilitar que os sujeitos pudessem recriar o espetáculo a partir de seu modo de vida na cidade. Essa é uma das principais características das heterotopias, de acordo com Foucault (2013), que rompe com a linguagem dominante e produz heterocronias, ou seja, a produção de uma relação espaço tempo diferente da qual se estabelece na ordem vigente. Essa discussão contribui aos Estudos Organizacionais especialmente porque nesse campo de pesquisas os espaços organizacionais tem sido considerados dinâmicos, entretanto ainda não contemplando a dinamicidade temporal destes processos (O'DOHERTY et al., 2013a) ou mesmo do próprio local onde eles ocorrem (ver críticas de COSTAS, 2013).

Faltando um mês para o início do espetáculo os ensaios foram complementados pelos profissionais técnicos em som e iluminação. Nesse momento da produção do espetáculo, eram eles as “prioridades” de desenvolvimento das atividades e, por isso, os ensaios eram realizados no mesmo momento dos testes de microfones, de luzes no palco ou mesmo dos ajustes das roupas e artefatos que seriam utilizados no mesmo. Porém, a única reclamação realizada pelos artistas ocorreu no mês de agosto:

Hoje, pela primeira vez, os rapazes reclamaram com Pierre e Julie da escuridão do palco no momento de realizarem as “acros”³³ durante o ensaio. Nesse momento de reclamações, Michel solicitou a Carine fitas crepes coloridas para realizar marcações dos limites e de espaços no palco para que os ensaios fossem realizados com mais segurança. O engraçado foi que hoje eu estava sentada um pouco mais distante Carine. Quando ele chegou para solicitar o material, ao invés dele dizer o famoso “svp”³⁴ ele surpreendeu com um “por favor”, em portunhol. É justamente nesses pequenos detalhes do dia a dia que estou percebendo a minha “existência” no cotidiano de vida deles e podendo contribuir um pouco com esse universo cultural que já é tão diversificado em termos de linguagem (DIÁRIO DE CAMPO, 29 DE AGOSTO DE 2013).

Reclamações sobre as atividades eram raras durante os ensaios. Sempre que ocorria algum tipo de incomodo em relação à estrutura, os próprios artistas realizavam ajustes para

³³ Abreviatura utilizada para designar acrobacias.

³⁴ Svp é abreviação de *S'il vous plaît* na língua francesa que em português significa por favor.

adequação ao seu trabalho, evidenciando a característica polivalente de constituição dos artistas de circo (GARCIA, 2011). Ainda que o coletivo apresentasse profissionais para a realização das tarefas técnicas, os circenses acompanhavam toda a produção técnica do espetáculo, especialmente Michel, que considerava ser essencial na formação artística o conhecimento sobre as atividades relacionadas a produção do espetáculo.

Na última semana de ensaios na *Tohu* ocorreu o primeiro encontro entre a “turma do escritório” e a “equipe de produção do espetáculo”, em uma seção especial em que, pela primeira vez, o espetáculo seria apresentado em sua totalidade, incluindo todos os artefatos e efeitos técnicos do mesmo. Nesse dia, eu optei por não me sentar à mesa, como fazia diariamente, mas na plateia para que pudesse acompanhar a movimentação dos sujeitos pelo espaço, visto ser um momento raro de encontro entre estes sujeitos. Pierre, Carine e Catherine sentaram-se à mesa. Pierre atribui a Catherine a tarefa de realizar anotações as quais ele demandava ao longo da apresentação. Julie optou por sentar-se na plateia, local em que a “equipe do escritório” também se acomodou. O Diretor geral do circo, Jean, sentou-se na arquibancada em frente ao palco. Era a primeira vez que ele se fazia presente nesse cotidiano durante todos esses meses, pois como afirmava, era necessário que os artistas tivessem espaço para criar.

Essa separação entre as “maneiras de fazer” gestão e as “maneiras de fazer” artística destacada em todo o campo circense pesquisado nessa tese evidencia o não reconhecimento dos artistas de circo de como eles se organizam para o trabalho. Existe uma centralidade nas práticas artísticas e de criação em que sua forma de constituição provoca uma separação com as outras atividades no circo. Na medida em que estas práticas são reproduzidas no cotidiano do circo, ocorre até mesmo a separação dos locais onde cada conjunto de atividades são realizadas.

Na entrevista que realizei com o diretor de pesquisa da *École Nationale de Cirque* de Montréal [Alain] questionei sobre como é a formação dos artistas de circo na escola em relação ao ensino de práticas de gestão. Alain me informou que existe uma ênfase no ensino técnico na formação dos artistas e que a única formação que os alunos recebem sobre a área de gestão é uma disciplina sobre gestão de carreiras. Conforme discutem Garcia (2011), Fagot (2010), Bouissac (2012) e Boudreault (1999) existe um processo de formação de artistas nas escolas de circo para as companhias circenses e não para a constituição de companhias de circo.

Antes de iniciar o espetáculo, Pierre avisa aos presentes que eles estariam abertos a críticas e sugestões, pois esse era o motivo daquele encontro: participação. Também era um momento de “sentir a reação do público” (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990), visto que a produção do espetáculo era restrita a equipe de trabalho artístico. Durante a apresentação, o “pessoal do escritório” sorria sussurrando: “eles são perfeitos mesmo”! (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE SETEMBRO DE 2013).

Esses posicionamentos evidenciavam as relações de forças entre as micro separações no espaço organizacional que determinavam o “lugar” de cada grupo de trabalho com seus saberes (CERTEAU, 2008). Ou, nas palavras de Schatzki (1996), as práticas integrativas implicam um processo organizativo complexo e constituem o domínio específico da vida social. E é com base na especificidade destas práticas que o cotidiano de trabalho no coletivo é separado. A partir das diferenças das modalidades de ação (CERTEAU, 2008) ou dos conhecimentos que constituem as práticas (SCHATZKI, 2006), os sujeitos sociais reproduzem as divisões de saberes no processo organizativo de forma, por vezes, naturalizada, evidenciando que as práticas possuem também uma dimensão recursiva, sendo, como afirma Schatzki (2006), essa reprodução das relações de trabalho que sustenta as relações de força no contexto organizacional, inclusive a dinâmica emocional.

Em relação à dimensão estratégica (CERTEAU, 2008) das emoções nas Ciências Sociais, Mauss (2003) foi um dos primeiros antropólogos a problematizar as emoções a partir da dinâmica cultural. De acordo com o autor, as expressões das emoções não se resumem tão somente aos aspectos fisiológicos e cognitivos, mas, também, a como socialmente aprendemos a expressar e manifestar nossas emoções. Partindo de um estudo sobre os rituais funerários na Austrália, o referido autor apresenta como aprendemos a “chorar o morto”. Mauss (2003) afirma que existem sempre espaços sociais onde se espera que se expressem sentimentos, bem como há emoções obrigatórias esperadas dos indivíduos. Nesse contexto, a cultura seria um mecanismo de socialização das emoções, em que a obrigação e a não espontaneidade de suas manifestações seriam elementos marcantes de entendimento das relações sociais. Nessa abordagem de estudos, as emoções são concebidas a partir do nível institucional da sociedade, sendo constituídas na coletividade e internalizadas pelos indivíduos como forças coercitivas para garantirem a estabilidade social.

De acordo com Khoury (2006), as expressões das emoções não se resumem somente aos aspectos fisiológicos e cognitivos, mas, também, a como socialmente aprende-se a expressar e manifestá-las por meio de formas de “falar”, “expressar” e incorporar o “sentir”

de maneira a objetivar a produção das subjetividades. Lutz (1998) discute que essas manifestações emocionais devem ser compreendidas com base no contexto local onde os sujeitos estão inseridos, visto as mínimas formas de disseminação das relações de poder na sociedade.

Durante a apresentação, Julie chorou por várias vezes observando o espetáculo. Ela foi a única pessoa da equipe de trabalho que apresentou esse tipo de manifestação emocional, de forma muito reservada. De acordo com Lutz (1988) as expressões consideradas emocionais são articuladas ao mundo social também na aprendizagem de técnicas corpóreas, a exemplo do choro. A diferença desse debate proposto por Lutz (1988) em relação à abordagem de Mauss (2003), por exemplo, é que enquanto para o segundo o foco de análise é a forma tradicional de manifestação das emoções que garantem a estabilidade institucional da sociedade, Lutz (1988) tem por objetivo discutir as emoções como um produto da vida social, sendo uma prática local e contextual articulada com a dimensão micropolítica de organização das relações de poder. Isso, de acordo com a referida autora, pode evidenciar os “usos” das emoções com base em uma rede de associações de forças.

A manifestação de choro por parte de Julie, de forma reservada, poderia ser compreendida não somente como uma manifestação típica das mulheres, o que resultaria em um processo de essencialização das emoções, criticado por Lutz e Abu-Lughod (1990). Chorar expressava, naquele contexto, a tensão das relações de forças imbricadas na produção de um espetáculo circense pelos artistas em termos amplos da sociedade, visto o trabalho do coletivo de intervir no campo artístico montrealense, bem como na dimensão microssocial de ser o momento de encontro de todo o circo. Conforme discute Álvarez (2011), o potencial das emoções na pesquisa dos processos políticos está justamente em seu entendimento como uma prática que possibilita romper com o entendimento das manifestações corpóreas das emoções como representações ou efeitos psicobiológicos e, com efeito, reconhecer a corporalidade da emoção não a partir da “motivação para a ação”, mas das tramas das relações sociais nas quais as práticas emocionais se articulam.

Faltando uma semana para a “*première*” mundial, novamente mudamos de local. Dessa vez, para fazer os ajustes técnicos, a exemplo da iluminação e de som, principalmente, em um espaço de teatro, formato de espaço no qual o espetáculo seria apresentado durante as turnês pelo mundo. Como o teatro era gerido por uma empresa, para ter acesso as dependências do mesmo era necessário ter uma senha digital para a entrada no local. Assim como na *Thou*, eu recebi a mesma senha de acesso que os artistas.

O primeiro *e-mail* que recebemos indicando o novo local de ensaios e a senha de acesso as suas dependências já não era em tom de formalidade, mas um *Salut la gang!* No espaço já não existia mais mesa, então ocupamos a plateia de forma mais fluída e as micro separações no local se tornaram menos materializadas pela estrutura do teatro. A presença dos técnicos de som e iluminação era mais intensa devido a necessidade de ajustes nos artefatos, possibilitando que os artistas trabalhassem de forma mais próxima em relação a eles. Entretanto, as conversas entre estes dois grupos eram predominantemente profissionais.

Nesse embate micropolítico, a aparente estabilidade do cotidiano circense é efeito de uma luta no espaço social pelo reconhecimento das artes do circo que reproduz micro separações no trabalho desenvolvido dentro da organização. Por isso, ainda que os espaços ocupados fossem de passagem eles reproduziam a configuração dos saberes (CERTEAU, 2008) do campo artístico. A “paixão pela arte” se constitui como um mecanismo político emocional transversal no campo de atividades circenses configurando práticas no processo de organização do circo, e, com efeito, produzindo uma justaposição de elementos considerados opostos nas análises organizacionais, a exemplo do espaço de passagem e os lugares, o fixo e o móvel, configurando o caráter híbrido do espaço organizacional.

Deste modo, a “paixão pela arte” extrapola a dimensão individual se constituindo como um mecanismo político emocional de atuação no campo de atividades circenses, mas, também, configurando práticas no processo de organização do circo em Montréal. Esse fenômeno político emocional dos artistas de circo resulta em uma disputa direta com as organizações teatrais, visto que é no espaço do teatro que o denominado circo contemporâneo tem seu principal espaço de atuação. Por isso, também existe esse movimento de inserção dos atores no espetáculo circense, de modo a sensibilizá-los para o reconhecimento do circo como uma arte cênica tal qual o teatro.

De certa forma, essa prática de hibridização do circo com o teatro possibilita criar um espaço simbólico de diálogo com outros domínios artísticos, amenizado o enfrentamento direto que é realizado pela busca e disputas por recursos, por exemplo. A hibridização é um mecanismo de fluidez frente às fronteiras de delimitação entre as artes que, ao mesmo tempo, também produz resistências no campo circense ao impossibilitar a delimitação de uma essência artística do circo contemporâneo. Deste modo híbrido é que se criam elementos para que o circo contemporâneo tenha também o seu “lugar” no campo artístico.

5.3.3.3 Projeto *Diversis*

A diversidade cultural é um dos principais elementos que constituem o coletivo, em parte isso também é efeito do contexto social onde o circo se localiza, visto a cidade de Montréal se forjar com base em políticas públicas de imigração que fortalecem a diversificação populacional (BELABDI, 2004; PORTO, 2001). Sob este aspecto, e associado a proposta de resgatar a dimensão humana do circo, o *Passion* desenvolve um projeto que se chama *Diversis*.

O criador do projeto no circo, Michel, afirmou ter se inspirado na diversidade de constituição da sociedade para desenvolver suas atividades. Por isso, a presença de cada sujeito faz diferença e altera as relações sociais no cotidiano do circo, de acordo com os artistas circenses (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013). Essa discussão é importante, pois evidencia a concepção de sujeito e de lógica de ação adotada nas práticas de organização coletivo em estudo.

Diversis começou em 2007. Eu comecei a refletir e a escrever sobre o espetáculo em 2004. Em 2004 eu comecei a pensar como eu era egoísta com as artes do circo. Porque eu passo a maior parte de meu tempo em treinar, em fazer coisas magníficas [...] eu tenho o privilégio de viajar muito. De viajar e de descobrir culturas. É uma coisa que eu adoro. Minha primeira turnê foi no Japão. E para mim foi como uma turnê magnífica. Foi a minha mais bela turnê porque eu fui totalmente curioso. O Japão tem uma cultura diferente. Muito fascinante. [...] eu viajei para a Europa e por toda a parte do mundo. E eu queria fazer um espetáculo que falasse disso, que falasse do encontro, que falasse da diversidade cultural [...] um canal de comunicação entre as culturas que não é um canal convencional. Não uma relação econômica, não uma relação diplomática, não de uma relação de conflito de religião. É uma relação artística. Uma relação da criatividade humana. Eu queria criar um encontro. Um encontro de cultura pauta em uma relação de criação. De criação de um espetáculo. O determinante para o nascimento de *Diversis*, em 2004 eu fiz um espetáculo solo [...] essencialmente eu falei sobre a evolução do indivíduo e a evolução de sua consciência [...] a vida é um pouco a mesma coisa. Por vezes, em determinadas situações, a gente precisa avançar, evoluir, mas a gente não pode abandonar as coisas que a gente conheceu antes. A gente incorpora [...] isso me fez refletir bastante. Como é que a gente evolui? Eu sou continuidade de que? [...] é como uma espiral. A espiral é o símbolo da evolução. E a espiral que me levou a conhecer a sequência *Diversis* (MICHEL, ENTREVISTA REALIZADA EM 13 DE MARÇO DE 2013).

O projeto começou a ser desenvolvido no ano de 2007 com o objetivo de realizar uma residência criativa a cada ano em continentes diferentes pelo mundo. Cada sequência de residências é realizada com base no que foi criado anteriormente, seguindo a lógica da espiral presente na lógica da *Diversis*. Nesse projeto, o coletivo faz uma prévia seleção de artistas

locais que trabalharão em conjunto com artistas canadenses por um período de duas semanas. São sete artistas locais e sete artistas canadenses. A ideia é que nesse período de tempo ocorra uma “troca” de saberes entre seus membros de forma que ao final se produza um espetáculo circense, a partir do que foi construído ao longo da residência. O espetáculo final dessas cinco residências vai tomando forma a partir das relações entre os artistas em diferentes países.

A prática da mobilidade sócio-espacial para os artistas circenses é considerada como um mecanismo de constituição subjetiva dos indivíduos, por isso, como afirma Urry (2007), a mobilidade faz parte da constituição do social e justamente pelo movimento em diferentes espaços e o confronto com diferentes lugares que podemos nos constituir socialmente. Sendo assim, para além da compreensão da prática da mobilidade como fluidez, é preciso considerar, conforme discute Certeau (2008), que o espaço social é constituído pela mobilidade e é a sua dimensão relacional que possibilita o entendimento das assimetrias e relações de poder que constituem esse processo tendo como efeito, o entendimento de que considerar um fluxo móvel é desnaturalizá-lo como plena liberdade de trânsito (CRESSWELL, 2009).

