



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

**Curso de Pós-Graduação em Psicologia Social
do Trabalho e das Organizações**

VIDA DE ARTISTA:

**ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER E DO ENFRENTAMENTO
DO SOFRIMENTO NO TRABALHO EM GRUPO DE COMEDIANTES**

Vinicius Sena de Lima

Brasília, DF

2009

Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Curso de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações

VIDA DE ARTISTA:

ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER E DO ENFRENTAMENTO
DO SOFRIMENTO NO TRABALHO EM GRUPO DE COMEDIANTE

Vinicius Sena de Lima

Brasília, DF

2009

Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Curso de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações

VIDA DE ARTISTA:

ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER E DO ENFRENTAMENTO
DO SOFRIMENTO NO TRABALHO EM GRUPO DE COMEDIANTES

Vinicius Sena de Lima

Brasília, DF

2009

Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Curso de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações

VIDA DE ARTISTA:

ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER E DO ENFRENTAMENTO
DO SOFRIMENTO NO TRABALHO EM GRUPO DE COMEDIANTE

Vinicius Sena de Lima

Bolsista CNPq – Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Trabalho e das Organizações, do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito adicional à obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações.

Orientadora: prof.^a. Dr.^a Ana Magnólia Mendes

Brasília, DF

Agosto de 2009

VIDA DE ARTISTA:

ANÁLISE PSICODINÂMICA DO PRAZER E DO ENFRENTAMENTO
DO SOFRIMENTO NO TRABALHO EM GRUPO DE COMEDIANTES

Dissertação defendida diante e aprovada pela banca examinadora constituída por:

Dra. Ana Magnólia Mendes (Presidente)

Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

Dra. Lêda Gonçalves de Freitas (Membro)

Faculdade de Educação – Universidade Católica de Brasília

Dra. Ana Lúcia Galinikin (Membro)

Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

Dr. Mário Cesar Ferreira (Suplente)

Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília

Data da Defesa: _____/_____/_____

Para Carolina,
meu propósito.

O que é ser ator?

Um gravador que decora o texto?

Uma vitrola que repete a fala?

Um cesto de clichês confeccionados

na inexpressividade do cotidiano?

Um instrumento que, noite após

noite, simplesmente reproduz

as mesmas falas e marcações?

Janô.

SUMÁRIO

Resumo.....	10
Abstract.....	12
Introdução.....	12
Objetivo geral:.....	15
Objetivos específicos:.....	15
Capítulo I – O ator: um trabalhador	17
História do teatro e do ator.....	19
O teatro primitivo.....	19
A Grécia.....	20
O teatro romano.....	22
A Idade Média.....	24
A Renascença.....	24
O Barroco.....	25
O fim do Antigo Regime na Europa.....	26
Do Realismo ao presente.....	27
Para tornar-se ator.....	29
O que deve saber o ator.....	31
O ator, seu corpo, seu trabalho.....	32
Constantin Stanislavski.....	33
Antonin Artaud.....	36
Jerzy Grotowski.....	37
Joseph Chaikin.....	38
O teatro de grupo.....	42
Capítulo II – Situações de trabalho e os caminhos para o prazer um olhar em psicodinâmica do trabalho.....	45
O trabalho.....	47
O enigma da normalidade.....	49
A identidade.....	49

A organização do trabalho.....	51
A carga psíquica do trabalho.....	52
Sufrimento e prazer	53
O sofrimento psíquico	53
O prazer e a sublimação no trabalho.....	54
A centralidade do reconhecimento.....	55
Os coletivos de trabalho	56
O enfrentamento do sofrimento.....	56
Capítulo III - Método	72
Participantes.....	73
Estratégia de coleta.....	73
Análise das entrevistas.....	76
Capítulo IV - Resultados.....	77
Núcleo de Sentido 1 – “Todo dia tem que fazer como se fosse da primeira vez.”	77
Núcleo de Sentido 2 – “A plateia não perdoa”.....	79
Núcleo de Sentido 3 – O coletivo em: “Nós temos um único objetivo, que é fazer a companhia dar certo”.....	80
Núcleo de Sentido 4 – Mente-corpo em: “O show tem que continuar”	80
Capítulo V - DisConclusão.....	83
Considerações Finais.....	100
Referências.....	106

RESUMO

Este é um estudo exploratório que tem por objetivo analisar o prazer e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho, por artistas de uma companhia de comédia do Distrito Federal. Investigam-se as dimensões de prescrito e real da organização, os sentimentos gerados no contexto de trabalho e as estratégias utilizadas para lidar com as situações adversas. Buscou-se na literatura especializada material relativo ao tema abordado, com referencial científico na psicodinâmica do trabalho. Parte-se da premissa que o sujeito vive no hiato entre o que é prescrito e o que é de fato executado, em busca de autorrealização, esperando como retribuição de seu labor um reconhecimento capaz de fazê-lo atestar sua existência singular. Ressaltam-se a dimensão coletiva e as defesas em busca de conforto na lida com os elementos angustiantes do trabalho. O método utilizado, além de coletar dados, observa as necessidades de reapropriação do sentido do trabalho para os artistas. Realizaram-se duas entrevistas semiestruturadas, uma de coleta, outra de devolução-validação. Participaram os quatro atores e o produtor da companhia, com idades entre 24 e 31 anos. A partir da análise do núcleo de sentido, formaram-se quatro núcleos: 1 – “Todo dia tem que fazer como se fosse da primeira vez”; 2 – “A plateia não perdoa”; 3 – O coletivo em: “Nós temos um único objetivo, que é fazer a companhia dar certo” ; 4 – Mente-corpo em: “O show tem que continuar”. Notou-se que a pressão por produção impõe-lhes ritmo intenso em determinados períodos. A lógica de consumo modula a relação com o público, sendo preciso agradá-lo, o que provoca reação insólita ante as dificuldades, resultando no palco em um humor interno, apenas para eles mesmos. Essa estratégia defensiva garante o domínio do corpo e a satisfação de fazer arte para si, a despeito das condições externas, como a falta de reconhecimento por professores de teatro devido a posturas ideológicas, fonte de sofrimento que lança os atores em busca de aceitação pela plateia. Outro aspecto importante detectado é o dos momentos de dissociação vividos na relação ator-personagem, que envolve riscos psicopatológicos, relacionados à imposição por produção e à impossibilidade de metabolizar conteúdos dissonantes da identidade. Conclui-se que a pesquisa contribui para o desenvolvimento dos estudos sobre a relação identidade e trabalho, o uso do corpo no trabalho, bem como a constituição e os mecanismos de enfrentamento do sofrimento proporcionados pelo coletivo de trabalho.

Palavras-chave

Identidade. Psicodinâmica do trabalho. Defesas. Psicopatologia do trabalho. Teatro. Ator.

ABSTRACT

This is an exploratory study which has the objective of analyzing the pleasure and the strategies of confrontation of suffering at work of artists from a comedy company in Distrito Federal. The dimensions of prescript and real of organization, the feelings generated in the work context and the strategies used to deal with the adverse situations are investigated. Specialized literature issues related to the subject studied with scientific reference in the work psychodynamics were used. The study starts from the premise that the subject works at the hiatus between what is prescribed and what is executed, in quest of self-accomplishment, expecting as retribution of his work a recognition able to make him certify his singular existence. The study highlights collective dimension and the defenses in search of comfort in the chore with the anguishing elements of the work. The method used, beyond collecting data, observes the necessity of work meaning reapropriation of the artists. Two semistructured interviews, one for collection, another one for devolution-validation occurred. Four actors and one producer, ages between 24 and 31, participated. With the nucleus of sense analysis, four nucleuses were formed: 1 - "Everyday we have to do it as it was the first time"; 2 - "The crowd has no mercy"; 3 - The collective in: "We have one only objective, to make the company work"; 4 - Mind-body in: "The show must go on". The study showed that the pressure for production imposes an intense rhythm to them in certain periods. The consumption logic modulates the relationship with the public, making it necessary to please them, which provokes an uncommon reaction toward difficulties, resulting on stage in internal humor, only for the actors themselves. This defensive strategy grants them the domain of their body and the satisfaction to make art for themselves, despite the external conditions, as the lack of recognition from theater professors due to ideological positions, suffering source that launches the actors in search of acceptance from the crowd. Another important aspect detected are the moments of dissociation lived in the relationship actor-character that involves psychopathological risks, related to the imposition for production and the impossibility to metabolize dissonant contents of their personality. This research contributes to the development of studies on the relationship between identity and work, the use of the body in the work, as well as the constitution and the mechanisms of confrontation of suffering made possible by collective work.