Esse entendimento de Michel de que os artistas de circo estão sempre em movimento e se constituem na mobilidade do espaço social está em consonância com as proposições de Certeau (2008, p. 57) sobre o sujeito anti-herói de suas pesquisas, ou o “*homem ordinário: Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável*” que ao:

Dançar sobre a corda é de momento em momento manter um equilíbrio, recriando-o a cada passo graças a novas intervenções; significa conservar uma relação nunca de todo adquirida e que por uma incessante invenção se renova com a aparência de “conservá-la”. A arte de fazer fica assim admiravelmente definida, ainda mais que efetivamente o próprio praticante faz parte do equilíbrio que ele modifica sem comprometé-lo. Por essa capacidade de fazer um conjunto novo a partir de um acordo preexistente e de manter uma relação formal malgrado a variação dos elementos, tem muita afinidade com a produção artística. Seria uma inventividade incessante de um gosto na experiência prática (CERTEAU, 2008, p. 146).

O sujeito certeuniano é um equilibrista, como o próprio autor se refere. Na dinâmica do cotidiano, onde não se pode compreender o social a partir de uma trajetória fixa e imutável, as articulações entre estratégias e táticas conferem às práticas dos sujeitos a possibilidade de recriar, a cada passo, diferentes formas e forças para o equilíbrio, ou seja, se manter no jogo. É nesse sentido, que Certeau (2008) salienta a necessidade de “caminhar pela cidade”, pois na constituição destes movimentos que podemos observar os desvios e os lugares dos próprios, ou seja, o movimento do relacional. O sujeito social para Certeau (2008)

é o praticante. Aquele que caminha incansavelmente pelo espaço recriando trajetórias e transformando a si mesmo e o cotidiano. Por isso, a mobilidade para os artistas circenses é o que possibilita o confronto com o “outro” que o constitui. Eles caminham, pois lhes falta um lugar (CERTEAU, 2008).

O primeiro país a receber o projeto *Diversis* foi a México, no ano de 2007, local onde o coletivo possui uma parceria com um circo local por meio de um artista circense mexicano que é amigo dos fundadores do coletivo em Montréal. O espetáculo que estava sendo adaptado para a América Latina, durante a realização desta pesquisa, também tinha como destino este país e as adaptações de cenas e números que eles realizaram para a turnê mexicana evidenciavam o conhecimento sobre as dinâmicas culturais daquele país:

Geneviève afirmou antes do início das apresentações que hoje somente seriam apresentados os números e cenas que foram adaptados para a turnê no México. As músicas utilizadas eram com melodias latino-americanas. Entretanto, na cena em que há mais movimentos acrobáticos percebi uma batida de samba com música eletrônico o que produziu uma sonoridade muito boa como já havia escutado de alguns artistas brasileiros ainda quando eu residia no Brasil. Uma das cenas que mais me chamou atenção foi a de mão a mão. A cena era de um casal sentado no sofá na sala de televisão de uma casa. Eles brigavam pela posse com controle remoto, pois o marido insistia em assistir uma partida de futebol enquanto a mulher perseverava em manter a televisão no canal de novelas. As narrações destes dois momentos era em espanhol. A disputa do casal em cena acaba quando na passagem pelo canal televisivo que representava a transmissão de uma partida de futebol um gol do México sobre a seleção Brasileira sela a vitória dos mexicanos sobre os brasileiros nas Olimpíadas de verão do ano de 2012. Apesar de eu não ter gostado do final da cena, por ser uma convicta admiradora do futebol de meu país, as adaptações ficaram muito boas, por eles trabalharem no espetáculo dois aspectos culturais muito presentes no México: novela e futebol. Além de colocar em debate as questões de gênero sobre os hábitos televisivos dos países latino-americanos. Enviei, então, um *e-mail* para Nicole comentando sobre a pertinência das escolhas realizadas para levar o espetáculo para a América Latina (DIÁRIO DE CAMPO, 25 DE MAIO DE 2013).

No ano de 2008 o projeto foi desenvolvido na província de Igloolik no Canadá, local onde reside a maior população indígena nativa daquele país. Com isso, o coletivo articulou a sua atuação também para as questões sociais canadenses, visto que a recuperação da história e das contribuições socioculturais da população indígena ao Canadá tem sido foco de constantes debates naquele país (BOUDREAULT, 1999). É isso que Certeau (2002) teoriza ao afirmar que as práticas espacializam os jogos políticos na sociedade na medida em que articula diferentes lugares. Então, as práticas artísticas são formuladas a partir de uma dinâmica estratégica na medida em que elas se deslocam do campo das artes e agenciam práticas em

outros campos sociais. É isso que Foucault (2010) destaca sobre os fenômenos sociais estarem sempre articulados com outros fenômenos. A política organizacional do circo se expande para as disputas sociais no Canadá.

Em 2009, a cidade de Copenhague, na Dinamarca, recebeu o projeto que foi desenvolvido com artistas circenses europeus. Continuando a caminhada do projeto pela a Europa, a residência criativa foi desenvolvida na cidade de Barcelona, no ano de 2010, e novamente em Copenhague no ano de 2011. O coletivo circense realiza várias turnês com seus espetáculos pelo Europa, o que facilita o deslocamento e a organização do *Diversis* nessa região, conforme apresenta Michel.

A cidade de *Buenos Aires*, na Argentina, foi a escolhida para as atividades do projeto na América Latina, no ano de 2012. De acordo com o idealizador do projeto, os argentinos apresentam uma dinamicidade de atividades do circo contemporâneo maior que o Brasil, por exemplo, fato que foi essencial para a escolha desse local. Para os artistas do coletivo, o Brasil ainda tem uma forte presença do circo tradicional, com lona e familiar, em seu território, o que causou estranhamento por parte deles da realização da minha pesquisa no contexto brasileiro ainda mais com o uso da etnografia em um circo contemporâneo no país (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013). As próximas atividades do projeto deverão ocorrer na África e Ásia, antes de sua finalização no Canadá, de acordo com Michel (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013). Para o desenvolvimento do projeto, Michel afirmava:

Para fazer o *Diversis* tem que mobilizar diversos atores, escrever projeto para captar dinheiro e o local tem que ter uma estrutura para receber o projeto. Por isso, na maioria das vezes, o local escolhido é aquele que apresenta alguma afinidade com o coletivo, ou seja, onde eles tem “amigos”, alguma pessoa conhecida que ajuda na divulgação, seleção dos participantes e com a estrutura do evento em si, a exemplo de alojamento, alimentação e os aparelhos circenses necessários as atividades. Com efeito, ainda que a ideia seja passar pelos cinco continentes, acaba-se por “repetir” as cidades de realização do projeto, porém com participantes diferentes (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

Schatzki (1996) argumenta que o contexto social é composto por uma malha de práticas que interconectam diferentes processos organizativos. E é o ordenamento articulado de elementos humanos e não humanos, o que inclui os arranjos materiais e as dinâmicas subjetivas, que constitui a vida social por meio das ações, relações e influencias destes agentes na malha de práticas organizativas. O posicionamento destes elementos nas malhas de práticas tem relação com a dinâmica de ação dos mesmos. Por isso, a vida social, e

organizada, envolveria as relações de múltiplas ações, desconstruindo a perspectiva da relação linear de causa e efeito nas análises organizacionais, por exemplo.

Essas proposições de Schatzki (1996) que Michel destaca como relevantes para a execução do projeto em diferentes países. É necessário a articulação não somente de recursos financeiros, mas de uma rede de relações pessoais, de estrutura de deslocamento, de estrutura dos locais de trabalho para que as atividades artísticas sejam desenvolvidas. Especialmente no circo, cuja atividades tem por objetivo a aprendizagem técnicas de movimentos acrobáticos necessitando, por exemplo, de um local com espaço para o desenvolvimento de acrobacias aéreas. Portanto, as práticas não dependem da intencionalidade dos sujeitos, mas das malhas tecidas entre diferentes elementos na vida social.

Nesse aspecto, é possível realizar uma aproximação das discussões de Certeau (2008) e de Foucault (2010) nas proposições de Schatzki (2006; 1996). De acordo com Certeau (2008) um espaço social é resultado das dinâmicas relacionais entre os elementos que o compõem. Por isso, eles são sempre abertos e não tem um fim em si mesmo, visto que sua dinâmica se altera de acordo com as práticas sociais realizadas. Estas práticas podem atuar de forma a sustentar a vida social, ou seja, ainda que ela se reproduza é necessário sempre a “renovação” destas práticas para que isso aconteça, ou minar a “ordem estabelecida estrategicamente”, no caso dos empreendimentos táticos.

Essa relação de forças sociais que busca disciplinar o posicionamento dos elementos sociais é discutida por Foucault (2010) no que se refere às micropolíticas das relações de poder no cotidiano dos sujeitos sociais. Para Foucault (2005; 2002), as relações de poder não atuam somente como uma força repressiva, mas de relações de forças em um processo disperso que atravessa todo o corpo social, não tendo origem, mas sendo produzido a partir dos agenciamentos das práticas sociais. Por isso, Foucault (2010) destaca a importância da resistência frente às estratégias de poder na constituição dos espaços sociais. É uma luta travada no cotidiano contra o que é imposto como processo de organização social. Estas malhas de práticas discutidas por Schatzki (2006) podem ser complementadas analiticamente com base nessas relações de forças discutidas por Certeau (2008), especialmente com base na dinâmica estabelecida entre estratégicas e táticas, bem como da capacidade de análise das microrelações de poder no cotidiano discutidas por Foucault (2010) que, ao serem aproximadas, possibilitam compreender a formação das malhas e arranjos práticos no cotidiano organizacional.

Leite (2010) afirma que para Certeau (2008) as práticas podem ajustar espaços em lugares, como subverter lugares em espaços. Isso, para Leite (2010), destaca a existência de passagens que permitem entender a dinâmica das fronteiras flexíveis que marcam a vida cotidiana. São nessas passagens que se constitui a dinâmica política da vida cotidiana apresentada por Álvarez (2011) como sendo as emoções em uma perspectiva prática política de experiência encarnada que organiza a vida cotidiana. Isso é destacado por Michel, especialmente sobre as relações sociais na vida cotidiana circense serem pautadas com base na confiança entre os sujeitos sociais.

De acordo com Michel, a confiança é a base de conexão com os artistas circenses. Por isso, o canal de comunicação no circo não é a linguagem falada, mas a criatividade humana, característica de ação dos sujeitos sociais discutidos por Certeau (2008). Como as residências são realizadas em diferentes países nem sempre todos os residentes falam a mesma língua e precisam desenvolver outras formas comunicação para maior aprendizagem nesse pouco tempo que eles tem para trabalhar em conjunto e desenvolver um espetáculo. Isso, de acordo com Michel, é apaixonante no circo: poder criar um espaço de encontro onde os sujeitos precisam produzir suas próprias “regras” de sociabilidade para poderem se desenvolver com base na diversidade cultural (DIÁRIO DE CAMPO, 11 DE MARÇO DE 2013).

Esse projeto tem como efeito difundir o próprio trabalho do coletivo no contexto mundial dos profissionais do circo e de mercado para os espetáculos. Além disso, o conhecimento artístico produzido durante estas residências é incorporado às práticas do *Passion* facilitando a criação de uma linguagem circense com elementos de significação em diferentes contextos culturais. Conforme discutido em face das próprias adaptações realizadas no espetáculo que estaria em turnê pelo México, após o projeto Diversis ter sido desenvolvido naquele país.

Nos espaços sociais, por serem lugares praticados (CERTEAU, 2008), persistem itinerários nos quais os encontros são, por vezes, inevitáveis, ou, mesmo, desejados especialmente mediante práticas, sobretudo as do tipo *táticas*, que ocorrem nos espaços certeunianos, cujas zonas fronteiriças permitem que surja a insinuação que perturba o cotidiano e desafia o espaço disciplinar, tomando a forma de contra-usos (LEITE, 2010).

Estes contra-usos dos espaços sociais, salientados por Certeau (2008), possibilita uma aproximação com as discussões de Foucault (2013) sobre as heterotopias que carregam em si a propriedade de constituir e ao mesmo tempo subverter o conjunto de relações sociais que constituem os espaços. Ramos (2010) argumenta que uma das possíveis interpretações do

conceito de heterotopias de Foucault (2013) é poder compreender as práticas que se equilibram entre o que é “permitido” e aquilo que é (re)apropriado, (re)significado, contrariado, ou subvertido a partir das práticas cotidianas dos que “usam”, produzem e reproduzem o espaço. Uma relação de forças na dimensão micropolítica do cotidiano.

Essa mobilidade sócio-espacial (CRESSWELL, 2009) do coletivo me possibilitou compreender essa constante luta dos circenses entre buscar uma reafirmação do circo como uma “arte legítima” do campo artístico, entretanto a partir dos usos das práticas circenses realizadas pelos próprios artistas, a exemplo do projeto *Diversis*. E neste mesmo projeto é possível compreender os jogos entre estratégias e táticas discutidos por Certeau (2008), uma vez que em busca das táticas dos circenses nos usos das técnicas em diferentes contextos culturais, o coletivo substancia suas atividades estratégicas no âmago institucional, por “representar” essa diversidade, e em termos de produção de seus espetáculos que dialogam com estas diferenças culturais.

Sobre essa dinâmica cultural das práticas dos circos, os diretores da organização em análise afirmam que esse processo também é realizado, por exemplo, pela *École Nationale de Cirque* de Montréal. As audições anuais realizadas pela escola em vários países pelo mundo tem por objetivo incorporar ao cotidiano de ensino da escola diversas linguagens circenses produzidas por diferentes contextos culturais. Esse critério de diferenciação dos alunos é aplicado, inclusive, nas políticas de distribuição de bolsas de estudos entre os alunos de forma a garantir a permanência na escola daqueles sujeitos que possuem um “saber circense” diferenciado do “lugar comum”, porém em situação socioeconômica que não possibilita a manutenção das atividades integrais na escola.

Alain, diretor de pesquisa da *École* me afirmou que em uma das audições realizadas na África eles “encontraram” uma dupla de irmãos que dominavam uma técnica de equilíbrio que eles jamais haviam visto em outros espetáculos. Estes sujeitos foram convidados a ingressar na *École* em Montréal, e, como afirma Alain, pela contato cotidiano com a escola e com os professores esse é um saber que também irá ficar na escola assim como os artistas aprenderão muitas coisas na convivência com a rotina diária de formação (DIÁRIO DE CAMPO, 24 DE SETEMBRO DE 2013).

Essas diferentes “maneiras de fazer” circo então estabelecem um jogo com a dinâmica estratégica circense que ao serem capitalizadas são utilizadas para manutenção das relações sociais estabelecidas na sociedade. Os jogos políticos formulam as regras organizadoras dos lances e constituem os esquemas de ações das práticas (CERTEAU, 2008) que por não terem

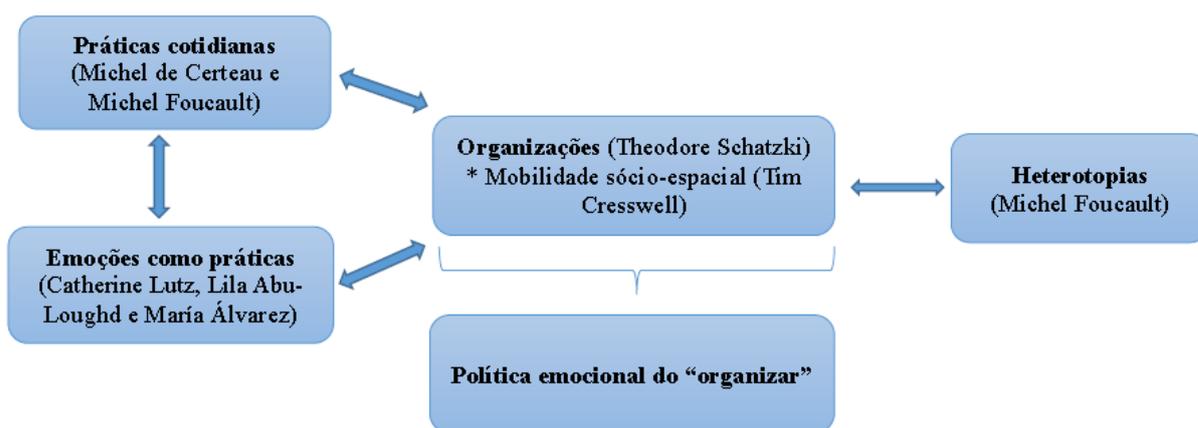
receptáculos físicos produzem espacialidades e, portanto, a natureza de sua constituição é sempre relacional (SCHATZKI, 2006; CERTEAU, 2008). Essa característica relacional dos processos organizativos ao ser articulada aos debates sobre as emoções possibilita compreender como, para além de uma dimensão individual e psicobiológica, a dinâmica emocional constitui uma dimensão política do organizar tendo como efeito a produção do circo contemporâneo como um espaço organizacional heterotópico no contexto urbano das cidades, em meio a um jogo entre o reconhecimento do que é formal e aceito no campo artístico e econômico, e o que os artistas circenses produzem em seu cotidiano também como contraposicionamentos.

6 DISCUSSÃO

Nesta seção da tese, eu retomo os argumentos teóricos apresentados neste trabalho com base nas discussões realizadas por meio do desenvolvimento do estudo etnográfico. A partir das compreensões da dinâmica do cotidiano organizacional de dois circos em diferentes contextos culturais, foi possível compreender como as relações entre as práticas cotidianas e as emoções formam uma política emocional que constitui as organizações circenses como espaços heterotópicos. Os resultados da pesquisa ainda evidenciam as emoções como práticas contribuindo aos Estudos Organizacionais que comumente postulam as emoções como fenômenos em oposição à dimensão da racionalidade, bem como categorizando as dinâmicas emocionais entre positivas ou negativas. Para além dessas dualidades, os estudos empíricos evidenciaram as emoções com base em relações de forças que constituem os cotidianos nos processos organizativos.

Com base nas discussões realizadas ao longo desta tese, o esquema conceitual de análise com as especificidades teóricas desenvolvidas ao longo do estudo que proponho, exposto na figura 4, possibilita compreender a importância de se considerar as emoções como práticas e seu potencial analítico nos processos organizativos.

Figura 4 - Esquema conceitual de discussões sobre a tese



Fonte: elaborada pela autora

A primeira maneira de especificar a relação entre as práticas cotidianas e as emoções nos processos organizativos, primeiro objetivo específico desta tese, é a compreensão do que

é o cotidiano organizacional (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013a), o que foi possível nesse estudo a partir das discussões sobre as relações entre as práticas cotidianas e os processos organizativos.

Ao deslocar as análises para as dinâmicas que “perturbam” a vida social, Michel de Certeau abre caminhos para problematizar o conceito de cotidiano para além de ações rotineiras. O olhar deste autor recai então para os conflitos os quais os sujeitos encaram todos os dias e que pelo seu caráter ordinário acabam sendo desconsiderados nas análises sociais. Como discute Maffesolli (2002), é preciso ter a humildade de seguir as pistas daquilo que se apresenta empiricamente no processo de pesquisa. Por isso, ao reconhecer o cotidiano como importante categoria de análise nesse estudo, optei pela realização de um estudo etnográfico.

Para Michel de Certeau o cotidiano é ambíguo, é contraditório, efeito de um conjunto complexo das “maneiras de fazer” dos sujeitos sociais que não se limita as ações rotineiras – apesar de não descartá-las – mas, que coloca os sujeitos sempre em jogo para que possam se deslocar frente a normatividade social. É por isso que Michel de Certeau propõe um embate teórico com Michel Foucault para quem as análises sociais recaem nas microrrelações que disseminam relações de poder na sociedade. Se o olhar de Foucault (2010) é para as “maneiras de fazer ou de dizer”, que são legitimadas na sociedade sob a ótica das tecnologias de poder e de governamentalidade, Certeau (2012) destaca o que é “aparentemente” invisível, o que irrompe nos interstícios da ordem estabelecida.

A análise desliza em toda parte sobre a incerteza que prolifera nos interstícios do cálculo, visto que ela não está ligada à enganosa estatística dos sinais objetivos (comportamentos, imagens etc.). Assim, maneiras de utilizar o espaço fogem à planificação urbanística: capaz de criar uma composição de lugares, de espaços ocupados e espaços vazios, que permite ou impedem a circulação, o urbanista é incapaz de articular essa racionalidade do concreto com os sistemas culturais, múltiplos, fluidos, que organizam a ocupação efetiva dos espaços internos [...] ou externos [...] e que os debilitam com vias inumeráveis. (CERTEAU, 2012, p. 233).

Conforme discutem O’Doherty et al. (2013), nos Estudos Organizacionais, os estudiosos não são bons de pensar o “organizando” em movimento e as organizações se tornaram um obstáculo para se compreender os processos organizativos (CZARNIAWSKA, 2013) pela fixação das análises dos dispositivos de poder, por exemplo, relegando as maneiras de utilização do espaço organizacional que “escapam” as planificações dos gestores. Por isso, as discussões de Michel de Certeau sobre o cotidiano como produto e não origem dos

processos organizativos possibilitam pensar como o “mundo vivido” nas organizações tem relação com o sistema social mais amplo e está sempre em movimento.

Nos cotidianos estudados nessa pesquisa, “aquilo” que escapa a planificação é relevante para os processos organizativos dos circenses. Por isso, a presença dos “estrangeiros” e “viajantes” (CERTEAU, 2008) nos espaços organizacionais circenses é essencial para o desenvolvimento organizativo do circo. No Brasil e no Canadá, as evidências dessa dinâmica podem ser observadas na dimensão de análise histórica das organizações. A formação dos circos ocorre em face da diversidade de formação técnica e cultural dos artistas conjugada com um movimento global de ampliação das atividades dos denominados “circos contemporâneos”. Ademais, ingressar no universo circense é o momento de romper com a ordem vigente na medida em que o circo é considerado local de “gente louca”, de viver sem um “lugar” e sempre em movimento (PARKER, 2011).

No Brasil, o circo reproduziu, a partir da constituição organizativa, um movimento de reprodução discursiva da cidade de Pelotas como um local afeto as atividades artísticas. Por isso, o estranhamento dos sujeitos artistas frente os efeitos da decadência econômica pelotense que produzia a cidade “morta para as artes”. Entretanto, ao fundar o circo o confronto dos artistas foi em relação aos agentes públicos da cidade e não com a dimensão econômica local considerada, até então, principal obstáculo de constituição de uma organização naquela localidade.

Essa “inversão” de posicionamentos evidencia como as relações de forças produzem diferentes espacialidades a partir dos “jogos” do/no cotidiano social. A produção e o “uso” do contexto artístico pelotense para o questionamento, pelo circo, das políticas públicas confrontava a ordem vigente e, como tal, resultou em um contexto iminente de deslocamento do circo para outra cidade. Entretanto, a rede de práticas formulada pelos circenses seja com o mercado (via empresários) ou no ambiente acadêmico (universidade) foi capaz de sustentar a organização na cidade de Pelotas. Ademais, a formação do circo escola no cotidiano do circo tanto para a formação de artistas para o circo como para o fortalecimento com a comunidade local também foram fatores de influência política na constituição da organização.

No contexto canadense, a presença de uma grande corporação circense contribuiu para que o coletivo estabelecesse um processo organizativo paralelo, mas não desconectado, da maneira de fazer circo hegemônica em Montréal, que discursivamente é considerada como o *Cirque Du Soleil* (OLIVEIRA, et al., 2014). Essa relação de força se mostrou tão presente que foi silenciada pelos sujeitos e atores sociais presentes nesse estudo, com exceção de uma fala

de um gestor de circo que já trabalhou na corporação circense em discussão e atualmente tem sua própria companhia em Montréal:

Eles [coletivo] sabem que tem um nicho de mercado diferente do *Cirque du Soleil*. Eles trabalham com outra coisa, por isso não podem e nem tem necessidade de um enfrentamento direto. Muito pelo contrário (DIÁRIO DE CAMPO, 5 DE AGOSTO DE 2013).

A atuação do coletivo para se posicionar no campo artístico circense ocorre pela ocupação dos espaços públicos e de representação dos artistas circenses montrealenses e não via um confronto direto com seus “concorrentes”. O cotidiano de trabalho do circo acaba sendo desenvolvido em outros locais que não aqueles determinados formalmente e produzindo espacialidades no campo artístico. Por isso, não se pode delimitar o cotidiano organizacional como um “local”, mas o processo das “maneiras de fazer” dos sujeitos sociais. As fronteiras das relações de trabalho, a dinâmica econômica e discursiva que formam a sociedade são espaços destacados para as análises organizacionais não podendo ser, portanto, observadas a partir de um rompimento dos processos que produzem o cotidiano organizacional.

Esses dois contextos culturais evidenciam as diferentes maneiras de fazer circo contemporâneo que fogem a planificação do sistema social criando uma composição de lugares (CERTEAU, 2008) que imputam outro movimento organizacional no campo artístico. Sendo assim, apesar de existir um movimento, especialmente no Ocidente, de ampliação de atuação do circo contemporâneo como efeito de um conjunto de organizações atuando nesse campo artístico com o objetivo de reconhecimento do circo como “arte” (GARCIA, 2011; FAGOT, 2010), os diferentes contextos culturais fomentam distintas práticas organizativas. Portanto, não se pode considerar as práticas, o cotidiano e as organizações como objeto reificados, mas como efeitos das relações de forças, sustentando a proposição teórica apresentada ao longo desse trabalho de que o cotidiano, assim como as organizações (CZARNIAWSKA, 2013), é efeito e não origem das práticas organizativas.

As práticas, para Certeau (2008), podem ser tanto as “maneiras de fazer” que delimitam o “lugar” ao estabelecer um solo “próprio” de sua localização, vencendo a temporalidade que possibilita mobilidade e deslocamentos na sociedade, como podem se configurar como táticas que deslocam esses instituídos burlando a ordem social. As práticas, ao colocarem os lugares em relação, constituem o espaço conceituado por Michel de Certeau como o local de mobilidade e improvisação. Nesse caso, o espaço se torna, para Certeau

(2008) o relacional, pois possibilita aos sujeitos mobilidade na sociedade. Para Michel de Certeau, o “local” dos sujeitos é no espaço social, pois é onde os indivíduos são interpelados constantemente pelo “outro” podendo se constituir enquanto sujeitos, bem com as práticas espaciais possibilitam aos “lugares” se abrirem ao “estranho” e as táticas atuarem no campo do “outro” resultando na produção de multiplicidades espaciais. Não existe um espaço abstrato para Certeau, mas múltiplos espaços produzidos pelas práticas sociais.

O conceito de espaço para Michel de Certeau não é algo abstrato, mas relacional, que possibilita os sujeitos “caminharem” e se constituírem na sociedade. Por isso, quando Certeau (2002) afirma que seu texto é dedicado ao “homem ordinário” ele destaca as ações que são “invisíveis” aos olhos dos efeitos das relações de poder discutidas por Michel Foucault, por exemplo. Por isso, para Michel de Certeau o cotidiano pode ser compreendido por procedimentos que possibilitam “jogar” com a ordem normativa e criar “caminhos” que não os instituídos na sociedade. É preciso destacar que essa dinâmica não é do domínio do consciente dos sujeitos. É fruto da ocasião.

Nos Estudos Organizacionais isso possibilita ampliar o entendimento do que se denomina de espaços organizacionais para além de suas delimitações físicas ou da compreensão estática dos “locais de trabalho” (COSTAS, 2013). A partir de Michel de Certeau é possível problematizar como as práticas produzem multiplicidades espaciais no cotidiano organizacional, bem como as mobilidades implicadas nesse processo no contexto urbano contemporâneo. O avanço para os EBP consiste em considerar as organização não somente como processos e espaços múltiplos, mas, também, as mobilidades sócio-espaciais avançando em um campo teórico que ainda precisa ser desenvolvido nos EOR (COSTAS, 2013; O'DOHERTY et al., 2013)

Essa inversão de sentido dos conceitos de espaço e lugar se mostrou profícua no contexto em estudo, visto que o local dos sujeitos artistas é na mobilidade. Como afirma Certeau (2008) esse deve ser o local de onde se deve compreender os sujeitos, uma vez eles estarem sempre em movimento e nunca acabados. As práticas do espaço possibilitam os sujeitos se abrirem ao “outro”, ao “estranho”, e se constituírem. Então, Certeau (2008) se aproxima das discussões de Foucault (2010) ao afirmar que os sujeitos são sempre inacabados, pois sempre estarão em movimento. A mobilidade do espaço social é o que possibilita o confronto e nesse embate os sujeitos produzirem o devir. Por isso, os circos se constituem no movimento, na produção do espaço social (PARKER, 2011).

Esse movimento de “caminhar”, de práticas do espaço, que possibilita a abertura ao “outro”, constitui para Certeau (2011) saberes heterológicos, ou seja, saberes sobre os outros deslocados no tempo. Por isso, a “caminhada” é sempre constituída por vestígios. Caminhar é ter falta de um lugar, pois é preciso sair de si, pois o “outro” nos falta (CERTEAU, 2008).

Sob estas considerações, articulei o debate sobre as práticas cotidianas às discussões sobre os processos organizativos. Schatzki (2005) afirma as práticas como sendo constitutivas do social e isso permite uma análise de diversos fenômenos em relação uns aos outros, ao longo do espaço e do tempo. O referido autor destaca que essa proposição epistemológica de análise social pode ser desenvolvida em relação aos processos organizativos, pois as organizações são contextos compostos por nexos de práticas e arranjos materiais. Isso significa que a vida social nas organizações “acontece” inerentemente como parte de tais nexos. Por práticas, Schatzki (2005) entende como sendo as atividades humanas organizadas e podem ser configurar como práticas políticas, práticas de culinária, práticas educativas, práticas de gestão, práticas de chão de fábrica, e práticas de *design*, por exemplo. Certeau (2012, p. 128) se aproxima dos estudos de Schatzki (2005) ao afirmar que:

As “maneiras de fazer” não obedecem a uma determinação individual, mas formam repertórios coletivos, identificáveis nas formas de utilizar a linguagem, de gerenciar o espaço, de cozinhar, etc. alguns procedimentos de origens heterogêneas podem suceder-se e cruzar no campo das atividades individuais, à maneira de atores anônimos ao atravessarem o palco que tem o nome de um suposto ator.

É por isso que para Certeau (2012; 2002), assim como para Foucault (2010), e, para Schatzki (2005) no contexto organizacional, as práticas produzem uma dimensão política que produz a vida social no cotidiano. A essa aproximação teórica entre os referidos autores eu denomino de micropolíticas, ou seja, a dimensão política da vida cotidiana.

Compreendo micropolíticas como processos em um espaço de práticas (FOUCAULT, 2010; SCHATZKI, 2006), os quais ao atrelarem-se à esfera de normatividade social confrontam, mesmo que sob a aparência de reprodução, um ordenamento social de modo a transgredi-lo (CERTEAU, 2008). As micropolíticas referem-se: a) às relações da reflexividade, do confronto, das práticas com lógicas de ação determinada histórico culturalmente; b) apresentam um cunho processual, pois as formas de organização são múltiplas e articuladas em um espaço de práticas; c) produzem efeitos no cotidiano devido ao seu caráter relacional com as esferas normativas da sociedade.

As evidências empíricas dessa política da vida cotidiana podem ser observadas, primeiramente, em relação à incorporação das práticas de gestão às práticas artísticas circenses. Parker (2011) destaca que o circo contemporâneo foi produzido por uma combinação de capitalismo empresarial, *marketing* de massa e pelos processos de urbanização. Fagot (2010), Garcia (2011), Sacchi (2009) discutem que os circenses são sujeitos polivalentes artisticamente, mas a incorporação das práticas de gestão no cotidiano de atividades dos circos tem produzido um processo de fragmentação das relações de trabalho e destituído essa característica dinâmica de constituição do sujeito artista circense. Entretanto, também existe um movimento de aproximação das práticas de gestão as práticas de organização do circo, especialmente no que se refere à produção discursiva da criatividade como necessária as relações de trabalho, conforme discutem Oliveira et al. (2014).