Key-words

Identity. Work psychodynamics. Defenses. Work psychopathology. Theater. Actor.

INTRODUÇÃO

Sigmund Freud, Pai da Psicanálise, lançou as bases de compreensão das profundezas da subjetividade. De seus primeiros trabalhos para cá, passaram-se 120 anos. Mas, ao inverso do que se poderia sugerir com todo esse tempo, sua obra ainda não foi ultrapassada em boas indicações e questões para a psicologia. Postulador de que toda a psicologia individual é antes de tudo uma psicologia social (Freud, 1921/1987), sua psicanálise debruçou-se sobre etiologia de males psíquicos a partir de uma vivência triádica matricial (pai, mãe, criança), portanto social desde a origem.

Dessas formulações, que aproximaram a psicopatologia geral do cotidiano, retiramos a indicação de que o homem está em busca do prazer, prazer que se revela como promessa de alívio das tensões, cessação, ainda que momentânea, dos sofrimentos. Na obra *O Mal-Estar na Civilização* ele indica dois rumos principais para essa busca. O primeiro, seu interesse direto, com legado volumoso e respeitado, é o caminho do amor, a conquista do amor erótico. O segundo, que ele apenas menciona em nota de rodapé é o trabalho (Freud, 1930/1987). Esta via nunca foi de seu interesse, talvez pelas limitações do *setting* psicanalítico, seu laboratório. Esses são os caminhos para a felicidade e atenuação do mal-estar causado pela vida em sociedade que exige a supressão de propensões antissociais, impedindo a busca desenfreada pelo prazer.

Dele herdamos também o conceito de sublimação, formulação que não foi totalmente elaborada por Freud (Castiel, 2006). Fonte de especulações, desenvolveu-se principalmente nos estudos que aliam psicanálise e arte. A sublimação é o processo psíquico pelo qual o sujeito manipula seu desejo, garantindo a ele um produto socialmente valorizado e a atenuação da tensão psíquica. Poderia se antever uma saída para o mal-estar civilizatório, a atividade subjetivante.

Porém, poucos trabalhos com a sublimação inclinaram-se sobre outra coisa que não a transformação do desejo no sublime, na beleza universal que só os

grandes artistas são capazes de nos proporcionar. Freud (1910/1987), por exemplo, mostra a importância da sublimação para a estabilidade psíquica de ninguém menos do que Leonardo Da Vinci. O artista cria um objeto novo, diferente do objeto sexual, socialmente valorizado. Sua arte se torna o modo de lidar com a impossibilidade de satisfação de seus desejos, impossibilidade geradora de tensão.

A psicodinâmica do trabalho inaugura os estudos do uso da sublimação no cotidiano e, seguindo a indicação de Freud, busca as bases para que as pessoas encontrem a felicidade pela via do trabalho.

Como dito antes, os tempos são outros, passamos por “revoluções” tecnológicas e o trabalho tem se tornado, num crescente, fonte de sofrimentos e mazelas. As organizações perdem com os problemas de saúde dos seus funcionários e o trabalho assume sua face de *tripalium*¹ e não mais de dignificador do homem, como poderia sugerir a teoria da sublimação. Dejours (1990/1996, p. 150) ressalta que o homem “beneficiário da produção, é, amiúde, no mesmo movimento, vítima do trabalho”.

Os tempos modernos estão retirando as possibilidades de viver o prazer no trabalho, muitas das vezes por impedirem aquilo que talvez servisse de impulso inconsciente à produção plural de Da Vinci, a viabilidade de transpor para o campo do trabalho as dificuldades da vida erótica. Quando o trabalho não implica sublimação, acumulamos a tensão gerada pelo mal-estar civilizatório e pelas falhas em descarregar nossas tensões na esfera do amor. Mais além, será que estas atividades desprovidas de prazer que os homens realizam em contrapartida de sua subsistência podem ser consideradas trabalho?

Nesse contexto insere-se esta pesquisa, que se justifica por investigar as condições pelas quais os sujeitos podem encontrar a felicidade anunciada por Freud pela via do trabalho. Em tempos de pessoas padecendo de seu fazer profissional, estudar o prazer poderia parecer uma frivolidade. Bem ao contrário, estudar os caminhos que conduzem ao prazer no trabalho tem o germe de uma proposta de intervenção libertária neste campo. Promover saúde, neste sentido, é

¹ Radical latino da palavra trabalho, que originalmente designava instrumento de castigo corporal semelhante a um açoite.

promover a idéia de Civilização que Freud propôs em seu Mal-Estar... (1930/1987).

O presente estudo, de caráter exploratório, insere-se na perspectiva da psicodinâmica do trabalho, abordagem iniciada pelos estudos de Christophe Dejours nos anos 70, difundida, principalmente, nos países francófonos e de relativa aceitação no Brasil (Dejours, 1993).

O objeto de estudo da psicodinâmica do trabalho é, como menciona Dejours (1993/2004, p. 49) “a análise psicodinâmica dos processos intersubjetivos mobilizados pelas situações de trabalho”.

A análise é dinâmica no sentido em que se dá em processo interativo entre um coletivo de pesquisadores e um ou mais coletivos de pesquisa. A abordagem é tributária das sociologias do trabalho, da saúde e da comunicação, baseando-se também sobre uma teoria do sujeito e um modelo de subjetividade oriundos da psicanálise (Alderson, 2004). Apóia-se ainda no postulado do hiato existente entre o trabalho prescrito e o trabalho real, oriundo da ergonomia francófona e na relação com o real mediada pela técnica, idéia herdada da antropologia do trabalho (Davezies, 1993).

O prazer e o sofrimento provenientes do encontro do trabalhador com uma situação de trabalho específica constituem o núcleo da investigação, assim como os modos pelos quais esse sofrimento é enfrentado e, quando possível, transformado. O trabalhador, como observa Alderson (2004), é animado por desejos de realizações, de construção identitária, de realização de si [accomplissement de soi²], de prazer .

A abordagem ressalta a existência de uma relação significativa entre a maneira pela qual o trabalho é organizado e a saúde mental dos trabalhadores. Investiga tanto o que as situações de trabalho portam de danoso ao funcionamento psíquico dos sujeitos quanto os mecanismos utilizados por eles a fim de manter seu engajamento profissional e equilíbrio psíquico.

² A palavra francesa que comumente se traduz por realização, *accomplissement*, está indicada aqui por seu significado diferir ligeiramente do português. O termo realização sugere o alcance de objetivos que nos trazem satisfação. A palavra francesa possui uma acepção mais próxima de construção, de completude. Esta realização de si confunde-se então com a construção de si ou um fortalecimento de si.

O trabalho é sempre uma ação social. A psicodinâmica do trabalho lança o foco sobre as situações intersubjetivas de trabalho, sobre os coletivos organizados pelos trabalhadores, as relações de solidariedade, confiança e lealdade.

Este estudo volta seu olhar sobre as situações de trabalho, o prazer e o sofrimento delas derivados na atividade de artistas de um grupo de comédia autônomo brasileiro, de considerável notoriedade e inserção no circuito comercial brasileiro de teatro. Suas produções já foram encenadas em outras capitais, em temporadas longas. A investigação, mais especificamente, debruçou-se sobre o trabalho artístico dos cinco integrantes desta companhia: quatro atores e um produtor (que assume o papel de diretor em momentos específicos).

A opção pela categoria profissional, fruto de longas discussões em meu grupo de pesquisa, nada tem de óbvia; não cremos que eles vivam apenas o prazer no trabalho pelo fato de serem artistas. Escolhemos estudá-los por sua relação com um produto socialmente valorizado — a arte — e pelas possibilidades de vivências de prazer, sabendo, claro, que se trata de trabalhadores inseridos em contexto de trabalho muito diferente daquele de Da Vinci, na Renascença.

De acordo com esta perspectiva, delimitaram-se os seguintes objetivos de pesquisa:

Objetivo geral:

Analisar o prazer no trabalho e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho de artistas de uma companhia de comédia do Distrito Federal.