Nos estudos realizados nesta tese, a incorporação das práticas de gestão ao cotidiano organizacional circense tem como efeito a emergência do sujeito produtor cultural como mediador desta relação não somente nas artes, mas no campo social e econômico, e para a captação de recursos públicos e privados. No dia a dia dos circenses, os produtores culturais também mediam a relação dos artistas com os gestores, a exemplo do processo de comunicação da agenda de trabalho, como foi possível observar no Brasil (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013c), ou da “avaliação geral” (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013d) do que foi produzido pelos artistas, posicionamento observado no contexto canadense.

Esse contexto evidencia as expressivas transformações econômicas que o circo tem passado nos últimos anos. De um processo pautado essencialmente na estrutura familiar e com a transmissão de seu “saber-fazer” pela oralidade, nos últimos vinte anos essa arte se transformou em um importante setor econômico, especialmente no Canadá, o que obrigou os artistas circenses a se adequarem a essa realidade. Esse processo apresenta muitos mecanismos de resistência, a exemplo da incorporação de uma equipe administrativa, mas que ocupa locais diferentes dos circenses e da composição dos quadros de funcionários nas equipes de gestão, a partir do entendimento das diferenças entre as produções de saberes pelas diversas práticas cotidianas. Como observado ao longo do estudo, existem vários artistas de circo que ao finalizarem sua carreira se tornam gestores, entretanto o fluxo inverso não é observado. Os artistas de circo, ao menos no cotidiano de trabalho, delimitam o lugar de cada maneira de fazer no espaço social.

Sendo assim, a proposição teórica decorrente destas discussões é o cotidiano organizacional como espaços de práticas que constitui micropolíticas em meio a esfera

normativa dos processos de gestão (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013a). A partir de diferentes mecanismos de resistência, seja em termos físicos ou simbólicos, os sujeitos artistas circenses jogam com as maneiras de fazer gestão e as maneiras de fazer arte, evidenciando as interconexões entre as táticas e estratégias discutidas por Certeau (2012; 2002).

É nessa segunda maneira de expressar o cotidiano, as estratégias, em seu caráter eminente racionalizado e utilitário, que se situam as análises do fenômeno organizacional, reduzindo todos os espaços a ele relacionados aos fenômenos considerados “conscientes”. Muitos estudos discutem as “racionalidades” presentes nas organizações sem considerar o papel ativo das emoções nos processos organizativos. Isso se deve ao entendimento naturalizado de que as organizações *são* fenômenos racionais, portanto, reificações da realidade social com estruturas e ferramentas para que um grupo de pessoas atinja determinadas finalidades (CZARNIAWSKA, 2013) silenciando a relevância das emoções nos processos organizativos.

A segunda maneira de especificar a relação entre as práticas cotidianas e as emoções nos processos organizativos, sendo o segundo objetivo específico desta tese, é que estas relações formam a política emocional do organizar.

Considerando as organizações como fenômenos racionais, e a razão, nas Teorias Sociais, como oposta a dimensão das emoções nas ações sociais, o papel das dinâmicas emocionais nas Teorias Organizacionais foi relegado a dimensão individual. As manifestações das emoções foram então atreladas ao comportamento dos indivíduos e, portanto, as análises organizacionais com base na psicologia, especialmente cognitiva, ocuparam o espaço de discussão desse conceito. Um amplo leque de estudos foi produzido na área de Administração discutindo a importância das emoções na motivação para o trabalho, nas relações de confiança (SLOAN; OLIVER, 2013), nos processos criativos, tendo como base o indivíduo, os processos de aprendizagem, com foco cognitivista, ou nas teorias sobre tomada de decisão. Nessa última abordagem de estudos, além das pesquisas com base na neurociência (DAVID, 2010), um importante estudo que buscou refletir sobre a produção de emocionalidades no contexto organizacional foi de Mumby e Potnam (1992).

Nesse trabalho, Mumby e Potnam (1992) realizam uma leitura feminista pós-estruturalista do conceito de racionalidade limitada de Hebert Simon, afirmando a não existência de uma racionalidade pura e destacando que este conceito se pauta em suposições masculinas que excluem modos alternativos de organização. Os referidos autores apresentam então o conceito de emocionalidade limitada definido como um modo de organizar alternativo

em que o cuidado, comunidade, e apoio suportam as dinâmicas inter-relacionais para moldar a experiência organizacional (MUMBY; POTNAM, 1992, p. 474). O termo “limitada”, para Mumby e Potnam (1992), é utilizado, no sentido de incorporar as limitações intersubjetivas ou as restrições de se viver em comunidade e possibilita aos indivíduos reconhecerem a subjetividade de outra pessoa para a produção da inter-relação. Ainda para os referidos autores, a emocionalidade limitada possibilita os objetivos organizacionais, as hierarquias e os valores serem flexíveis. Com isso, apesar de destacar a importância das emoções para as análises organizacionais, Mumby e Putnam (1992) ainda consideram as organizações como entidade fixas e sua existência pautada no alcance de objetivos claros, conforme critica Czarniawska (2013) nos estudos sobre os processos organizativos.

Para além de sua articulação com a racionalidade limitada ou com base em uma dinâmica de restrições, a pesquisa realizada destacou as emoções como fenômeno político do processo organizativo dos circenses se constituindo com base em uma dimensão prática, conforme discutem Lutz e Abu-Lughod (1990). Por isso, a “paixão” pela arte destacada pelos artistas circenses brasileiros e canadenses não se refere à produção de um sentido inter-relacional para o alcance dos objetivos organizacionais, conforme preconiza os estudos sobre emocionalidade limitada, ou de manifestações individuais, nas discussões da psicologia cognitiva. A “paixão” pela arte se estabelece a partir de uma “maneira de fazer” circo que articulada a outras práticas cotidianas constitui a dimensão política de organização dos circenses, não somente no limite do cotidiano de trabalho artístico, mas de mobilização para a formação e sustentação de um campo social, um campo de práticas sociais.

É por isso que os artistas produzem o seu cotidiano de trabalho a partir de ocupação de outros espaços sociais pela cidade, pela ocupação de cadeiras nas esferas públicas de decisão de distribuição dos recursos públicos para as artes, nas manifestações pela abertura de teatros e na captação de recursos para a sustentabilidade de suas atividades, bem como de formação de novos artistas circenses para que essa dinâmica possa se reproduzir. Seja essa formação dentro do espaço dos circos, como ocorre no Brasil, ou em escolas de circo, como ocorre no Canadá, a “paixão” pela arte se materializa nos modos de fazer e de operar o cotidiano de trabalho circense. Conforme discute Foucault (2010) toda subjetividade implica materialidade.

Sendo assim, nas análises sobre a gênese de constituição dos circos foi possível observar a importância da amizade no processo de constituição das organizações. Ao contrário do observado em estudos a exemplo de Costas (2012) em que a amizade se constitui

como controle normativo no cotidiano de trabalho, para os artistas de circo as relações de amizade apontam para as tensões que problematizam o espaço relacional desse fenômeno no conjunto mais amplo da sociedade (REZENDE, 2002). Por isso, os circenses não dicotomizam as relações de amizade com base em “sentimentos positivos ou negativos”, individualizando as relações sociais, tão pouco associam o seu cotidiano a uma “cultura da amizade” (COSTAS, 2012), mas como relações sociais que sustentem o processo organizativo. Os “amigos” são sujeitos que fundaram o circo ou que possuem algum envolvimento com a “causa artística”. Nesse sentido, as relações de amizade tem mais uma perspectiva social do que de individual.

Essa dinâmica ficou evidente nesse estudo quando, no Brasil, o circo “decide” ficar na cidade de Pelotas. Apesar de um conjunto de relações que poderiam ser consideradas como um “cenário positivo” para a mudança de sede para a capital do Estado do Rio Grande do Sul, a indignação frente a forma como as políticas públicas eram voltadas para o setor artístico na cidade resultou no processo de articulação das práticas emocionais com práticas organizativas formando, nas palavras de Schatzki (2005), uma malha de articulação entre diferentes atores para sustentar o circo naquele contexto social. No contexto canadense, essa dinâmica também se evidenciou na formação coletivo, conforme afirmou Alain que o coletivo “bateu muita cabeça” até encontrar alguém que os ajudasse.

Um aspecto interessante a observar nessas discussões é a associação das práticas emotivas as expressões corporais. Então, falas como “matar no peito”, “bater cabeça”, “meter a cara” foram sempre utilizadas como forma de expressar a materialidade das práticas emocionais, o que me possibilita, nesse contexto, uma aproximação com as discussões de Álvarez (2011) quando a autora afirma as emoções podem também ser consideradas como práticas políticas de experiência encarnada.

Nos processos de criação e produção de espetáculos foi possível compreender como a dimensão prática das emoções articulada com outras práticas cotidianas constitui a política organizacional nas relações de trabalho diárias no circo. A ocupação de outros locais da cidade durante o processo de criação, a exemplo da padaria próxima ao CT do circo em Pelotas, por exemplo, evidencia como a dinâmica emocional possibilita constituir “outros espaços” ou espacializar o processo organizativo.

As práticas emocionais ao articular os processos criativos e organizativos também estabelecem um conjunto de práticas de trabalho. Por isso, nos grupos de trabalho para a criação dos números circenses existe a construção de uma linguagem não falada entre os

artistas circenses que possibilita produzir a materialidade do contexto organizacional a partir dos corpos dos artistas circenses. Essa dimensão material também se expressa na produção de lugares específicos para cada grupo de artistas, técnicos e gestores no cotidiano circense.

Outra contribuição desta tese está justamente em posicionar as emoções como práticas nos Estudos Organizacionais, bem como um fenômeno relevante pelo qual se pode compreender o “organizar”. Apesar de autores como Schatzki (2005) e Reckwitz (2012) considerarem as emoções como importantes fenômenos para os EBP, estes autores ainda destacam a dinâmica emocional como dimensão constituinte das práticas, o que se distancia das proposições de Lutz e Abu-Loughd (1998) e Álvarez (2011) que afirmam as emoções como práticas, entendimento esse que eu também compartilho neste estudo.

As emoções comumente analisadas como fenômenos naturalizados, acabam sendo consideradas com base nas discussões sobre racionalidades, a exemplo dos estilos de administrar ou das emocionalidade limitada, dicotomizando o entendimento das lógicas de ação dos sujeitos a partir da predominância da razão ou da emoção. Ou seja, a dimensão política das emoções é silenciada.

Esse silenciamento das emoções tem um duplo efeito teórico. O primeiro é a manutenção das análises dos sujeitos sociais centrados no jogo entre consciência e inconsciência; e um segundo que destitui o espaço organizacional de seus aspectos subjetivos e políticos, especialmente das práticas emocionais que caracterizam certas relações de trabalho e organizacionais – como os relacionamentos amorosos ou de amizade que influenciam os processos organizacionais.

A partir de um estudo etnográfico esbocei práticas emocionais de organização dos artistas de circo contemporâneo no Brasil e no Canadá. Estas práticas estabeleceram um campo de ação política no contexto social circense, não somente em relação a outras organizações, como na cidade onde o mesmo se constitui.

As práticas emocionais ao atuarem como dispositivos de processos subjetivos na sociedade postulam mecanismos de objetivação de mobilização social. Estas podem se configurar tanto como mecanismos de clivagem e reprodução das condições de existência da sociedade, como de ações de protestos frente à conjuntura socioeconômica. Por isso, as práticas emocionais impetram processos de organização dos sujeitos e práticas organizativas no cotidiano de trabalho.

Emoções e organizações são processos construídos coletivamente em que as dimensões históricas, socioeconômicas e contextuais são elementos essenciais em sua formação. Por isso, os estudos organizacionais baseados nas práticas contribuem para o avanço teórico destas discussões ao destacar para as análises o cotidiano construído pelas modalidades de ação dos sujeitos sociais.

Considerando as emoções e a razão como imbricadas estou destacando para análises as experiências cotidianas da vida dos sujeitos e de seus locais de trabalho, porém articulando as decisões destes com base em seu contexto social de produção. Nesse ponto também reside um avanço teórico discutido nessa pesquisa, sendo a capacidade de mobilização de diferentes espaços organizacionais em um processo de construção política que também se configura como emocional, consistindo nas articulações delineadoras da legitimidade das demandas organizacionais circenses nas cidades.

A dimensão política das emoções, ao ser desnaturalizada, possibilita compreender como as relações de poder, os conflitos, ou os mecanismos de confronto, ainda que “silenciosos” ou velados, perpassam os processos e comportamentos organizacionais, e a inscrição destas na sociedade. É nesse sentido que as emoções conquanto produções socioculturais são desdobradas em práticas e comportamentos organizacionais, pelos quais se faz possível analisar os espaços de ação política das organizações na sociedade.

Nesse contexto que destaco a importância de incorporar o conceito de heterotopias as análises organizacionais. Definida a partir de uma discussão sobre as políticas sócio-espaciais por Foucault (2013, p. 116), as heterotopias se caracterizam, de acordo com o referido autor, por um conjunto de relações que definem alocações irreduzíveis umas às outras, compondo “espaços que, de alguma forma, estão ligados a todos os outros, e que, no entanto, contradizem todas as outras alocações”. As heterotopias, de acordo com Ramos (2010), são processos de reapropriação do espaço social com todas as suas contradições e conflitos de interesses, são espaços praticados, de acordo com Foucault (2013), o que possibilita fazer uma conexão com as análises de produção do cotidiano de Certeau (2008) e com a dimensão política das emoções discutida por Lutz e Abu-Loughd (1990).

As práticas cotidianas dos circos estudados articulam a dimensão institucional aos contra-posicionamentos estabelecidos no cotidiano social. Por isso, os espaços apropriados pelos circenses no reconhecimento do circo como arte, seja a busca de um local para o CT ou a ocupação de cadeiras nos conselhos de artes no sistema público, estão conectados com a dimensão institucional da cidade, do que é formalmente legalizado, mas, mesmo assim, ainda

reproduzem o circo como uma arte marginalizada na sociedade. É nesse contexto que a “paixão” pela arte circense se constitui como uma maneira de fazer circo que contrapõe o estabelecido na sociedade produzindo “espaços outros” no campo artístico brasileiro e canadense.

A “paixão” pela arte circense articulada com outras práticas cotidianas no circo, a exemplo da receptividade do “estrangeiro”, da dinâmica coletiva do processo de criação e produção dos espetáculos, da prática da escuta e da escrita formula outros tipos de relações sociais que apesar de serem influenciadas pelas práticas de gestão nos moldes dominantes de divisão das relações de trabalho, ainda mantém a polivalência e a coletividade do trabalho circense. Nesse contexto, o uso do espaço público é importante para os circenses, ainda que eles ocupem formalmente espaços físicos pela cidade, pois, de acordo com os artistas, é na rua que eles se constituem como artista ainda que muitos deles, atualmente, recebam “educação formal” nas escolas de circo. A rua se torna “palco”, o teatro se constitui como espaço apropriado pelo circo devido as novas condições socioeconômica destas organizações, a mobilidade sócio-espacial é considerada o “lugar” do artista e as “viagens ao estrangeiro” a base para a constituição do circo.

Estes “espaços outros”, as heterotopias, definem-se por essa ambiguidade e contraditória dinâmica de constituição que, apesar de estar articulada com a dimensão institucional, apresenta contraposições ao formalmente estabelecido. Então, apesar de o coletivo fazer parte dos conselhos de artes canadenses eles questionam como esse espaço é constituído e os mecanismos de seu funcionamento ou, no contexto brasileiro, os circenses repropriam os espaços da cidade com o uso de galpões de uma empresa de transporte ou a padaria da cidade de forma a estabelecer novas formas de seus usos que não os comumente aceitos.

Cairns, McLnnes e Roberts (2003) destacam que as heterotopias são ricos fenômenos em alusão e significado cultural, o que ajuda a compreender a relação de identificação dos circos estudados com as cidades onde os mesmos estão inseridos, especialmente pela política emocional desenvolvida pelos circenses. Isso possibilita compreender a afirmação do primeiro princípio heterotópico apresentado por Foucault (2013) de que as heterotopias são produzidas a partir de relações contextuais na sociedade. Por isso, para o referido autor, em todas as culturas no mundo são produzidos espaços heterotópicos por meio de diferentes formas de apropriações dos espaços sociais, conforme as evidencias empíricas deste estudo mostraram,

especialmente na relação das organizações com o espaço urbano da cidade e os agentes públicos.