Objetivos específicos:

1. Descrever a organização da atividade dos artistas ressaltando as dimensões de prescrito e real do trabalho;
2. Narrar os sentimentos gerados pelas situações de trabalho;
3. Relatar as estratégias utilizadas para enfrentar as situações de

trabalho penosas.

A dissertação estrutura-se a partir desta introdução, quatro capítulos e algumas considerações que formam a conclusão.

O primeiro capítulo, intitulado 'O ator: um trabalhador', tem por objetivo caracterizar esse profissional segundo a história do teatro, conforme o olhar de atores que teorizaram este fazer, trazendo informações diversas sobre o contexto de trabalho da categoria.

O capítulo segundo, 'Situações de trabalho e os caminhos para o prazer: um olhar em psicodinâmica do trabalho', apresenta as premissas e os conceitos da psicodinâmica do trabalho, além dos estudos realizados na área que melhor podem contribuir para o entendimento das dinâmicas a que estão submetidos os trabalhadores.

Em seguida, temos o 'Método', que expõe as estratégias metodológicas utilizadas e sua fundamentação. Os 'Resultados' agrupam em núcleos de sentido as dinâmicas vividas pelos atores, fruto da análise das entrevistas realizadas. A 'Discussão' traz as reflexões e interpretações a respeito do trabalho desenvolvido pelos atores, as estratégias utilizadas na busca do prazer no trabalho, os indicativos de quando ocorrem falhas nessa procura e seus impactos nas subjetividades. Para encerrar, as 'Considerações finais' relatam as limitações do estudo e trazem uma agenda de pesquisa propiciada por esta dissertação.

CAPÍTULO I

O ATOR: UM TRABALHADOR

Este capítulo tem por objetivo trazer elementos da bibliografia sobre teatro que lancem luz ao ofício do ator. Pretende-se revelar as especificidades da realidade de seu trabalho observando elementos de sua organização, a comunidade de valores onde está inserido, as relações profissionais inerentes, as dificuldades na execução, bem como as possibilidades de subjetivação do trabalho e as relações entre trabalho e saúde psíquica nesta literatura. Para tanto, o itinerário da sessão ressalta pontos da história do teatro, técnicas para a representação e implicações do ator a partir de pensadores contemporâneos, além de caracterizar a organização do teatro de grupo.

O referencial, por se tratar não de discussão do que se considera Arte, mas do fazer do artista e seus modos de subjetivação a partir desta atividade, não se deterá em definições do quão artístico é esse trabalho, salvo quando a discussão portar efeitos diretos ao fazer e às relações profissionais desses atores. Como o título do capítulo sugere, objetiva-se ver o ator como um trabalhador e entender sua arte, com minúscula, aquilo que deve ser desenvolvido por ele para que seu trabalho possa finalmente ser transfigurado em Arte. Neste sentido, sua arte não se distingue da do sapateiro ou do operário que deve utilizar seu corpo como instrumento para determinado fim; no caso do ator, a representação que compõe o teatro.

Esse é um trabalhador que se insere na lógica de um tempo. Vive na sociedade de consumo e adequa-se para existir, mesmo que de modo tenso, nessa realidade. Tal como discutido por Enriquez (1999), o consumo pelo consumo e a conseqüente descartabilidade dos bens (se é que podemos chamá-los assim, dada sua perda de valor instantânea) questionam o valor do trabalho como emancipador do homem, como reverenciado pelo século XVIII, após a

Revolução Industrial na Inglaterra. O trabalho torna-se o centro de uma utopia industrial salvadora da humanidade. Leva-se em conta o fator humano e constrói-se a solidariedade entre os homens, condição que se mantém até os anos de 1970.

A virada neoliberal da época intensifica o mal-estar desse modelo de civilização, realçando a faceta mortificante do trabalho. A ordem é construir para destruir em seguida. As corporações funcionam sobre o primado do lucro e derrubam qualquer possibilidade de proteção do emprego. Empresas com bons resultados demitem para garantir o lucro; impera a ideologia da qualidade total e das reengenharias. Vivemos sob os preceitos de uma guerra econômica imaginária. Em escala mundial os salários dos trabalhadores diminuem, enquanto os dirigentes aumentam suas riquezas.

Nesse contexto insere-se o artista cênico com sua perspectiva, no plano subjetivo, de autorrealização, reconhecimento e construção de sua identidade. Identidade que se constroi junto à história do teatro. Fenômeno humano, acompanha-nos desde a pré-história e encontra em Téspis, primeiro ator profissional no século V a.C., as fundações do teatro como o conhecemos hoje.

O teatro pressupõe ao menos duas acepções: a do espaço físico em que se realizam os espetáculos e uma arte específica transmitida ao público por intermédio do ator (Magaldi, 1965; Peixoto, 1990). Como esclarece Magaldi (1965, p.1)...“O teatro implica a presença física de um artista”.

Em relação ao espaço físico necessário para que se materialize a peça nas ações das personagens presentificadas pelos atores, algumas artes concorrem no auxílio desse ofício: a iluminação, a arquitetura do espaço, a cenografia, o figurinismo, a música, a sonoplastia e outras.

A arte específica do teatro é materializada no ator e no diretor. O intérprete, levando em consideração que a figura do diretor destacou-se dele, é a unidade dessa arte. O teatro coordena cenário, figurino, música, sons, imagens, movimento, tendo como eixo orientador a ação do ator, ou do grupo de atores. Porém, essa é uma criação artística coletiva que não pode ser reduzida à concepção do autor literário, do dramaturgo, da ordenação criativa do diretor que

adapta o texto, e da execução realizada pelo ator que corporifica todas as idéias em seu ato. “A síntese de elementos artísticos faz o espetáculo, e é função em dele que se deve pensar o teatro” (Magaldi, 2004, p.9).

O teatro também carrega a marca de um acontecimento, algo efêmero que, como a música, dura o tempo de sua execução pelo artista. Tal característica lhe confere “miséria e grandeza inconfundíveis” (Magaldi, 2004, p.12).

Esse autor introduz a questão do texto como fonte de tensão para o artista do teatro, sobretudo aquele que se dedica ao gênero literário. O ator deve encarnar o texto que a princípio foi feito para ser lido.

O imediatismo do efeito teatral reclama da peça uma série de características. Os diálogos precisam sugerir que são os únicos que poderiam ser pronunciados, naquela situação. A fala harmoniza-se com o conjunto do desempenho, não sufocando o ator, pela demasia, até amarrar-lhe os gestos e os movimentos. (Magaldi, 1965, p. 21).

HISTÓRIA DO TEATRO E DO ATOR

A história do teatro nos mostra o caminho do ofício do ator através dos tempos, de tal forma que não podemos passar sem revisitá-la, ainda que de modo bem resumido. Margot Berthold (2001) serve-nos de base ao entendimento dos principais acontecimentos dos quais se retira, para o presente estudo, aqueles que mais de perto contribuem para ou perturbam o fazer dos atores.

O teatro primitivo

O teatro é tão velho quanto a humanidade, “a transformação de uma pessoa em outra é uma das formas mais arquetípicas da expressão humana”, alerta Berthold (2001, p.1). O xamã que encarna a voz do deus, a máscara e a dança que espantam os demônios e o gesto que dá vida à obra do poeta correspondem a uma forma de criar uma realidade mais verdadeira.

A pantomima, utilizada desde aqueles tempos, revela a centralidade do ator. O corpo torna-se instrumento que substitui uma orquestra inteira. Todas as culturas se serviram do teatro, cada uma a sua maneira.

No Egito e no Oriente Próximo da Antiguidade, a farsa, a dança e o mimo

estavam presentes em rituais religiosos, nacionais e atuações para o divertimento, há cinco mil anos. A fé unificadora do Islã produziu espetáculos para a encenação de paixões além do mimo e do teatro de sombras. A Índia clássica criou danças e dramas que rendiam homenagem a Shiva. Tanto na Índia quanto no Japão antigo, a arte do ator é a perfeição da dança. A China possui um teatro de cinco mil anos que variou em sua história, indo desde rituais da fertilidade, exorcismo e bufonarias cortesãs, até os dramas que protestavam contra o domínio mongólico. A acrobacia tem lugar de destaque em seus palcos.

A Grécia

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, há 2500 anos.

Uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (Berthold, 2001, p.103-4).

Em 534 a.C., o tirano de Atenas, Psístrato, promotor das Grandes Dionisíacas³, trouxe Téspis à cidade e ordenou sua participação na festividade.

Téspis teve uma nova e criativa idéia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hipokrites* (respondedor, e mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”). (Berthold, 2001, p. 105).

Os discípulos de Téspis aprofundaram a experiência do direcionamento de uma personagem com os espectadores criando outros papéis. Passa-se cada vez mais da declamação para a ação. Tão seminal foi a contribuição de Téspis, que

³ Como narra Berthold (2001, p. 118) ,As Grandes Dionisíacas “constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas; possuíam seis dias de duração. Os preparativos dos concursos dramáticos eram responsabilidade do *arconte*, que, na condição de mais alto oficial do Estado, decidia tanto as questões artísticas quanto as organizacionais. As tragédias inscritas no concurso eram submetidas a ele, que selecionava três tetralogias que competiriam no *agon*, concurso do qual apenas uma sátira como vencedora. Finalmente, o *arconte* indicava a cada poeta um *corega*, algum cidadão ateniense rico que pudesse financiar um espetáculo, cobrindo não apenas os custos de ensaiar e vestir o coro (*corus didascalus*) e os custos com a manutenção de todos os envolvidos.”

Ésquilo, primeiro grande tragediógrafo, só pôde aparecer 60 anos depois das inovações do pioneiro.

Sófocles deu alma às personagens em suas tragédias. Ele se despiu da arcaica vestimenta tipificante e trespassou a concha de sua capacidade individual para o sofrimento. Pôs em cena personalidades que se atrevem – como a pequena Antígona, cuja figura cresce por força das obrigações assumidas por vontade própria – a desafiar o ditame dos mais fortes. (Berthold, 2001, p. 109).

Os atores deram a possibilidade para a criação dos tragediógrafos que, em contrapartida, complexificaram a cena a ser representada exigindo a profissionalização do ator. Com Eurípedes teve início o teatro psicológico do Ocidente, que “concede às suas personagens o direito de hesitar, de duvidar. Descortina toda a extensão dos instintos e paixões, das intrigas e conspirações.” (Berthold, 2001, p. 110).

Essa experiência comunitária magnífica só era possível devido ao teatro ao ar livre, cuja acústica impressionante permitia que o menor dos sussurros chegasse aos ouvidos dos espectadores mais distantes. As palavras e as expressões eram amplificadas pelo uso da máscara.

Graças ao poder das palavras, não importava se o cenário parecesse pequeno – por exemplo, as rochas às quais Prometeu era acorrentado. O plano visual era menos importante do que a moldura humana para os sofrimentos do herói: o coro, que participava dos acontecimentos como comentador, informante, conselheiro e observador. (Berthold, 2001, p. 114).

A *Comédia grega* sempre foi uma expressão de arte intelectual e formal independente, diferente da tragédia. Seu expoente maior é Aristófanes. Deixando de lado as peças satíricas, nenhum dos poetas trágicos da Grécia aventurou-se na comédia, como nenhum dos poetas cômicos escreveu uma tragédia.

A origem da comédia, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra 'comédia' é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e **saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor.** (Berthold, 2001, p.120).

“A comédia ática 'antiga' é um precursor brilhante daquilo que viria a ser, muitos anos depois, caricatura política.” (Berthold, 2001, p. 121). Caracteriza-se esse trabalho pela seguinte descrição: “efeitos de travestimento, completa falta de

reservas no tocante a gestos, figurinos e imitação e, por fim, a exposição do falo, são traços característicos do estilo de atuação da Comédia Antiga” (Berthold, 2001, p. 124).

A Comédia Média é o período que se segue à morte de Aristófanes. Com ele, esse gênero desce da sátira política para o menos arriscado campo da vida cotidiana; desenvolve-se uma forma de paródia da tragédia.

Com Menandro, novo momento para a comédia toma lugar: “sua força reside na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado”. (Berthold, 2001, p. 129). A personagem é o fator essencial no desenvolvimento humano e, portanto, também no curso da ação, o coro desaparece.

O *Mimo*. Fora dos festejos rituais promovidos pelos gregos, relembra-se que “desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete.” (Berthold, 2001, p.136). O mimo caracteriza-se pela habilidade de improvisação e criação de chiste, variando entre o grotesco e o poético. Existente como uma das formas mais arcaicas de representação dos homens, ganhando sua primeira forma literária em 430 a.C. (Berthold, 2001).

O teatro romano

O império romano constituiu um Estado militar. Esse era um povo guerreiro, que governou o mundo de sua época.

A religião do Estado havia se apossado da hierarquia dos deuses olímpicos da Grécia, com poucas mudanças de nomes, mas nenhuma modificação maior de caráter. Às margens do Tibre, como à sombra da Acrópole em Atenas, a musa da comédia, e Eutérpia, a musa da flauta e do coro trágico, eram deusas padroeiras do teatro. (Berthold, 2001, p. 139).

O teatro era uma importação do esplendor da cultura grega. O teatro de Roma possuía, contudo, um valor mais político do que religioso. O *panem et circenses* era astutamente propalado pelos líderes do império.

O anfiteatro não servia mais aos atores e poetas, mas aos jogos de gladiadores e às lutas animais, às *naumaquias*⁴, aos espetáculos acrobáticos e de variedades. “Era muito mais um *show business* organizado do que um lugar dedicado às artes” (Berthold, 2001, p. 140).

Na república romana, o teatro era um instrumento de poder do Estado, dirigido pelas autoridades.

O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. Durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária, erguida por pouco tempo para uma ocasião e desmontada de novo. (...) Gradualmente, o palco primitivo foi se tornando mais bem adaptado às necessidades da arte dramática. (Berthold, 2001, p. 148).

A comédia romana

“O primeiro grande poeta cômico de Roma alimentou a comédia romana não apenas com a sua própria obra, mas também com a influência revigorante do mimo folclórico popular.” (Berthold, 2001, p. 144). Plauto, expoente dessa modalidade teatral, promoveu uma comédia de situações robusta, na qual predominavam elementos farsescos e chistes burlescos. Personagens cômicas, identidades trocadas, intriga e sentimentalismo burguês alimentam o mecanismo que conduz harmoniosamente suas comédias. A inserção de canções com acompanhamento musical (*cantica*) confere a elas um toque de opereta.

Mimo e pantomima

O mimo não necessitava de nada mais do que de si próprio, sua versatilidade e sua arte da imitação – em resumo, de sua *mimesis*. Os artistas representavam à beira da estrada. Usavam roupas comuns dos homens e mulheres das ruas, farrapos dos quais eles mesmos se vestiam fora de suas apresentações. Os mimos tinham seu trabalho avaliado de modo ambíguo pelas autoridades e pensadores. Ora eram vistos como representantes de uma bela manifestação popular, ora como um bando de mendigos expressando um humor

⁴ Combates navais realizados nas arenas de anfiteatros inundados.

de mau gosto que agradava apenas ao populacho.

O diretor e ator principal de uma *troupe* de atores e atrizes de mimos era chamado de *archimimus*. Era ele que supervisionava a peça e determinava seu desenvolvimento, se ela seguiria um texto literário ou se seria improvisada. No século VI d.C., Corício de Gaza escreveu que o mimo precisava ter uma boa memória para não esquecer seu papel e confundir-se no palco. A improvisação exigia um equilíbrio muito preciso no fio afiado da palavra, especialmente na época dos imperadores e das competições por seus favores. (Berthold, 2001, p. 163).

A Idade Média

O mimo e outras formas de teatro foram abominados pela Igreja Católica durante mil anos – motivada pelas pilhérias que sofreram os cristãos que viveram na Roma antiga, até a criação de um teatro próprio. Esse fato não diminui a beleza do teatro medieval, que provocou e ignorou as proibições da igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma igreja.

Celebrações eram encenadas nos altares e nas manifestações populares. A adoração ao Senhor era performada por corais nas celebrações rituais da igreja. A paixão de Cristo também constituía objeto de encenação, assim como autos pascais e natalinos. Fora da igreja, peças contavam lendas e vitórias das Cruzadas. Havia também autos de carnaval. Desenvolveu-se o peculiar carro-palco em que artistas itinerantes realizavam espetáculos.

A Renascença

Período de revisão das doutrinas. O homem passa a ser a mediador de todas as coisas. O teatro se debruça sobre o drama terreno dos seres humanos.