A “paixão” pela arte circense não se constitui em práticas exteriores a “racionalidade” econômica dos processos organizativos, mas, pelo contrário, ela se constitui nesse contexto questionando o ordenamento estabelecido justamente por esses processos serem espaços praticados, por serem produzidos por uma rede de práticas. Por isso, são engendrados e organizados diferentemente de acordo com os contextos de relações de forças locais. A partir da formação destas contra-condutas, Foucault (2013) destaca as heterotopias de desvio que alocam comportamentos desviante em relação às normas exigidas socialmente, o que inclui os processos organizativos (BEYES; MICHELS, 2011; BEYES; STEYAERT, 2011; O'DOHERTY et al., 2013b; WHITE; HILLMAN; LATIMER, 2012).

Nesse estudo, conforme preconiza o segundo princípio heterotópico de Foucault (2013), devido aos contextos culturais locais, as contra-condutas dos circos tiveram funcionamentos diferenciados. No contexto brasileiro, a atuação do circo esteve relacionada ao desenvolvimento de práticas de fortalecimento do campo artístico, por meio da formação de parcerias com “amigos” diretores de teatros ou diretores de empresas para o seu estabelecimento na cidade. Em Montréal, estas práticas da amizade foram direcionadas para produzir redes de relacionamentos entre os circenses para legitimar o circo como arte. As redes de práticas entre estes dois contextos se entrecruzam na formação de redes com o ambiente acadêmico.

O contexto acadêmico, conforme discute Foucault (2010), é efeito de uma relação entre saber e poder que produz discursos legítimos na sociedade. Nesse ambiente se concentram “especialistas” que podem transformar, de acordo com Certeau (2008), competência em autoridade. Por isso, nos dois contextos os circos produzem vínculos com sujeitos acadêmicos como forma de ampliar seu espaço de atuação social.

Ainda para Cairns, McLnnes e Roberts (2003), os espaços organizacionais podem ser compreendidos como heterotópicos por diferentes planos de análise, especialmente pela múltipla produção espaço-temporal produzida no cotidiano das organizações. A contradição das práticas de trabalho da área administrativa e artística fica evidente nesse debate estabelecendo fronteiras espaciais nas organizações. É por isso que ao longo do desenvolvimento das atividades se produzem os “lugares” dos artistas, dos técnicos, dos gestores no espaço organizacional. É importante destacar que além dos artistas, os produtores culturais são sujeitos que podem circular entre esses diferentes lugares como forma de

articulá-los. É por isso que Marina e Carine são constantemente “chamadas” em campo para o desenvolvimento das atividades. Outro aspecto importante para a circulação no cotidiano organizacional circense é compartilhar com a “paixão” pela arte. É necessário o desenvolvimento de práticas cotidianas que reforcem a política emocional circense, a exemplo do reconhecimento da importância da escolha do “meu campo” de estudo, como foi em meu caso na inserção nos dois contextos circenses estudados.

A mobilidade sócio-espacial é uma dimensão importante para pensar as ambiguidades e contradições de coexistência de diferentes práticas de trabalho no circo. É preciso considerar que esse processo é produzido socialmente, conforme discute Cresswell (2009). Se no ambiente de negócios é necessário um escritório fixo para o desenvolvimento das atividades, seja este físico ou virtual, as atividades dos artistas podem ser desenvolvidas em diferentes locais. A mobilidade é uma característica inerente a produção dos espetáculos circenses (PARKER, 2011; ROCHA, 2011), entretanto isso não transforma os espaços de passagens dos circenses em não lugares (AUGÉ, 2001). As práticas de apropriação dos espaços de passagem destacam as relações de forças presentes no ambiente artístico e as contradições da incorporação das práticas de gestão nesse contexto.

Os meios de transportes e os espaços públicos são considerados, na maioria das vezes, como não lugares, no sentido discutido por Augé (2001), pois são locais não identitários, relacionais ou históricos. Entretanto, conforme discutido ao longo deste trabalho, os espaços públicos são apropriados como espaços praticados pelos circenses de forma que se torna inconsistente uma aproximação com Augé (2001) para realizar estas análises. No caso dos meios de transporte, os circenses também apropriam estes locais como parte do espaço organizacional, visto a especificidade de mobilidade sócio-espacial das práticas de trabalho e de organização do circo. Por isso, dentro dos ônibus cada artista tem o “seu quarto” e a ocupação deste espaço é realizada conforme as relações sociais que produzem o cotidiano organizacional. No Brasil, a escolha dos “quartos” ocorre devido ao pertencimento nos grupos formados entre os artistas, sendo os VIPs, ou mais “mais velhos”, que definem seus lugares nesse espaço de passagem. Sendo assim, os meios de transportes para os circenses se aproxima mais das discussões de Foucault (2013, p. 121) quando afirma que o “barco é um pedaço flutuante de espaço”.

Essa discussão contribui especialmente aos Estudos Organizacionais, pois os locais de trabalho ou os estudos etnográficos são desenvolvidos a partir de um local específico de “acontecimento” das organizações (COSTAS, 2013). Ao discutirmos as práticas organizativas

de mobilidade sócio-espacial pode-se compreender como os processos organizativos se constituem com base no “acontecimento” em diferentes locais, possibilitando produzir múltiplas espacialidades nas organizações e compreender as diferentes relações de forças que produzem movimentos nas/às organizações. Com isso, os olhares teóricos são deslocados para as discussões sobre mobilidade que tem sido centralizadas nos Estudos Organizacionais em aspectos individuais ou de utilização de tecnologias da informação para a compreensão deste processo. Portanto, ao contrário de alguns estudos sobre espaço público e locais de passagem realizados sobre os processos organizativos, nesse estudo, estes espaços não podem ser considerados como não lugares, mas como espaços praticados na perspectiva de Certeau (2008).

Um efeito produzido pela espacialização provocada pela mobilidade sócio-espacial nas organizações é a reconfiguração da relação com o tempo. Foucault (2013) destaca que as heterotopias podem atuar de forma a acumular a temporalidade, a exemplo das bibliotecas e dos museus, como podem, ao contrário, se constituir com base em um tempo passageiro, precário, como uma festa ou em uma feira ou as estâncias de férias. Esse rompimento com a relação espaço-tempo dominante é, de acordo com os artistas, um dos objetivos de produção do espetáculo em relação ao público. Por isso, eles utilizam a vida cotidiana do contexto urbano contemporâneo como foco de criação e de produção dos espetáculos. O próprio cotidiano organizacional do circo produz essa relação espaço-temporal diferenciada no sentido de que eles não permanecem em um local. Estão sempre em movimento, ainda que em suas cidades-sede, e de forma coletiva. A produção do espaço não se relaciona predominantemente com uma dinâmica cronológica do tempo, mas dos confrontos provocados pela diversidade cultural e o encontro com o outro. Nesse sentido, os artistas afirmaram que “descobriram” ou tiveram a “revelação” de que poderiam viver de circo a partir da participação em festivais, pois o rompimento com a relação espaço-temporal predominante na sociedade que afirma a necessidade de um local de trabalho fixo, com ganhos financeiros, é quebrada nesse ambiente e eles podem refletir sobre outras práticas de organização do circo.

A “paixão” pela arte tem como efeito, nesse contexto, a articulação com práticas de mobilidade sócio-espacial para que os artistas e os circos se constituam. Por isso, os projetos desenvolvidos pelos circenses para a circulação em diferentes cidades e países para ir ao encontro dos desvios táticos e técnicos dos artistas de circo em diferentes contextos, pois são estes desvios que constituem seus processos de organização.

Com efeito, é possível discutir o quinto princípio das heterotopias apresentado por Foucault (2013) que pressupõe sistemas de abertura e de fechamento dos espaços heterotópicos que os isola e os torna penetráveis. O primeiro aspecto a se destacar sobre estes sistemas é que no contexto circense ele tem relação com a dimensão política emocional, conforme apresentado ao longo desse estudo, em que compartilhar a “paixão” pela arte abria estes espaços para serem pesquisados, assim como a amizade entre os artistas também era importante para ingressar nessas organizações.

Alguns estudos tem destacado a “cultura da amizade”, quando produzida intencionalmente pelas organizações, como uma forma de controle dos sujeitos (COSTAS, 2012). Entretanto, no contexto circense essa dinâmica é constituída com base nas práticas cotidianas dos artistas tendo um efeito maior no processo de organização das atividades do circo, a exemplo dos relatos sobre a gênese das organizações e das decisões de como os circos iriam funcionar. Ser “estrangeiro” também era importante para ingressar nos circos. Por isso, o desenvolvimento de “oficinas” e projetos com o objetivo de “encontrar” sujeitos que desenvolvem técnicas circenses alternativas ao estabelecido nas organizações.

Um último aspecto destacado por Foucault (2013) sobre as heterotopias é elas justapor em um único local vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis. O referido autor destaca o teatro como exemplo, visto no palco serem articulados uma série de lugares estranhos uns aos outros. É a apropriação do “teatro” pelo circo que possibilita discutir as ambiguidades e contradições dos circenses no contexto atual. Considerado durante muito tempo como uma arte marginal na sociedade (COSTA, 2000; PARKER, 2011; ROCHA, 2011), o não uso da lona, por fatores especialmente econômicos e restrição do uso do espaço urbano, tem como efeito a ocupação dos teatros para o desenvolvimento dos espetáculos circenses. Essa apropriação não tem apenas um sentido físico, do local de apresentações, mas, também, a incorporação das “maneiras de fazer” teatro tão caras aos circenses, especialmente à divisão do trabalho, conforme discutem Garcia (2011), Fagot (2010) e Bouissac (2012).

Apesar de outros estudos, a exemplo de Dorneles e Flores-Pereira (2013) e Saraiva et al. (2011) já assinalarem a existência de um processo de divisão do trabalho artístico no campo do *Ballet*, assim como no teatro (SCHIMIDT, 2013), no circo ainda há evidências de resistência frente a esse processo. A incorporação de atores, de textos falados ou cantados é diferente dos circos-teatros desenvolvidos no Brasil, considerados como uma forte expressão crítica do social (ROCHA, 2011), em que os espetáculos eram divididos em uma parte

teatralizado e outra circense. Atualmente, eles são mesclados durante a concepção e apresentação dos mesmos. Com isso, houve o desenvolvimento da prática da escrita do espetáculo para a captação de recursos e, especialmente, a ideia da presença de um diretor de cena que materializa a divisão do trabalho artístico entre criação e interpretação.

A dificuldade de separação entre os processos de criação e de interpretação está na transformação da polivalência artística dos circenses em capacidade produtiva na divisão do trabalho, subvertendo a política emocional circense de produção coletiva de suas atividades. Por isso, apesar de oficialmente existir um diretor responsável pelo processo de criação dos espetáculos ele é desenvolvido coletivamente. Caso isso não ocorra, conforme destacaram os artistas, o caminho é desenvolver suas próprias companhias circenses. Essa tensão da divisão do trabalho preconizada pelas práticas de organização do campo artístico é subvertida no cotidiano dos circenses com as ausências dos “diretores” do espetáculo para que os artistas possam criar, bem como pela prática da escuta e da experimentação durante a realização das atividades de produção. Além disso, a prática da “paradinha” também se constitui como uma dinâmica de subversão do ordenamento instituído possibilitando a constituição de “outros espaços” com “outras lógicas” de ação no cotidiano (WHITE; HILLMAN; LATIMER, 2012).

É preciso destacar que Certeau (2008) e Foucault (2013) não fazem alusão à dimensão política emocional em suas teorizações que me referi nesse estudo. Certeau (2012) discute questões sobre afetos a partir da psicanálise, entretanto são comentários a respeito das discussões de Freud. Schatzki (2005) discute aspectos sobre as emoções, entretanto enfatizando a dimensão afetiva que constitui as práticas integrativas e não as práticas emocionais. Considero que as discussões de Lutz e Abu-Lughod (1990) contribuem para as análises organizacionais justamente por essa lacuna teórica dos EBP, especialmente por elas enfatizarem a dimensão prática das emoções possibilitando avançar no entendimento dos processos organizativos.

Esse percurso teórico de análise que proponho também pode evidenciar os jogos políticos dos processos emocionais, ainda que velados e/ou silenciosos, que ocorrem no ambiente de trabalho para a obtenção de recursos materiais e simbólicos que constituem as organizações. Com efeito, a tese defendida nesse estudo de que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções formam a política emocional do organizar, tendo como efeito a produção de heterotopias nos processos organizativos apresenta contribuições no campo de pesquisas dos EBP, das dinâmicas de mobilidade sócio-espacial e das emoções nos Estudos Organizacionais, além de possibilitar a utilização metodológica da etnografia multissituada

nas análises organizacionais, cujos processos tem por característica a formação de cadeias ou a interconexão de práticas em diferentes localidades. Na próxima seção desta tese, apresento as considerações finais da pesquisa, nas quais apresento de forma mais ampla as contribuições desta tese aos Estudos Organizacionais em termos teóricos, metodológicos e empíricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu objetivo nesta tese foi discutir as relações entre as práticas cotidianas e as emoções nos processos organizativos. A partir de uma aproximação teórica entre os EBP nos Estudos Organizacionais, especialmente via contribuições de Michel de Certeau e Michel Foucault, e os processos organizativos, discutidos por Theodore Schatzki, foi possível compreender o cotidiano organizacional como espaços de práticas que constituem micropolíticas em meio a esfera normativa dos processos de gestão.

Dentre estas micropolíticas, políticas da vida cotidiana, enfatizei as contribuições do entendimento das emoções como práticas (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) às análises organizacionais, a fim de desenvolver um conjunto de proposições teóricas que possibilitem avançar nas discussões sobre as relações entre práticas, emoções e organizações. Com efeito, foi possível compreender que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções formam uma dimensão política dos processos organizativos e a presente tese buscou apresentar elementos conceituais para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções às análises organizacionais.

Apesar de muitos estudos sobre o espaço organizacional destacarem mecanismos de apropriação do mesmo, visto que ele é naturalizado como algo pré-existente aos processos de trabalho, com base nas discussões aqui apresentadas, foi possível discutir como o espaço é produzido continuamente. Por isso, nas análises organizacionais seria mais adequado discutir as espacialidades produzidas pelas práticas organizacionais, especialmente a partir da produção de uma política emocional no “organizar”.

Conforme apresentado por Mendes e Cavedon (2013, p. 116) uma das principais discussões que Michel de Certeau postula aos Estudos Organizacionais é o entendimento de que “em um lugar geometricamente articulado de uma organização ocorre a produção de vários espaços” limitados por questões físicas ou ampliadas por elementos simbólicas e de manifestação das ações humanas. É justamente com base nesse entendimento da produção de “outros espaços” que os debates de Foucault (2013) se inserem neste estudo por possibilitar o entendimento de espacialidades que, apesar de estarem em conexão com a ordem vigente, os seus usos produzem contrapositionamentos ou subvertem os “modos de organizar” possibilitando compreender como o “mundo vivido” possui conexões com o “sistema mundo” (MARCUS, 1995; 1999).

Para que fosse possível compreender como essa dimensão política das emoções articula o cotidiano organizacional com a dinâmica ampla da sociedade, objetivo esse tanto dos EBP e das pesquisas sobre emoções adotadas nesse estudo, bem como a produção de múltiplas espacialidades (CERTEAU, 2008) no contexto organizacional, a estratégia metodológica utilizada foi a etnografia multissituada. Desenvolvida teoricamente por Marcus (1999), a etnografia multissituada tem por objetivo a construção do objeto de pesquisa a partir de suas conexões em diferentes contextos culturais, conformando seu nível de análise relacional.

Marcus (1999) destaca a relevância das etnografias multissituadas no “rastreamento” de processos em que as relações ou conexões entre os locais não são de fato claras e o seu entendimento e discussão se tornam um dos principais problemas de análise etnográfica. Ainda para o referido autor, esse paradigma de pesquisa diz respeito aos casos em que há muito pouco contato ou trocas empíricas entre os locais estudados, e que a dinâmica de um dos locais – talvez o mais estratégico, se pergunta Marcus (1999) – depende de uma “imaginação” muito específica sobre o que ocorre em outros locais. A natureza complexa da relação entre as disjunções dos locais, como eles são coordenados, se forem, é o principal objetivo deste quebra-cabeça da etnografia multissituada (MARCUS, 1999).