Época também da descoberta do Novo Mundo, conseqüentemente daquilo que viria a ser o Brasil. Os colonizadores jesuítas utilizaram o teatro como modo de disseminar a doutrina cristã e os valores europeus. O teatro brasileiro é fundamentalmente herdeiro do teatro europeu.

Abordando rapidamente as contribuições do teatro inglês desse período, podemos ressaltar que o jovem Shakespeare irrompeu no palco elisabetano numa

época em que o ator profissional já tinha uma posição segura na estrutura da

sociedade inglesa.

O Barroco

O barroco reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença. “Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta – tanto nas estruturas quanto no pensamento – dissolveu-se no ornamento, a clareza deu lugar à abundância, a autoconfiança à hipérbole.” (Berthold, 2001, p. 323). As representações nas cortes tomaram vulto sem precedentes, e na mesma época houve o desenvolvimento do *ballet*. Enquanto isso, os atores ambulantes e a *Commedia dell'arte*⁵ floresciam. Lançava-se a ópera em sua marcha triunfal, com toda a luxuosa extravagância cênica da arte da transformação do palco. Seus cenógrafos e encenadores mostraram-se incansáveis na invenção de mecanismos sempre novos, de puxar, voar e deslizar para movimentar a multidão de figuras alegóricas que sufocavam o verdadeiro tema da ópera.

Os jesuítas foram responsáveis pelo desenvolvimento técnico do teatro do período. “Da escola da influente Societas Jesu, vieram os maiores escritores clássicos franceses: Corneille, Molière, Voltaire e Le Sage.” (Berthold, 2001, p. 344). Do grupo pode-se ressaltar o segundo — que além de dramaturgo era ator — por sua comédia mordaz, ferina contra todas as hipocrisias, das quais não escapou nem mesmo o clero, e rendeu ao ilustre artista um enterro de indigente. Molière inspirou-se na e retirou tipos da *Commedia dell'Arte*, absorvida pelos franceses pelo nome de *comédie italienne*. “O mote dos atores da *comédie italienne* era '*Castigat ridendo mores*' (Ele castiga os costumes pelo ridículo), que

⁵ Comédia de habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade ao atelanos haviam apresentado em seus palco itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento. O conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no começo do século XVI e inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*. Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais. Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores (Berthold, 2001, p. 353).

havam aprendido tanto com Molière quanto Molière com eles.” (Berthold, 2001, p. 358).

O estudo da *Poética* de Aristóteles, recém-publicada em seu original, revelava, segundo a interpretação contemporânea, os cânones da produção teatral, ou seja, a regra das três unidades: de tempo, de lugar e de ação. A tragédia clássica francesa desenvolve-se a partir do debate dessa orientação.

Outra categoria merece citação: os atores ambulantes, emigrantes ingleses que fugiam dos ditames volúveis da rainha Elizabeth, e fizeram a alegria dos europeus ao norte dos Alpes. Sua arte era apreciada mesmo no período de guerras, e transitavam livremente entre as frentes de combate inimigas.

O fim do Antigo Regime na Europa

O século XVIII foi uma época de mudanças na ordem social tradicional e nos modos de pensar da humanidade. O Iluminismo postula a supremacia da razão, o homem passa a ser aquele que dirige o destino da Terra em oposição ao teocentrismo anterior. O fim do feudalismo e as revoluções marcaram o período seguinte à queda dos regimes absolutistas.

O teatro, seguindo essa tendência, “tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado. (...) A era dos grandes teatros da cidadania burguesa começava” (Berthold, 2001, p. 381).

O romantismo tornou-se o primeiro movimento literário cosmopolita capaz de reunir tanto a Revolução quanto a Restauração. Os países da Europa Central, Setentrional e Oriental desejavam um teatro próprio, e este era um dos impulsos principais do teatro; o outro era a idéia de um repertório mundial, como o idealizado por Goethe. (Berthold, 2001, p. 382).

A brusca mudança de estilo derivado do Iluminismo e materializado pela *Comédie française* criou um gênero inteiramente novo aos atores franceses, de modo que a insegurança no palco os fez tremer, segundo nos conta Diderot (Berthold, p. 2001). De uma hora para outra, o ator foi despido da pomposa indumentária e gestual barrocos e viu-se assomado pela necessária

verossimilhança do novo estilo literário. A ópera, conservadora por natureza, foi a única a manter o padrão de outrora e desafiar o novo pensamento.

Shakespeare é retomado nos teatros ingleses. A expressão que o ator deveria buscar em cena é aquela da composição dos quadros clássico produzidos na época. As gramáticas de atuação tornaram-se mais rígidas, a exemplo do famigerado manual de Goethe para o ator, que buscava formas estereotipadas de beleza ideal. O teatro é coreografado e o ator coagido a internalizar regras gestuais e de declamação a ponto de torná-las um agir natural.

Pretendia-se um teatro pedagógico por meio do prazer. A comédia ensinava pelo riso as tolices humanas. O licencioso teatro popular é alvo de críticas severas e, mesmo, visto como um vício que corrompe o verdadeiro teatro. A improvisação é cassada.

O teatro é percebido como uma arte que depende do gosto dos espectadores, da capacidade dos atores e da vontade poética dos dramaturgos.

Com o advento do Romantismo, o teatro passou a ser também performado além das câmaras palacianas, em teatros construídos por cidadãos. Deu-se a impregnação da vida com as formas existenciais.

Do Realismo ao presente

O Realismo inspirado pelos ideais iluministas teve por objetivo desnudar o absurdo social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade. Ver o homem em sua vida cotidiana, em seu meio ambiente e em seus compromissos sociais. Devia-se fazer um teatro útil.

O Naturalismo nasce da confiança do homem na natureza. O próprio homem, um produto do *bios* e do *socius*, deveria ter suas componentes desnudadas pela arte. Zola propõe ao teatro uma luta social contra a burguesia, vestindo o teatro com as bandeiras da Revolução Francesa e do socialismo.

“O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas.” (Berthold, 2001, p. 452). O teatro físico tomou o formato do utilizado comumente, a caixa cênica.

Vários outros estilos se sobrepuseram desde o Realismo. O Simbolismo rebelou-se contra a impossibilidade de expressão do autor para além da pedagogia. O Expressionismo, o Surrealismo e o Futurismo contra a massificação da sociedade industrial que aniquila a subjetividade. O teatro tornou-se engajado na propaganda do regime soviético. Artaud (2006) propõe um teatro mágico, forjado no palco, fonte de inquietação e cura para os espectadores. O teatro épico de Brecht visa a comprometer o homem com a máquina social, já que é seu componente.

Do outro lado do mundo, vemos o *show business* florescer nos Estados Unidos. Os produtores criam o *star system* de grandes temporadas. A comédia leve e o musical facilmente arrebanham o público e lotam as salas dos teatros americanos e criam um modelo de indústria que afetará o cinema. Com o *Off-Broadway*, cria-se uma proposta experimental.

O século XX e o início do século XXI apresentam um teatro em crise de identidade. Contudo não é a primeira vez que ele se encontra nesta situação, como observa a autora aconselhando as platéias, que afinal reúnem todos os homens, pois

enquanto as platéias não esquecerem de que são parceiros criativos no teatro e não apenas consumidores passivos, enquanto afirmarem seu direito de participar espontaneamente do espetáculo mediante sua aprovação ou protesto, o teatro não cessará de ser um elemento excitante em nossa vida. (Berthold, 2001, p. 539).

Sem a ambição de abarcar todo o fenômeno teatral em sua multiplicidade de formas, na contemporaneidade abordamos apenas o aspecto das heranças do modo de se fazer teatro no Brasil. Nossas influências provêm tanto a do teatro mediterrâneo praticado de forma pública (festas dramáticas), quanto do teatro de recinto fechado, de origem anglo-saxã (Haddad, 2001).

Segundo Carlson, o teatro das últimas três décadas “deveria ser visto de preferência (1) mais como evento do que como objeto da percepção, (2) mais como representação do que como episódio na experiência e (3) mais como ponto de partida para a integração do que para a reflexão” (...) “O evento teatral é um nexos whiteheadiano constituído por seis *loci* combinados – o texto, o diretor, o

elenco, a equipe técnica, a platéia e a realidade criada pela dúplice consciência que os atores têm do eu e do personagem” (Carlson, 1997, p. 489-90).