Ao recuperar a dinâmica processual da etnografia e a mobilidade do pesquisador em campo, a etnografia multissituada permite não somente produzir as “práticas de convivência intensiva” (CLIFFORD, 1997) nos diferentes espaços organizacionais, mas, também, a partir de conexões de práticas, significados ou representações (MARCUS, 1999) compreender o processo de constituição desse “quebra-cabeças” organizacional, ou decifrar as redes de práticas (SCHATZKI, 2006) dos processos organizativos em diferentes localidades.

E foi justamente com esse “quebra-cabeças” que me deparei na construção do circo como campo de pesquisa nessa tese. Ao iniciar a etnografia na cidade de Pelotas foi possível identificar o Canadá como um dos locais “estratégicos” de disseminação de práticas de organização do circo contemporâneo, ainda que com base em uma “imaginação” específica da dinâmica desse local. Conforme discute Marcus (1999) foi possível por meio da etnografia multissituada compreender as práticas e a dinâmica emocional que coordena os dois contextos pesquisados, mas que também provocam disjunções nesse processo, ainda pouco explorado nos Estudos Organizacionais (PARKER, 2011).

A partir da descrição das dinâmicas locais de atuação das organizações circenses foi possível compreender as práticas de organização do circo contemporâneo que engendram os

espaços artísticos, de gestão e públicos das dimensões locais e globais de constituição do circo. Uma prática a destacar é a escrita de projetos para a captação de recursos. Ela media a relação das organizações artísticas com o poder público pela dimensão instrumental de gestão para o fomento das artes. A prática da escrita pode suprimir uma das principais características dos circenses que é a polivalência artística devido a diminuição dos processos de criação coletiva e a separação entre criadores e intérpretes pelo fortalecimento dos diretores artísticos e de cena.

Nesse contexto, se insere o sujeito produtor cultural como mediador da institucionalização desta prática. Isso porque a prática da escrita, que deve seguir os parâmetros dos conselhos artísticos, que, por vezes, não apresentam representatividade dos artistas de circo, extirpa um elemento extremamente relevante para o processo criativo: o tempo teleológico. O tempo para criação de um espetáculo não pode ser delimitado com base na definição sazonal de editais para fomento de políticas públicas culturais por ser uma temporalidade não cronológica. Por isso, os sujeitos produtores culturais são efeitos dos interstícios das práticas artísticas e de gestão.

Outros sujeitos incorporados ao cotidiano circense são os atores. A “teatralização” dos circenses, a exemplo da existência do diretor em cena ou da escrita de roteiros dos espetáculos, evidencia que ao retirar a “lona de cena” e a ocupação dos teatros para as apresentações foram produzidos conflitos entre estes dois campos artísticos. Ao praticar o lugar do “outro”, o circo incorporou a dramaturgia do teatro, porém o teatro ainda não parece ter incorporado os circenses. A resistência não está somente na disputa de recursos, mas na própria estrutura do teatro não adequada às manifestações circenses. Com efeito, existe também uma discussão a respeito das práticas de segurança no trabalho não debatidas nesse estudo, devido a delimitação das análises, mas que foram observadas esporadicamente no trabalho de campo, em especial quando no início do ano de 2013 uma das artistas de uma das principais companhias circenses canadense morreu em cena ao cair em um foço em um teatro não adaptado aos números circenses.

Os circos incorporaram em seu cotidiano sujeitos que desenvolvem estas “maneiras de fazer” a prática da escrita, sejam produtores culturais ou diretores com formação e experiência em captação de recursos, para não “baterem cabeça” em seu processos organizativos e sobrevivência no mercado. A ambiguidade dos efeitos das relações entre as práticas artísticas e de gestão resulta na produção de lugares no cotidiano circense, a exemplo do lugar dos artistas, dos técnicos e dos gestores que, ao serem praticados, constitui o

cotidiano organizativo dos circos contemporâneos. Esse cotidiano extrapola o circo e se estende às espacialidades produzidas na articulação com outras organizações.

A mobilização para a ocupação de cadeiras no conselho de artes é uma prática importante de disputa por recursos e pela não submissão das artes a dimensão exclusiva das práticas de gestão pautadas no tempo cronológico para a produção de projetos de trabalho. Ocupar cadeiras nos conselhos de artes, realizar as reuniões de criação de espetáculos na padaria próxima ao CT ou apropriar-se dos espaços de passagem transformando-os em “espaços a deriva” dos circos destaca as diferentes práticas cotidianas de espacialidades dos circenses. Conforme discute Foucault (2013), as heterotopias são locais que produzem aberturas de outras espacialidades que mantém relação com o sistema vigente, mas que seus usos invertem a lógica espacial. Então, a “paixão” se constitui como uma prática que engendra outras práticas cotidianas na configuração da política emocional de organização dos circenses produzindo espacialidade ou “outros espaços” no cotidiano organizacional circense.

A prática das “paradinhas” como forma de criar um espaço de convivência nos circos fomenta os processos criativos de números e espetáculos circenses subvertendo a ordem imposta da escrita de projetos. As “paradinhas” se configuram como uma tática micropolítica dos artistas de circo para que as “maneiras de fazer” arte não sejam dominadas pelas práticas de trabalho que separam criação e interpretação. Por isso, as “paradinhas” são espacialidades produzidas dentro do próprio circo e estabelecida com base em uma dinâmica emocional, as redes de amizades. As “amizades” se configuraram como uma importante prática nos processos organizativos dos circenses, em sua dimensão política organizacional, por também fortalecer o posicionamento dos circenses no campo artístico.

As redes práticas dos circenses brasileiros e canadenses se interconectam também pelos recentes reconhecimentos simbólicos e institucionais do circo como arte nos dois países, especialmente pelos poderes públicos, o que possibilita o desenvolvimento de mecanismos para a captação de recursos e subvenções, fortalecendo a presença dos produtores culturais nesse campo artístico devido a ambiguidade de conexão das práticas artísticas com as práticas de gestão. Outro aspecto observado em comum é a dificuldade nos dois países – Brasil e Canadá - de definição de uma linguagem circense em um contexto que se caracteriza pelo trabalho híbrido, em conjunto com outras manifestações artísticas e desportivas.

A escolha do circo como campo de pesquisa possibilitou desconstruir o entendimento das emoções como dimensões exclusivamente individuais ou como objeto de controle gerencial ou psicológico, conforme comumente se observa nas análises organizacionais,

enfatizando o caráter social nos processos organizativos. Então, além de teoricamente foi possível desenvolver o estudo em um campo no qual as emoções são naturalizadas como uma “característica” de trabalho do artista circense e, mais do que isso, de que os artistas são movidos pelas emoções e não pela racionalidade. Essa dicotomia além de estigmatizar o trabalho artístico o submete a um posicionamento submisso em relação as práticas de gestão no contexto de mercado. Por isso, a dicotomia razão/emoção se sustenta com base em de relações de poder que vão além das questões de gênero (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990) produzindo clivagens sociais nas relações de trabalho e na constituição das profissões.

Discutir as práticas nos processos organizativos a partir somente da razão e as emoções como dimensão das práticas é considerar que os sujeitos são orientados somente com base na intencionalidade de suas ações, ou seja, reificando as organizações como espaços de racionalização das atividades. Conforme discute Álvarez (2011), nessa perspectiva de análise as práticas se desvinculam da experiência, das maneiras de fazer a vida cotidiana que tecem relações que tornam possível desenvolver ações conjuntas para além da intencionalidade.

Foi possível também compreender que o ingresso no cotidiano do circo é um processo de constituição subjetiva, em que viver como artista circense é objetivar um confronto com determinantes sociais, a exemplo de ter um emprego fixo ou um local determinado para trabalhar. Essa ação – ser artista de circo - implica o questionamento de como o lugar do “outro” determina o espaço de atuação dos artistas, inclusive da organização em estudo que ao ser praticado subverte o sistema vigente e produz multiplicidades espaciais no cotidiano organizacional circense. É por isso que observei micropolíticas de enfrentamento de dificuldades financeiras entre os artistas, como na circulação de dinheiro dentro do grupo, ou mesmo o fomento para a formação de coletivos que representem os artistas de circos nos conselhos de artes e na definição de política públicas, constituindo um caráter de confronto do cotidiano.

O percurso de análise dos processos organizacionais, aqui exposto, procura realizar uma crítica ao entendimento do cotidiano como rotinização. Compreendendo o cotidiano organizacional como espaços de práticas o caráter contraditório deste postula confrontações que demarcam a atuação dos sujeitos e constituem micropolíticas em meio à esfera normativa dos processos de gestão. Esses processos também se formam a partir de um campo de batalhas que está além do cotidiano organizacional, como no lugar próprio do circo na sociedade, sendo nos interstícios das contradições da vida cotidiana que os processos organizacionais acontecem. Nesse contexto, as emoções podem ser consideradas como

práticas historicamente localizáveis que engendram um conjunto de relações de forças nos processos organizativos, configurando, a partir de suas interconexões com outras práticas cotidianas, as políticas do organizar.

Espero com estas discussões preencher lacunas teóricas nos Estudos Organizacionais no entendimento do cotidiano dos processos organizativos, a partir das relações entre as práticas e as emoções, e dos circos enquanto organizações. A coexistência de lógicas de ação contraditórias em relação aos processos econômicos, por um lado, tem produzido clivagens nas “maneiras de fazer” circenses que extrapolam as relações de trabalho e as transformam em capacidades produtivas. Mas, por outro, tem provocado lógicas de ação que contrapõe esse processo de apropriação e estabelecem outros processos de organização constituindo os circos como um processo político das práticas cotidianas.

Sendo assim, postulei que as relações entre as práticas cotidianas e as emoções formam a política emocional organizacional, tendo como efeito a constituição das organizações como heterotopias. A partir destes debates, apresento elementos para o desenvolvimento de uma Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais, cujo principais conceitos são expostos no Quadro 14:

Quadro 14 - Principais conceitos da Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais
Principais conceitos da Teoria Política das Emoções

Conceito	Definição
Práticas	As práticas são as maneiras de fazer que constituem a natureza da vida social.
Emoções	Práticas sociais situadas por meio de relações de forças no contexto social que possuem efeitos materiais e simbólicos na sociedade.
Organizações	São processos sociais constituídos e delimitados por arranjos-práticos.

Fonte: elaborado pela autora com base em Lutz e Abu-Loughd (1990), Schatzki (2006) e dados da pesquisa

A partir destas três bases conceituais acredito que seja possível avançar nos estudos sobre as práticas emocionais nas organizações. A partir destes conceitos iniciais, futuros trabalhos podem discutir outros elementos conceituais que possibilitem avançar na construção de uma Teoria Política das Emoções nos Estudos Organizacionais.

Contudo, reconheço que a impossibilidade de apreensão de todas as práticas desse cotidiano organizacional limita a amplitude das conclusões aqui expostas. Por ser circunscrito a um contexto organizacional específico, faz-se necessário estudos em outros ambientes organizacionais. Exposto isto, essa discussão não se encerra aqui. O aprofundamento teórico que realizei a partir de aproximações das discussões de Michel de Certeau e Michel Foucault nos EBP; de Theodore Schatzki sobre os processos organizativos e de Catherine Lutz e Lila

Abu-Lughod nas discussões sobre as práticas emocionais também podem ser contrapostos a partir de estudos que discutam as contradições e distanciamentos entre os referidos autores. Isso abre possibilidades de realização de diálogos com outras pesquisas para o aprofundamento teórico-metodológico de pesquisas sobre o cotidiano organizacional, as emoções e os processos organizativos.

O caminho proposto evidencia a necessidade de se aprofundar as análises nas políticas emocionais nas organizações proporcionando identificar os dispositivos normalizadores do cotidiano organizacional, bem como as formas de confronto nesse espaço de práticas que possibilitem recolocar os sujeitos nas análises dos diferentes processos organizacionais.

Aprofundar estes estudos em outras organizações é relevante, pois podem relacionar como um conjunto de práticas de gestão é objetivado no cotidiano. Como exemplo, as biopolíticas, conquanto um fenômeno secular, mas que possam apresentar novas análises sobre suas produções contemporâneas, em especial a partir do caráter reflexivo de confrontações do espaço de atuação dos sujeitos ou da formação de uma experiência política emocional encarnada, conforme discute Álvarez (2011). Isso porque as emoções também implicam a produção de materialidades, inclusive do corpo humano, que não foram abordadas nesse estudo devido a delimitação das categorias de análise, mas que se configuram como um profícuo campo de pesquisas.

As tecnologias digitais comumente discutidas a partir da lógica do controle têm sido utilizadas para configurações de confrontos sociais e diferentes formas de organização dos sujeitos, e são mecanismos constituintes do cotidiano organizacional ainda não exploradas nessa perspectiva, especialmente no que tange às práticas de gestão ou emocionais em diferentes espacialidades. Outro campo de estudos que pode ser relevante aqui proposto é dos processos organizativos com mobilidades sócio-espaciais não somente no sentido de acesso à dados, conforme se centralizam os debates sobre trabalho móvel e o uso das tecnologias digitais, mas, também de bandas musicais ou outras organizações artísticas que se constituem, conforme discute Foucault (2013), como espaços “à deriva”, na mobilidade (CRESSWELL, 2009). Com efeito, será possível compreender a produção, a partir das práticas e das emoções, de múltiplas espacialidades organizacionais em pesquisas multissituadas em diferentes contextos culturais reforçando a importância do caminho metodológico desenvolvido nessa tese para os Estudos Organizacionais.

A apropriação da estratégia metodológica multissituada se configura como uma importante contribuição as pesquisas etnográficas aos Estudos Organizacionais ao possibilitar

reconectar e compreender a partir do trabalho de campo a formação de cadeias, redes ou as relações estabelecidas entre diferentes locais na formação de processos organizativos ou no entendimento da produção de diferentes espacialidades organizacionais.

Em termos de práticas de gestão, além da identificação da importância profissional dos produtores culturais, é possível afirmar que as práticas cotidianas de organização dos artistas circense centram-se no desenvolvimento dos processos de criação e de produção dos espetáculos, pois essa é a “*core competence*”, ou a competência central, de desenvolvimento organizativo dos circos. Entretanto, a formação dos artistas somente com base na dimensão técnica circense tem limitado a compreensão de alternativas de processos organizativos resultando em um processo de resistência frente à adoção das práticas de gestão ainda que não sejam as hegemônicas. Por isso, uma contribuição desta pesquisa é que na formação dos artistas de circos sejam incorporados estudos sobre práticas organizativas para que eles possam desenvolver alternativas de organização e outros modelos de gestão que não sejam os modelos dominantes, visto estes não responderem as demandas dos circenses.

Com efeito, estas discussões avançam no entendimento de lógicas de ação em contextos organizacionais especializados, problematizando ações subjacentes aos arranjos das práticas e dos interstícios dos processos organizacionais. Isso poderá contribuir para a construção de uma dimensão de análise organizacional que contemple o cotidiano de trabalho dos sujeitos sociais a partir das políticas emocionais, as mínimas formas dos usos estratégicos e táticos do contexto social e de produção do cotidiano organizacional em diferentes locais onde, como nos lembra Michel de Certeau, a “ordem é jogar”.

REFERÊNCIAS

- AHEARNE, J. **Michel de Certeau**: interpretation and its other. Standford: Standford University Press, 1995.
- ALBROW, M. Sine Ira et Studio - or Do Organizations Have Feelings? **Organization Studies**, v. 13, n. e, p. 313–329, 1992.
- ÁLVAREZ, M. I. F. Além da racionalidade: o estudo das emoções como práticas políticas. **Maná**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 41-68, 2011.
- ALVESSON, M. Beyond neopositivists, romantics, and localists: a reflexive approach to interviews in organizational research. **Academy of Management Review**, v.28, n.1, p. 13–33, 2003.
- ALVESSON, M.A; BILLING, Y.D. **Understanding gender and organizations**. London: Sage, 1997.
- ALVESSON, M.; KARREMAN, D. Decolonializing discourse: critical reflections on organizational discourse analysis. **Human Relations**, v. 64, n. 9, p.1121–1146, 2011.
- AMABILE, T. M.; BARSADE, S. G.; MUELLER, J. S.; STAW, B. M. Affect and creativity at work. **Administrative Science Quarterly**, v. 50, p. 367–403, 2005.
- FLACH, L.; ANTONELLO, C. S. Organizações culturais e a aprendizagem baseada em práticas. **Cadernos EBAPE.BR**, v. 9, n. 1, p. 155–175, 2011
- APPADURAI, A. **A vida social das coisas**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2088.
- ARAÚJO, J. M. Crise no Picadeiro. **Revista Problemas Brasileiros**, n. 372, p.17 – 18, 2005.
- ATKINSON, P.; DELAMONT, S.; COFEY, A.; LOFLAND, J.; LOFLAND, L. **Handbook of Ethnography**. London: Sage, 2007.
- AUGÉ, M. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 2001.
- ÁVILA, F. S. Território circense. 2008. 131f. **Dissertação**. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Presidente Prudente), Presidente Prudente, São Paulo, 2008.

- BARDON, T.; JOSSERAND, E. A Nietzschean reading of Foucauldian thinking: constructing a project of the self within an ontology of becoming. **Organization**, v. 18, n. 4, p. 497–515, 2010.
- BARRATT, E. The later Foucault in organization and management studies. **Human Relations**, v. 61, n. 4, p. 515–537, 2008.
- BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BEMTENPS, L. R. Aspectos da colonização francesa em Pelotas. **História em Revista**, v. 5, p. 117–135, 1999.
- BEMTENPS, L. R. **A colônia francesa de Pelotas e seus acervos culturais: memória, história e etnia**. 2009. 219f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2009.
- BENDASOLLI, P. F. Significado do trabalho nas Indústrias Criativas. **Revista de Administração de Empresas**, v. 51, n. 2, p. 143–159, 2011.
- BEYES, T.; MICHELS, C. The production of educational space: Heterotopia and the business university. **Management Learning**, v. 42, n. 5, p. 521–536, 2011.
- BEYES, T.; STEYAERT, C. Spacing organization: non-representational theory and performing organizational space. **Organization**, v. 19, n. 1, p. 45–61, 2011.
- BOUDREAULT, J. Les nouveaux cirque: rupture ou continuité? 1999. Thèse (Philosophiae Doctor) – Département des Litteraturés, Université Laval, Laval, 1999.
- _____. L'Annuaire théâtral. **Revue Québécoise d'Études Théâtrales**, n. 32, p. 22-36, 2002.
- BOUISSAC, P. **Circus as multimodal discourse: performance, meaning and ritual**. London: Bloom Sbury, 2012.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BRASILEIRO, J. E. A vida no circo: psicodinâmica e sentidos do trabalho. 2008. 91 f. **Dissertação**. Programa de Pós-graduação em Psicologia. Universidade Católica de Goiás. Goiânia, Goiás, 2008.
- BUCHANAN, I. **Michel de Certeau: cultural theorist**. Londres: Sage, 2000.

_____. Non-places: Space in the age of supermodernity. **Social Semiotics**, v. 9, n. 3, p. 393–398, 1999.

_____. Heterophenomenology, or de Certeau's theory of space. **Social Semiotics**, v. 6, n. 1, p. 111-132, 1996.

BULGACOV, Y. L. M.; VIZEU, F. A positividade da emoção na prática social da pesquisa em organizações. In: VI Encontro da Divisão de Estudos Organizacionais da ANPAD – EnEO. Florianópolis. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2010.

CAIRNS, J.; MCLNNES, P.; ROBERTS, P. Organization space/time: from imperfect panoptical to heterotopian understanding. **Ephemera**, v. 3, n. 2, p. 126–139, 2003.

CAMILLIS, P. Por uma Administração do cotidiano: um estudo ator-rede sobre autogestão. 2011. 237f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CANADÁ. GOUVERNEMENT DU CANADÁ. **Histoire et patrimoine**. Disponível em < <http://canada.ca/fr/services/culture/histoire.html>>. Acessado em 10 de agosto de 2013a.

_____. **Ministères et organismes**. Disponível em <<http://canada.ca/fr/gouv/min/index.html>>. Acessado em 15 de agosto de 2013b.

_____. **Aboriginal peoples**. Disponível em < <http://www5.statcan.gc.ca/subject-sujet/theme-theme.action?pid=10000&lang=eng&more=0&HPA>>. Acessado em 10 de agosto de 2013c.

CAPPELLE, M. C. A.; MELO, M. C. O. L.; BRITO, M. J. M.; BRITO, M. J. Uma análise da dinâmica do poder e das relações de gênero no espaço organizacional. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 3, n. 2, p.1-17, 2004.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**. Belo Horizonte: Autentica, 2008.

CAVEDON, N. R. “De frente pro crime”: cultura organizacional e socialização dos peritos ingressantes no Departamento de Criminalística do Instituto-Geral de Perícias do Rio Grande do Sul. RAM. **Revista de Administração Mackenzie**, v. 11, p.38-65, 2010.

_____. **Antropologia para administradores**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

_____. “Pode chegar freguês”: a cultura organizacional do Mercado Público de Porto Alegre. **Organizações & Sociedade**, v. 11, n. 29, p. 173-192, 2004.

_____.; FACHIN, R. C. Homegeneidade versus heterogeneidade cultural: um estudo em uma Universidade pública. **Organizações & Sociedade**, v. 9, n. 25, p. 61-76, 2002.

_____. As manifestações rituais nas organizações e a legitimação dos procedimentos administrativos. 1988. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

CERTEAU, M. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **A escrita da história**. São Paulo: Forense, 2011.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **História de corpos**. Proj. História, v. 25, 2002.

_____. Vocal Utopias: Glossolalias. **Representations**, n. 56, Special Issue, 1996.

_____. Practices of space. In: BLONSKY, M. **In Signs**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1986, p. 122-145.

_____. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. **Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano**. São Paulo: FAU/USP, p. 3-17, 1985.

CHIA, R. A ‘Rhizomic’ model of organizational change and transformation: perspective from a metaphysics of change. **British Journal of Management**, vol. 10, p.209–227, 1999.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. *Route: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COELHO, M. C. Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções. **Maná**, v.16, n.2, p. 265-285, 2010.

CONCEIÇÃO, E. B. A negação da raça nos estudos organizacionais. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO. 33., São Paulo, 2009. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2009.

CONSEIL DES ARTS ET DE LETTRES DU QUÉBEC. **Raport annuel de gestion 2006-2007**. Quebec : CALQ, 2008.

_____. **Raport annuel de gestion 2007-2008**. Quebec : CALQ, 2009.

_____. **Raport annuel de gestion 2008-2009**. Quebec : CALQ, 2010.

_____. **Raport annuel de gestion 2009-2010**. Quebec : CALQ, 2011.

_____. **Raport annuel de gestion 2010-2011**. Quebec : CALQ, 2012.

_____. **Raport annuel de gestion 2011-2012**. Quebec : CALQ, 2013.

COOK, P. M. A. G. National cultures and popular theatre: four colletive companies in Quebec and Newfoundland. **Masters** (Master of Arts) – Carleton Universiy, Ottawa, 1986.

COOKE, J.; LAIDLAW, J.; MAIR, J. What if there is no elephant? Towards a conception of an un-sited field. In: FALZON, M. A. **Multi-Sited Ethnography**: theory, praxis, and locality in contemporary social research. London: Ashgate, p. 47-72, 2009.

CORRADI, G; GHERARDI, S; VERZELLONI, L. Through the practice lens: where is the bandwagon of practice-based studies heading? **Management Learning**, v.41, n.3, p. 265–283, 2010.

CORREA, M. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos PAGU**, v.6, n.1, p.35-50, 1996.

CORSO, K. B.; CAVEDON, N. R.; FREITAS, H. Mobilidade espacial, temporal e contextual: um estudo de inspiração etnográfica. In: Encontro de Administração da Informação, Porto Alegre, 2011 **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2011.

COSTA, M. M. F. A. O velho-novo circo: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação dos valores institucionais. 1999. 204f. **Dissertação** (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-graduação em Administração Pública da Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1999.

_____. O velho-novo circo: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação dos valores institucionais. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO. 24, Florianópolis, 2000. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2000.

COSTAS, J. Problematizing mobility: a metaphor of stickiness, non-places and the Kinetic Elite. **Organization Studies**, v. 34, p. 1467-1485, 2013.

CRAMER, L. Neutralidade científica: conflitos entre uma ação moral ou emocional. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXVII, 2003, Atibaia. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2003.

CRESSWELL, T. New cultural geography - an unfinished project? **Cultural Geographies**, v. 17, n. 2, p. 169–174, 2010a.

_____. Mobilities I: catching up. **Progress in Human Geography**, v. 35, n. 4, p. 550–558, 2010b.

_____. Towards a politics of mobility. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 28, n. 1, p. 17 – 31, 2010c.

_____. Mobilities II: still. **Progress in Human Geography**, v. 36, n. 5, p. 645–653, 2011.

_____. **On the move**: mobility in the modern western world. London: Routledge, 2006.

CZARNIAWSKA, B. Organizations as obstacles to organizing. **Organization and organizing: materiality, agency and discourse**. New York: Routledge, p. 3–22, 2013.

_____.; GUSTAVSSON, E. The (D)evolution of the cyberwoman? **Organization**, v. 15, n. 5, p 665-683, 2008.

_____.; MAZZA, C. Consulting as a liminal space. **Human Relations**, v. 56, n. 3, p. 267-290, 2003.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2000.

DEWALT, K. M.; DEWALT, B. R. **Participant observation**: a guide for fieldworkers. Toronto: Altamira Press, 2011.

DIAS, M. A. Essa pesquisa tem “mironga”: notas etnográficas sobre o fazer etnográfico. In: BONETTI, A.; FLEISCHER, S. (orgs.). **Entre saias justas e jogos de cintura**. Florianópolis: Editora Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

DOSSE, F. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. **ArtCultura**, n. 9, 2004.

_____. **Michel de Certeau**: le marcheur blessé. Paris: La Découverte, 2002.

DOURADO, D. P.; HOLANDA, L. A.; SILVA, M. M. M.; BISPO, D. A. Sobre o sentido do trabalho fora do enclave de mercado. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2009.

DUPRAT, R. M. Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar. 2007. **Dissertação**. 122 f. Programa de Pós-graduação em Educação Física, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2007.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

ELIAS, N. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

EN PISTE. Regroupement national des arts du cirque. **Membres**. Disponível em <<http://www.enpiste.qc.ca/fr/pages/member>>. Acessado em 20 de janeiro de 2013.

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DU CIRQUE (ENAC). **L’Institution**. Disponível em <<http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/institution>>. Acessado em 19 de janeiro de 2013.

ESCOLA NACIONAL DO CIRCO (ENC). **Escola Nacional de Circo**. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>>. Acessado em 15 de julho de 2013.

ESSERS, C. Reflections on the narrative approach: dilemmas of power, emotions and social location while constructing life-stories. **Organization**, v.6, n.2, p.163-181, 2009.

EVERTS, J.; LAHR-KURTEN, M.; WATSON, M. Practice matters! Geographical inquiry and theories of practice, *Erdkunde*, v. 65, n. 4, p. 323–334, 2011.

FAGOT, S. **Le cirque**: entre culture du corps et culture du risque. Paris: Harmattan, 2010.

FELDMAN, M. S.; ORLIKOWSKI, W. J. Theorizing practice and practicing theory. **Organization Science**, v. 22, n. 5, p. 1240–1253, 2011.

FIGUEIREDO, M. D. A transmissão do saber-fazer enquanto intencionalidade incorporada. 2013. 285f. **Tese** (Doutorado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FINEMAN, S. **Emotion in Organizations**. London: Sage, 2000.

FINEMAN, S. A emoção e o processo de organizar. In: CLEGG, S. R.; HARDY, C.; NORD, W. R. (Orgs.). **Handbook de Estudos Organizacionais**, v. II, São Paulo: Atlas, 2001.

FLORES-PEREIRA, M. T.; CAVEDON, N. R. Cozinhando as dimensões de estudo dos artefatos organizacionais com novos ingredientes: emoção e *embodiment*. In: VI Encontro da Divisão de Estudos Organizacionais da ANPAD – EnEO. Florianópolis. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2010.

_____.; _____.; DAVEL, E. Drinking beer and understanding organizational culture embodiment. **Human Relations**, v. 61, p. 1007-1026, 2008.

FONSECA, C. **Família, fofoca e honra**: a etnografia de violência e relações de gênero em grupos populares. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

FOUCAULT, M. De outros espaços. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

- _____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. L. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 296-342, 2010.
- _____. **Segurança, território e população**. 1ª edição. São Paulo: Martins Afonso, 2008.
- _____. Poder e saber. In: MOTTA, M. B. (org.) **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- _____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. **Vigiar e punir**. 36ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1998a.
- _____. **História da sexualidade 3: O cuidado de si**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1998b.
- FOURNIER, V.; SMITH, W. Scripting masculinity. **Ephemera: theory & politics in organization**, v.6, n.2, p.141-162, 2006.
- FREITAS, M. E. A mobilidade como novo capital simbólico nas organizações ou sejamos nômades? **Organizações & Sociedade**, v. 16, n. 49, art. 3, p. 247-264, 2009.
- GARCIA, M. C. **Artists de cirque contemporain**. Paris: La dispute, 2011.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- _____. **Nova luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- GEIGER, D. Revisiting the Concept of Practice: Toward an Argumentative Understanding of Practicing. **Management Learning**, v.40, p.129-144, 2009.
- GHERARDI, S. **How to conduct a practice-based study**. Cheltenham: Edward Elgar, 2012.
- _____. Telemedicine: A practice-based approach to technology. **Human Relations**, v.63, n.4, p. 501–524, 2010.
- _____. Introduction: the critical power of the ‘practice lens’. **Management learning**, v. 40, n. 2, p. 115-128, 2009.
- GOLSHORKI, D.; ROULEAU, L; SEIDL, D.; VAARA, E. **Handbook of strategy as practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GOMES, D. F. N.; BARBOSA, R. P.; MORAES, K. S.; TREVISAN, L. N. Âncoras de carreiras: revisão do conceito de mobilidade a partir de estudo com egressos do curso de administração em dois momentos – 2007 e 2010. **ReCaPe - Revista de Carreiras e Pessoas** São Paulo, v 3, n. 1, 2013.

GRAVINA, H. C. Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França. 2010. **Tese** (Doutorando em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. 3. Ed. São Carlos: Claraluz, 2007 GRISCI, C. L. I.; CIGERZA, G. C.; HOFMEISTER, P. M.; BECKER, J. L. Nomadismo involuntário na reestruturação produtiva do trabalho bancário. **Revista de Administração de Empresas**, v. 46, p. 27-40, 2006.

HALFORD, S. Hybrid workspace: re-spatialisation of work, organisation and management. **New Technology, Work and Employment**, v. 20, n. 1, p. 19–32, 2005.

HATCHUEL, A.; PEZET, E.; STARKEY, K.; LENAY, O. **Gouvernement, organisation et gestion: P'héritage de Michel Foucault**. Quebec: Université de Laval, 2005.

HIGHMORE, B. **Michel de Certeau: analysing culture**. London: Continuum, 2006.

HOCHSCHILD, A. R. **The managed heart: commercialization of human feeling**. Berkeley: University of Califórnia Press, 2003.

HOLSKIN, K. Examining accounts and accounting for Management: inverting understanding of “the economic”. In: MCKINLAY, A.; STARKEY, K. **Foucault, management and organization theory**. London: Sage, p. 93-117, 1998.

HORST, C. Expanding sites: the question of “depth” explored. In: FALZON, M. A. **Multi-sited ethnography: theory, praxis and locality in contemporary research**. London: Ashgate, p. 119-133, 2009.

JUNGES, F. M. Tomada de decisão e mobilidade: uma reflexão sobre tomadores de decisão em movimento. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXVII, 2013, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2013.