Para tornar-se ator

Não se trata de estudar esta atividade senão conforme o ponto de vista de uma atividade profissional inserida em determinado contexto sócio-histórico e suas dinâmicas subjetivas, de modo que não nos apropriaremos de nenhuma corrente de pensamento estético ou ideológico sobre o teatro. Quer-se verificar os elementos que constituem fonte de realização para o ator, e não discutir a vocação social e estética do teatro, preocupações mais comuns nos estudos sobre tal realidade.

Trata-se de se entender a complexidade desta atividade, atualmente desempenhada na estrutura de um sistema produtivo capitalista no qual a arte assume, ainda que relutante, a forma de bem de consumo, em que o ator ocupa a posição de empregado, profissional liberal e, em alguns casos, explorador da indústria do entretenimento.

Para ser ator são necessários, segundo o portal Brasil Profissões⁶, desembaraço para falar em público, bom controle emocional, sensibilidade e habilidade para interpretar textos e outras atividades relacionadas à arte dramática. As seguintes características seriam também desejáveis: boa disposição física; boa memória; boa voz; capacidade de comunicação; capacidade de cumprir ordens e determinações; capacidade de improviso; capacidade de ouvir sugestões e críticas; desembaraço; determinação; disciplina; equilíbrio emocional ; sensibilidade.

A Lei nº 6.533, de maio de 1978, que regulamenta a profissão, exige a conclusão de curso de qualificação - de nível médio ou superior - para se obter registro profissional. Alguns sindicatos concedem autorizações especiais de trabalho para pessoas que não passaram por esses cursos, mas que de alguma forma acabam ganhando experiência.

⁶ Disponível em: WWW.brasilprofissoes.com.br. Acesso em: 07/02/2009.

As atividades de um ator variam de acordo com o que lhe é incumbido, ora agregando outras funções que não a de intérprete, até mesmo a de diretor, ora executando apenas pequeno papel na peça para a qual é contratado. Em geral as atividades consistem em contato com agentes, diretores de elenco e produtores; leitura de textos; pesquisa para compor personagem; memorização de falas e de marcações; ensaios; atuação ao vivo, em gravações ou filmagens.

O bacharel em artes cênicas pode atuar nos bastidores, com as seguintes atividades:

cenografia - concebe os cenários, objetos e móveis que serão usados em cena, cuidando das cores e da iluminação;

direção teatral - coordena todos os elementos envolvidos em uma encenação, da escolha do elenco e definição do figurino e orientação dos atores durante os ensaios;

dramaturgia - redige peças teatrais, seriados, telenovelas, trabalhando individualmente ou em grupo. Adapta textos para a linguagem e as técnicas de teatro ou televisão;

dublagem - substitui a fala de personagens de filmes de língua estrangeira, empregando a voz e a entonação adequadas a cada emoção;

ensino - dá aulas de interpretação em escolas de ensino fundamental e médio;

interpretação - representa um personagem, utilizando a expressão corporal e facial e a entonação da voz.

produção - viabiliza a exibição de peças e espetáculos, conseguindo patrocínio, administrando o orçamento, providenciando os locais de ensaio e os materiais necessários à realização;

teoria teatral - estuda aspectos teóricos e práticos das artes cênicas para elaborar livros didáticos ou fazer crítica teatral em jornais, revistas, rádio, TV ou sites da Internet (Brasil Profissões).

Ater-nos-emos ao que pode principalmente caracterizar as atividades do ator que trabalha no teatro (espaço físico), organizado como um grupo ou companhia, encenando espetáculos, em especial a comédia. Segundo o Código Brasileiro de Ocupações (CBO), instituído pela Portaria Ministerial nº 397, de 9 de outubro de 2002, os atores interpretam e representam um personagem, uma situação ou idéia, diante de um público (...) a partir de improvisação ou de um suporte de criação (texto, cenário, tema etc.) e com o auxílio de técnicas de expressão gestual e vocal.

Alguns números a respeito dos artistas cênicos no Brasil

O Projeto Cena Aberta (1998) mostra um quadro da profissão do ator no Brasil no fim dos anos de 1990. O projeto visava a assegurar a estabilidade profissional de grupos de teatro e dança como compensação pela capacitação de novos artistas profissionais formados nos seio dessas companhias. Treze grupos renomados capacitaram mais de mil trabalhadores em pouco mais de um ano. O projeto traz alguns números relativos ao mercado artístico nacional. Em 1997, a produção cultural brasileira tinha movimentado R\$ 6,5 bilhões, quase 1% do PIB nacional. O investimento de R\$ 1 milhão no setor gerava 160 postos de trabalho. Uma conta formulada pela pesquisa conduziria a prever 64 mil novos empregos anuais, com investimento de R\$ 400 milhões em cultura.

Apesar de não haver números mais atuais disponíveis, percebemos a importância desse mercado em termos de capacidade de empregabilidade e criação cultural. Ainda de acordo com os índices anteriores, em 1994 510 mil pessoas trabalhavam em atividades ligadas à cultura, número 53% maior do que a indústria automobilística da época (BRASIL, 1998).

O que deve saber o ator

Esta seção apresenta aquilo de que se ocupa o ator em seu ofício,

segundo a compreensão dos saberes que devem ser articulados para a representação teatral a partir da literatura especializada. Trata-se do conteúdo do trabalho além das questões sobre a eficácia de seu ato técnico, expresso nas questões das metas e da qualidade e suas relações com os outros profissionais envolvidos na realização do teatro.

Interpretar de forma convincente os dramas, as alegrias, a vida de um personagem é o trabalho e o desafio do ator nos palcos, nas telas e onde mais houver público.

O ator, seu corpo, seu trabalho

O nascimento do ator confunde-se com o nascimento do próprio teatro (Berthold, 2001; Peixoto, 2003). O ator é um instrumentalista que usa como instrumento o próprio corpo (Magaldi, 2004). Ora, se o trabalho e o corpo se confundem nesse afazer, podemos pensar que as dificuldades vividas no ofício também serão sofridas no mesmo corpo⁷.

O trabalho do ator pressupõe constante aperfeiçoamento técnico, além de inteligência e sensibilidade atentas à observação da vida social, ao entendimento das relações de produção e suas consequências no cotidiano social dos homens. Um vigoroso treinamento físico, pois seu corpo é seu instrumento de trabalho. É um estudo constante, alimentado pela inquietação e desconfiança em relação ao que lhe é apresentado como conhecido ou definitivo, já que a matéria-prima de seu trabalho são os homens e a sociedade. (Peixoto, 2003, p. 34).

O trabalho do ator é encarado como possível gerador de sofrimentos, como observa Magaldi (2004, p. 26)

A tensão psicológica a que se submete o ator lhe confere uma individualidade distinta, e com frequência assalta-o a neurose. O esforço de penetração de uma personagem leva-o, no cotidiano, a tomar de empréstimo as reações dela, e essa empatia traz amiúde desequilíbrios

⁷ Não faço distinção aqui entre corpo e mente, físico e mental. O corpo do ser humano de fato presentifica uma mente, motivo pelo qual considero redundante a expressão corpo e mente ou psicossomática. A menção de corpo ao longo deste trabalho terá esta compreensão integradora.

emocionais.

Para Januzelli (1986), o trabalho do ator circunscreve a preparação do seu instrumental cênico, englobando fundamentalmente corpo, voz e emoção e o ato criativo envolvido na criação do papel específico para a cena. O treinamento do ator deve conduzi-lo a se tornar um radar ininterrupto de percepções sensoriais e intelectuais.

Levamos ainda em consideração, como ressaltam Carlson (1997) e Magaldi (2004), que o texto não pode tomar a arte teatral como sua linha mestra; ele não é semioticamente íntegro e só se torna assim por meio dos elementos que lhe são acrescentados no momento da representação, que apontam para uma interpretação de uma obra acabada e posicionada no seu momento histórico e determinada pelo mesmo momento.

Dada a importância da interpretação do ator, sem a qual o teatro nem mesmo pode existir, abordaremos, ainda que de forma esquemática, o pensamento de Stanislavski, Grotowski, Artaud e Chaikin, devido ao esforço desses atores em objetivar os conhecimentos inscritos em suas memórias intelectual e corporal sobre o ofício do ator no exercício da interpretação teatral.

Constantin Stanislavski

“A criatividade do ator não é mais um truque de técnicas; ela se propõe ser o condutor da concepção e nascimento de um novo ser”. Fundador do Teatro de Arte de Moscou pouco antes da Revolução Russa, Stanislavski permitiu uma forma de interpretação, a seu ver, verdadeira, diferente daquela repleta dos maneirismos e tipos a que estavam acostumados atores e espectadores do Ocidente, hábito comum do *star system* e mesmo em outros períodos da história. Seu método é árduo para o ator, mas proporciona-lhe autoconhecimento além da experiência de uma encenação verdadeira. O ator insere-se num programa disciplinado e rigoroso, o sistema de Stanislavski que tem por objetivo a imersão no “subconsciente”. Prioriza a ação física e sua apropriação pelo ator. Se ações

físicas forem feitas com correção, gerarão espontaneamente os sentimentos. Stanislavski conduz a pensar o uso e o domínio do corpo pelo ator e através dele o domínio das emoções que sempre são emoções encarnadas. A arte do ator corresponde a um *por-se numa situação análoga à de sua personagem*. Seus efeitos são os seguintes:

- preparar um terreno favorável à criação do ator, ao dedicar-se àquilo que está nos domínios do controle humano consciente;
- ajudar o ator a descobrir quais são os seus obstáculos e aprender a lidar com eles;
- levar o ator a sentir o que está aprendendo por meio de um exemplo prático vivo, para depois chegar à teoria;
- despertar no ator a consciência das próprias necessidades pessoais e das potencialidades dos instrumentos técnicos de sua arte: capacidades intelectuais, físicas, emocionais e espirituais;
- induzir as mais sutis forças criativas da natureza, que não estão sujeitas ao cálculo, a agirem por meios normais e naturais;
- conscientizar o ator a arrancar, sem dó, qualquer tendência à atuação mecânica, exagerada, abrindo mão de truques e professando agudo senso de verdade mediante do treino da atenção concentração;
- preservar a liberdade do artista criador (Januzelli, 1986).

O ator em cena atua em sua própria pessoa. Sua arte corresponde em se *pôr numa situação análoga à de sua personagem*. O ator deve comparar os atos da personagem a fatos semelhantes em sua vida, *que* lhe são familiares. O ator deve encontrar na alma do papel um fragmento de si mesmo, de sua alma, de seus desejos. Não deve apenas seguir as indicações do autor nem se ater a convenções.

O corpo em Stanislavski é um infinito de possibilidades expressivas, tendo o ator, a partir de exercícios árduos e observação minuciosa de seu comportamento, que dominá-lo, domesticá-lo. A consciência do gesto expressivo é o objetivo de sua técnica. As pessoas precisam aprender a usar seu corpo para

a tarefa cênica. Uma mudança de atitude com o corpo é essencial para este trabalho. Fundamental também é empregar todo o organismo na ação procurando a verdade física da atividade. O indivíduo tem de forçar-se fisicamente a sentir a autenticidade de cada coisa que fizer, por paradoxal que pareça. Mas, ao utilizar o corpo, mudando-lhe o jeito de andar, a postura, ele descobre uma nova forma de portar-se e libera elementos de sua personalidade consonantes com os novos trejeitos que servem de base para sua personagem. O aparelhamento físico deve estar não somente bem treinado, como também subordinado às ordens interiores da vontade do ator. Cada indivíduo deverá transformar em vantagens as deficiências, peculiaridades e defeitos, pois a base do fascínio é a sua entidade total. O corpo deve ser controlado para ser usado instintivamente.

O gesto deve ser buscado para além do teatral, não pode ser exagerado, deve ser calmo, controlado. Para Stanislavski (1986), a preguiça de buscar o subtexto cria palavras mecânicas, adestradas e desalmadas que não saem do coração. É necessário falar com o corpo, não apenas com a boca. Para tanto, o treinamento diário proposto ao ator é duro. Exige o relaxamento de todas as tensões musculares, a realização de exercícios acrobáticos na busca da agilidade e confiança no corpo. A ginástica promove o tônus muscular e clareza de movimentos, a dança torna os movimentos graciosos, desde que não empolados e excessivos. Treinam-se também os sentidos para que ele esteja alerta no palco. Para a voz, exercícios de canto e dicção. Deve haver observação de sua personagem e das demais personagens do trabalho para retirar impressões que possam servir de material de composição. Concentração sobre objetos, pessoas e espaços. A memória não apenas decora o texto, mas guarda as emoções e serve para a reconstrução interior das imagens. A improvisação e a imaginação permitem que o material se renove. A comunhão com o conteúdo de sua alma, com a fala e com o pensamento do outro ator e entre os objetos imaginários. A energia desencadeada pelos estados de tensão proporcionados pelos exercícios e pelas representações deve ser dominada em favor da personagem.

Costa (2002) estuda a influência de “Stanislavski na cena americana”, revelando um “choque de organizações de trabalho e modelos de produção”.

Obviamente o 'sistema' de Stanislavski não podia funcionar no *star system* americano (...). Mais que difícil, impossível para um empresário teatral seria aceitar que seus elencos se organizassem como *ensembles* para ensaiar e apresentar as peças, quaisquer que fossem. Primeiro, pelo *tempo* necessário aos ensaios (enquanto pelo padrão Broadway uma peça podia no máximo consumir quatro semanas em ensaios, pelo padrão Stanislavski podia requerer mais de quatro meses) e, em segundo lugar, pela democratização do trabalho conjunto que implicava necessariamente a supressão das estrelas (as “galinhas dos ovos de ouro” do sistema) (Costa, 2002, p. 108).⁸

No contexto de produção americano da época, Stanislavski resgatava o teatro que prendia a platéia pelo seu realismo e não pelo *sex-appeal* das estrelas estado-unidenses. Sua forma de trabalho foi vista com desconfiança pelos produtores culturais do país e seu fazer artístico logo associado ao comunismo da União Soviética de então.

Antonin Artaud

Idealizador de um teatro mágico, em que a platéia engajada com o espetáculo pode retirar dele uma cura para seus problemas, sociais ou íntimos. Artaud também busca normatizar o fazer do ator para o propósito de um teatro libertário, à sua maneira. Para ele, a linguagem literária transmuta-se em linguagem física que abrange tudo o que pode ser expresso materialmente em um palco. A finalidade de seu teatro é atingir os sentidos. É fundamentalmente um teatro do ator. Em sua opinião, o teatro é uma arte autônoma, independente da literatura, capaz de afetar o organismo humano por processos a que o homem não pode resistir.

Esta perigosa terapia da alma, chamada *teatro da crueldade*, tem por objetivo ampliar ao infinito as fronteiras da chamada “realidade”, pulverizar e desorganizar as aparências, derrubando todos os preconceitos e fazendo emergir as verdades secretas, produzir imagens físicas violentas, baseadas na idéia de ações extremas que ataquem a sensibilidade do espectador por todos os lados. Deve tirar o homem do marasmo e da inércia, liberando-lhe o inconsciente

⁸ Costa, I.C. (2002). Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, 16 (46), 105-112.

recalcado, convidar o espírito humano a partilhar de um delírio que lhe exalta e revigora as energias, recuperando-as para que criem “definitivamente a ordem da vida e lhe aumentem o valor”.

A visão do autor é tornar o palco um espaço equivalente à vida, ao exprimi-la no seu aspecto imenso e universal, e extrair dessa vida imagens nas quais sentimos prazer em encontrar-nos a nós próprios. Sua gramática para a representação reza que o teatro é uma ciência que deve ser desvendada, que a raiz dessa linguagem teatral deveria ser extraída de um ponto remoto do pensamento, e a sua gramática teria no gesto todos os seus recursos materiais e mentais, além da também a palavra, com a recriação de todas as operações pelas quais ela passou desde a sua origem.

O ator de Artaud (2006) é um atleta do coração, da afetividade, da paixão. Ele deve desenvolver uma musculatura afetiva. Por meio do conhecimento físico – que aproxima Artaud de Stanislavski –, qualquer ator pode aumentar a densidade interna e o volume dos seus sentimentos e com esse domínio orgânico conseguir uma expressão plena.