KANAAN, B. R. *Homo Faber: uma etnografia das práticas de trabalho na Serra Gaúcha/Rio Grande do Sul*. 2013. 230f. **Tese** (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

KOURY, M. G. P. As Ciências Sociais das emoções: um balanço. **Revista Brasileira de Sociologia das Emoções**, v. 5, n. 14/15, p. 137-157, 2006.

KOMPOROZOS-ATHANASIOU, A.; FOTAKI, M.; THOMPSON, M. **Affective Ontologies for Performative Organizations**. In: European Group for Organizational Studies, sub-theme 49. Disponível em <http://www.egosnet.org/jart/prj3/egos/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1368705858152&subtheme_id=1334581237662>. Acessado em 11 de fevereiro de 2014.

LATOUR, B. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

LAW, J. Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. Centre for Science Studies, Lancaster University, Lancaster, 1992.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.

_____. **Passion du risque**. Paris: Métailié, 1991.

LEGAULT, A. C. L'affirmation culturelle québécoise dans le mouvement du jeune théâtre: grand cirque ordinaire et théâtre du même nom (1969-1971). **Matrîse**. 133f. (Maîtrise dès arts) - Département de Théâtre, Faculté des Arts, Université d'Ottawa, Ottawa, 2012.

LEITE, R. P. A Inversão do cotidiano: práticas sociais e rupturas na vida urbana contemporânea. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 3, p. 737-756, 2010.

LEITE DA SILVA, A. R.; CARRIERI, A. P.; SOUZA, E. M. A constructionist approach for the study of strategy as social practice. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 9, n. May, p. 1–18, 2012.

LESLIE, D.; RANTISI, N. M. Creativity and place in the evolution of a cultural industry: the case of Cirque du Soleil. **Urban Studies**, v. 48, n. 9, p. 1771–1787, 2010.

LIMA, M. C. L.; RIEGEL, V.; CARMIGNANI, P.; GARGIA, R.; MATSUNAKA, F. Motivações da mobilidade estudantil entre os estudantes do curso de Administração. In: II

Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade. 2009, Curitiba. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2009.

LINS, C. **Informações estatísticas sobre os circos**. Documento IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), Brasília, 2007.

LIU, F.; MAITLIS, S. Emotional dynamics and strategizing processes: a study of strategic conversations in top team meetings. **Journal of Management Studies**, 2013. (no prelo).

LUTZ, C. Emotion, thought and estrangement: emotion as a cultural category. In: WULLF, H. **The emotions: a cultural reader**. New York: Oxford Press, 2007.

_____. **Unnatural emotions: everyday sentiments on a micronesian atoll and their challenge to western theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

_____.; ABU-LUGHOD, L. **Language and the politics of emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____.; WHITE, G. The anthropology of emotions. **Annual Review of Anthropology**, v. 15, p. 405–436, 1986.

MACHADO, R. **Ciência e Saber: a Trajetória da arqueologia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MACHADO, R. P. **Made in China: produção e circulação de mercadorias no circuito China-Paraguai-Brasil**. 2009. 332f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MAFFESSOLI, M. **O conhecimento comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 295

_____. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, 2009.

MARCUS, G. E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annu. Rev. Anthropol**, v. 24, p. 95-117, 1995.

_____. What is at stake —and is not —in the idea and practice of multi-sited ethnography. **Canberra Anthropology**, v. 22, n. 2, p. 6-14, 1999.

MARQUES, E. V. Mobilidade: uma investigação de uso por executivos brasileiros. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXVII, 2003, Atibaia. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2003.

MATOS, E. B. A gênese da resistência criativa nas ideias de Certeau e de habitus de Bourdieu. In: XXXV ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2011.

MAUSS, M. “A expressão obrigatória de sentimentos”. In: CARDOSO de OLIVEIRA, R. (org.). **Marcel Mauss**. São Paulo, Ática, p. 147-153, 2003.

MCKINLAY, A.; STARKEY, K. **Foucault, management and organization theory**. London: Sage, 1998.

MENDES, L.; CAVEDON, N. R. As culturas organizacionais territorializadas. **Revista de Ciências da Administração**, v. 15, n. 35, 2013.

MERRIMAN, P.; CRESSWELL, T.; LORIMER, H.; MATLESS, D.; ROSE, G.; WYLIE, J. Landscape, mobility, practice. **Social & Cultural Geography**, v. 9, n. 2, p. 191–212, 2008.

MIRCHANDANI, K. Challenging racial silences in studies of emotion work: contributions from anti-racist feminist theory. **Organization Studies**, v.24, n.5, p. 721-742, 2003.

MONTENEGRO, L. M. Um parlamento de múltiplos atores: um estudo sob a perspectiva da teoria ator-rede para o entendimento da governança e dos resultados estratégicos de cursos de graduação em Administração de instituições de ensino superior particulares de Curitiba. 2013. **Tese**. 204f. (Doutorado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Curitiba, Curitiba, 2013.

MORAES, M. A ciência como rede de atores: ressonâncias filosóficas. **História, Ciência e Saúde**, v. 11, n. 2, p. 321-33, 2004.

MOTTA, G. S. A mobilidade e a hiperconexão como tecnologias de vigilância na sociedade de controle. In: VI Encontro da Divisão de Administração Pública e Governança da ANPAD – EnAPG. Salvador, BA. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2008.

MUMBY, D. K.; PUTNAM, L. L. The politics of emotion: a feminist reading of bounded rationality. **Academy of Management Review**, v. 17, n.3, p.465-486, 1992.

NASCIMENTO, M. C. R.; OLIVEIRA, J. S.; TEIXEIRA, J. C.; CARRIERI, A. P. Com que cor eu vou pro shopping de BH que você me convidou? In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXXVII, 2003, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2013.

NEUBAUER, J. **Cultural history after Foucault**. New York: Aldine de Gruyter, 1999.

NEPOMUCENO FILHO, L. C. Vai, vai, vai começar a brincadeira: em meios a uma gargalhada tradicional, algumas notas históricas do desenvolvimento do circo no Brasil. *Revista Inter-Legere*, v. 4, p. 288 - 293, 2009.

NICKSON, D.; KORCZYNSKI, M. Editorial: aesthetic labour, emotional labour and masculinity. **Gender, Work and Organization**, v.16, n.3, p. 291-299, 2009.

O'DOHERTY, D. et al. New sites/sights: exploring the white spaces of organization. **Organization Studies**, v. 34, n. 10, p. 1427–1444, 2013.

OFEN, J. L. Portrait of a circus girl. **Ethnography**, v.11, n.3, p. 473–484, 2010.

OLIVEIRA, J. S., CAVEDON, N. R. As tramas políticas emocionais na gênese de processos organizativos em uma organização circense. **Organizações & Sociedade** (Online), 2014a (no prelo).

_____.; _____. Isso aqui virou um circo! Análise da constituição discursiva do circo em revistas de negócios com base em Michel Pechêux. *Cadernos EBAPE*, 2014b. (no prelo).

_____.; _____. Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense. **Revista de Administração de Empresas**, v.53, p.156, 2013a.

_____.; _____. Uma abordagem política das práticas cotidianas: um estudo etnográfico em um circo. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v.2, p.81 - 105, 2013b.

_____.; DAVEL, E. P. B., CAVEDON, N. R. Creative emotions: emotional practice driving creativity and organizing. In: European Group for Organizational Studies (EGOS), 2013, Montréal. **European Group for Organizational Studies (EGOS)**, 2013c.

ORLIKOWSKI, W. J. Practices in research: phenomenon, perspective and philosophy. **Handbook of strategy as practice**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-33, 2010.

ORTNER, S. B. Subjectivity and cultural critique. **Anthropological Theory**, v. 5, n. 1, p. 31–52, 2005.

PARFITT, C. R. Áreas especiais de interesse do ambiente natural: uma metodologia de planejamento e gestão. 2010. 225p. **Tese** (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2010.

PARKER, M. Organizing the circus: the engineering of miracles. **Organization Studies**, v.32, n.4, p. 555-569, 2011.

PESTANA, F. N.; SAUERBRONN, J. F. R.; MORAIS, F. Reforma administrativa do Estado e trabalho emocional um estudo a respeito da gestão das emoções realizada por servidores do INSS. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v.10, p. 532-565, 2011.

RABINOW, P.; DREYFUS, H. L. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e a hermêutica. São Paulo: Martins Afonso, 2010.

RAFAELI, A.; VILNAI-YAVETZ, I. Emotion as a connection of physical artifacts and organizations. **Organization Science**, v.15, n.6, p. 671-686, 2004.

RAFESTIN, C. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, T. T. Heterotopias urbanas: Espaços de poder e estratégias sócio-espaciais dos Sem-Teto no Rio de Janeiro. **Polis**, v. 9, p. 293-313, 2010.

RECKWITZ, A. Affective spaces: a praxeological outlook. **Rethinking History: The Journal of Theory and Practice**, v. 16, n. 2, p. 241-258, 2013.

REZENDE, C. B. Um estado emotivo: representação da gravidez na mídia. **Cadernos Pagu**, v.36, p. 315-344, 2011.

_____. Mágoas de amizade: um ensaio em antropologia das emoções. **Maná**, v.8, n.2, p. 69-89, 2002.

RIBEIRO, R. R. Escritas da história cultural: Michel Foucault e Michel De Certeau. **Fronteiras: Revista de História**, v. 9, n. 16, p. 33-46, 2007.

ROCHA, G. Reflexões em torno do circo hoje. In: XV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. **Anais...** Curitiba: ANPOCS, 2011.

ROCHA, G. O circo no Brasil - estado da arte. BIB. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, v. 70, p. 51-70, 2010.

ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. (Org.). **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

ROSA, A. R. Relações raciais e estudos organizacionais no Brasil: dimensões esquecidas de um debate que (ainda) não foi feito. In: Encontro da Associação Nacional dos programas de Pós-Graduação em Administração, 36, Rio de Janeiro, 2012. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2012.

ROULEAU, L. Emoção e repertories de gênero nas organizações. In: DAVEL, E.; VERGARA, S. **Gestão com pessoas e subjetividade**. São Paulo: Atlas, 2009.

SACCHI, W. A Identidade Saltimbanco. 2009. 117f. **Dissertação**. Programa de Pós Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2009.

SACCO, R. B.; BRAZ, T. V. Atividades circenses: caracterização das modalidades, capacidades biomotoras, metabolismo energético e implicações práticas. **Conexões**, v.8, n.1, p. 103-164, 2010.

SACCOL, A. I. C. Z.; BARBOSA, J.; SCHLEMMER, E.; REINHARD, N.; SARMENTO, C. M-learning ou aprendizagem com mobilidade: um estudo exploratório sobre sua utilização no Brasil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXXVII, 2007, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2007.

SAIRE, P. O.; DALGIE, P. **Planification sectorielle des arts du cirque**. *En Piste*: Montréal, 2012.

SIEBEN, B. Themed article: Doing research on emotion and virtual work: A compass to assist orientation. **Human Relations**, v. 60, n. 4, p. 561–580, 2007.

SLOAN, P.; OLIVEIRA, D. Building Trust in Multi-stakeholder Partnerships: Critical Emotional Incidents and Practices of Engagement. **Organization Studies**, v. 34, n. 12, p. 1835–1868, 2013.

SOJA, E. **Geografias pósmodernas: a reafirmação do espaço na Teoria Social Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SOUZA, M. M. P.; CARRIERI, A. P. A Arte de (sobre)Viver Coletivamente: Estudando a Identidade do Grupo Galpão. **RAUSP-e**, v. 48, p. 07-20, 2013.

_____.; _____. Racionalidades no fazer artístico: estudando a perspectiva de um grupo de teatro. **Revista de Administração de Empresas**, v. 51, n. 4, p. 382-395, 2011.

STATISTIQUE CANADA. **Arts du spectacle et visuels** : anné 2010. Disponível em <
<http://www5.statcan.gc.ca/subject-sujet/subtheme-soustheme.action?pid=3955&id=3586&lang=fra&more=0>>. Acessado em 2 de fevereiro de 2013.

TEMPERANI, R. Categorias, gênero e linguagens circenses. Disponível em <http://www.portaldocirco.com.br>. Acessado em 10 de agosto de 2011.

THOMPSON, S.; HOGGETT, P. **Politics and the emotions**: the affective turn in contemporary political studies. New York: Continuum, 2012.

TIDAFFI, M. R. V. Exotismo e cordialidade na representação do brasileiro em terras distantes. **Impulso**, v. 17, n. 43, p. 59-71, 2006.

TSOUKAS, H.; KNUDSEN, C. Introduction: the need for meta-theoretical reflection in organization theory. In: TSOUKAS, H.; KNUDSEN, C. (Orgs.). **The Oxford Handbook of Organization Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TURETTA, C. Práticas organizativas em escolas de samba: o setor de harmonia na produção do desfile da Vai-Vai. 2011. 325f. **Tese**. Programa de Pós-graduação em Administração da Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas (FGV), São Paulo, São Paulo, 2011.

TURETTA, C.; ALCADIPANI, R. Entre o observador e o integrante da escola de samba: os não-humanos e as transformações durante uma pesquisa de campo. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 15, p. 209-227, 2011.

URRY, J. **Sociology beyond Societies**: Mobilities for the twenty-first century. New York: Routledge, 2007.

VALVERDE, R. R. H. F. A transformação da noção de espaço público: a tendência à heterotopia no largo da carioca. 2007. 255f. **Tese** (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VELHO, G. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

WARD, G. Michel de Certeau's spiritual spaces. **New Blackfriars**, v. 79, n. 932, p. 428–442, 1998.

WHITE, P.; HILLMAN, A.; LATIMER, J. Ordering, enrolling, and dismissing: moments of access across hospital spaces. **Space and Culture**, v. 15, n. 1, p. 68–87, 2012.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

WUO, A. E. O processo criativo do clown e o aprendizado da comicidade corpórea. **Integração**, ano 15, n. 56, p. 57-62, 2009.

YAKHLEF, a. The corporeality of practice-based learning. **Organization Studies**, v. 31, n. 4, p. 409 - 430, 2010.

ZERBIELLI, J. Mudança no ambiente institucional do agronegócio de pêssegos na região de Pelotas a partir da formação do Mercosul. 2005. 125f. **Dissertação**. Programa de Pós-graduação em Agronegócios da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2005.

ANEXO A – Financiamento do CALQ para o circo entre os anos de 2006 e 2013

Tabela 7 - Financiamentos do CALQ para o circo entre os anos de 2006 e 2013

Financiamentos do CALQ para as artes do circo													
Itens	2006 - 2007	2007 - 2008	Cresci mento (%)	2008 - 2009	Cresci mento (%)	2009 - 2010	Cresci mento (%)	2010 - 2011	Cresci mento (%)	2011 - 2012	Cresci mento (%)	2012 - 2013	Cresci mento (%)
Bolsas para artistas profissionais	90 300	96 000	6,3	92 100	-4,0	91 910	-0,2	83 000	-9,7	80 265	-3,3	85 700	6,7
Subvenções as organizações	952 098	1 002 175	5,2	1 181 660	18	1 078 392	-8,7	1 130 590	4,8	1 132 250	0,1	1 092 209	-3,5
Funcionamento	584 175	642 175	9,9	860 000	34	694 500	-19,2	595 300	-14,2	585 000	-1,7	585 000	0
Projetos de produção	57 500	54 200	-5,7	55 000	1,4	30 000	-45,4	65 000	116,6	55 000	-15,4	36 000	-34,5
Circulação de espetáculos em Quebeque	36 802	38 000	3,2	56 660	49	41 000	-27,6	131 700	221,2	76 500	-41,9	96 020	25,5
Difusão fora de Quebeque	146 975	221 800	50,9	108 000	-51	197 000	82,4	218 590	10,9	245 750	12,4	229 900	-6,4
Associação profissionais	74 000	64 000	-13,5	100 000	56,2	100 000	0	115 000	15	110 000	-4,3	116 800	6,8
Acordos	3 571			2 000		1 892	-5,4	5 000	164,2	50 000	900	3 790	-92,4
Subvenções especiais	22 075					125 000	-	75 000	-40	10 000	86,6	24 699	147
Total	1 015 398	2 118 350	108	1 273 760	-40	1 170 302	-8,2	1 213 590	3,7	1 212 515	0,08	1 177 909	-2,8

Fonte: CALQ (2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013)