A dissonância. É um dos recursos básicos de Artaud para a criação de ações alucinatórias sobre o espectador, extraindo a teatralidade de todos os elementos componentes do espetáculo. Recorre-se a amplificações, prolongamentos, repetições, deformações, contrapontos, explosões, que são elementos que chegam mais próximo das palavras e imagens magnéticas dos sonhos e dos estados passionais e psíquicos que possam ser evocados pela consciência do homem. (Januzelli, 1986).

Jerzy Grotowski

Seu ator pretende-se um santo devotado à investigação de si mesmo para se tornar um criador. O grande trunfo do teatro é ser um ato gerado pelo contato entre pessoas. A realidade do teatro é instantânea. No aqui e agora. Do ator é exigida a eliminação de toda resistência do corpo a qualquer impulso psíquico.

Um trabalho interior intenso de experimentar o que é real e descobrir-se, liberar as fontes de sua criatividade, reconstituindo “a totalidade da personalidade carnal e psíquica” (Grotowski, 1971, p. 199). O papel é um caminho para o ator fazer uma incisão em si mesmo, investigando tudo o que está oculto em sua personalidade. O ator sempre corre riscos ao desvendar as profundidades da própria personalidade.

Corpo. As associações e recordações do ator devem fazer-se reconhecidas não pelo pensamento, por conta das soluções já conhecidas que ele impõe, mas através dos seus impulsos corporais, tornando-se consciente deles, para dominá-los e organizá-los. O ator passa a perceber que seu corpo reage e não oferece mais resistências. Este é o caminho para dominá-lo. Esta experiência é lenta e deve ser levada a cabo com parcimônia, sem falsidades, sem imitações.

O método da subtração. Esse recurso abole fórmulas. O processo que ele propõe é o da *via negativa*. O ator pergunta-se o que não fazer. Para que o trabalho ocorra ressalta um espaço que garanta segurança e respeito dos colegas. “Não se lhe inculca um saber fazer. Eles precisam encontrar um saber ser” (Grotowski, 1971, p. 186). O ator deve estabelecer aquilo que de forma singular bloqueia suas associações íntimas, ocasiona sua falta de decisão e inibe sua expressão e disciplina; impede-o de experimentar o sentimento da própria liberdade. Exercícios que servem como pesquisa e não como mera repetição. Muitas vezes é preciso estar totalmente exausto para quebrar as resistências da mente e banir as formalidades físicas do comportamento.

O treinamento visa sempre a romper bloqueios e condicionamentos. Artaud e Stanislavski fazem uníssono. Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas a investigação é estritamente individual, de acordo com a personalidade de cada ator, e deve ser contínua e total.

Joseph Chaikin

Este autor norte-americano, resistente ao *show business* de sua pátria,

teoriza: “Somos dirigidos – como bois – a pensar, entender e perseverar. Somos controlados de fora, e não fica bem claro como... Somos induzidos a querer coisas com as quais não nos importamos e desistir daquelas que fundamentalmente queremos.” (Chaikin, 1977, p. 83). Observa o fato de que não somos controlados por nossa própria vontade, e precisamos tomar consciência disso para realizar o trabalho teatral. Destaca que possuímos um “eu bom”, sempre de acordo com as convenções, um eu que age num mundo de repressões. A ruptura com este *modus operandi* permite o encontro com outras dimensões de nossa personalidade.

Chaikin revela um fazer coletivo no teatro. Contra as repressões do homem ele sugere rebelar-se contra a educação que o condiciona a ter medo; as conspirações que impedem estar ciente das coisas; os disfarces sociais e as formas institucionalizadas de pensamento; o limitar-se aos processos e achados de terceiros, os caminhos indulgentes e não criativos; a cristalização dos hábitos; a aceitação da classificação que lhe é dada pelos outros (Januzelli, 1986).

O homem deve liberar suas partes aprisionadas. Todos os seus trabalhos são resultados de esforços coletivos de criação. O diretor, em sua concepção, não impõe sua forma de dirigir, mas orchestra a idéia coletiva. Quando representa, o ator também está presente, a representação adquire caráter de testemunho.

A ferramenta do ator é ele próprio, mas o uso de si é informado por todas as coisas que constituem a sua mente e seu corpo – suas observações, suas lutas, seus pesadelos, suas prisões, seus modelos; próprio, como cidadão de seu tempo e de sua sociedade. A representação do palco e a da vida estão absolutamente juntas, não querendo isso dizer que não haja diferença entre ambas. O ator desenha o seu papel no palco a partir da mesma base que a pessoa desenha a sua vida. A representação no palco informa a representação na vida e é informada por ela (Chaikin, 1977, p.5).

Chaikin alerta para o fato de que a tentação para representar o clichê está sempre presente. O ator que busca adaptar-se ao tipo do personagem reforça o estereótipo rígido de si mesmo e da platéia. Com o tempo ele passa a ver as pessoas fora do teatro como tipos, da mesma forma que faz com as personagens dentro do teatro; a investigação do ator convencional tende a chegar ao que estava designado a ser descoberto, tanto sobre a própria personagem quanto

sobre si mesmo. A linha que deve ser seguida é a de que toda personagem está contida em todos os seres humanos. O ator representa um papel que não é ele, mas que está contido nele, e esse dois planos se entrelaçam e desentrelaçam.

Idealmente, atuar significa dar forma àquilo com que alguém realmente se importa; atuar é a função do ator, e essa função significa dividir-se, dar à luz, trazer a público o que estava velado em seu interior.

O grupo. Não existe amizade sem crítica. O trabalho em conjunto é que vai dar a direção da peça, e essa integração só acontece quando há interesse mútuo. Ambos, interesse e cooperação, possibilitam a continuidade de um grupo e são fatores essenciais para que ele evolua. O crescimento grupal é resultado direto da confiança recíproca. Leva tempo para se desenvolver tal sentimento. Um grupo deve inventar a própria disciplina, caracterizada pela criação de atividades que tragam maior afinidade entre aqueles que investigam juntos. As frustrações que emergem do grupo que procura uma alternativa para se expressar sempre são estímulos para se insurgir contra as formas convencionais.

Chaikin alerta para o fato de que jamais será possível a alguém fazer descobertas sob a pressão de agradar, de conquistar o público ou ganhar dinheiro – em discordância clara com os anseios dos produtores do *star system* americano. Torna-se absolutamente necessário fechar-se a esses impulsos para poder abrir-se a si mesmo. O colapso e o perigo de falhar ajudam o ator a ir além dos limites de segurança e o transformam em aventureiro.

Mas a capacidade de se aventurar se instaura num grupo apenas quando cada pessoa já ultrapassou toda suspeita e cada um confia no outro; essa confiança assegura a todos forças para correr riscos cada vez maiores – e o trabalho do ator é, necessariamente, feito de riscos. Ele deve ser capaz de ir para algum outro lugar que não conhece, e quanto mais frustrado e aturdido se permitir ser, mais descobrirá e aprenderá. Cada processo de trabalho requer um começo totalmente novo; portanto, o ator deve entrar em cada um deles despido de conhecimento prévio, de modo a descobri-lo e imprimir-lhe uma imagem pessoal.

Chaikin destaca o problema da normatização e sistematização da técnica que conduz o ator ao aprendizado. A técnica é um dos meios de libertar o ator,

mas é preciso estar alerta ao perigo dos treinamentos muito sistematizados ou mal adaptados. Pessoas e grupos diferentes encontram diferentes soluções para seus processos de criação, que deverão ser possuídos sempre por uma evolução dinâmica, já que não existe um caminho que estivesse planejado antes e que fosse definido como certo. A exploração é longa, demanda tempo, paciência e disciplina. A primeira tarefa a realizar é destrancar o corpo e a voz dos hábitos cotidianos.

Aprendemos com esses mestres do teatro que o modo de ser habitual dos atores impede o acesso aos conteúdos de sua personalidade que contribuem para a construção das personagens. Há necessidade de domínio do corpo para o uso de suas potencialidades. Tal domínio se dá a partir de uma rotina de práticas muitas vezes extenuantes. Os exercícios têm o objetivo de aprofundar a experiência do ator com a própria personalidade, fonte de criatividade, e despojá-lo de seus condicionamentos, corações, recalques. O prescrito deste trabalho orbita em volta daquilo que pode ser controlado para que o intérprete tenha acesso a uma profunda multiplicidade de formas de expressão. Este prescrito só pode ser executado no âmago de um grupo que oferece aos atores as condições adequadas.

A expressão de Stanislavski *tangenciar a alma*⁹ do ator sintetiza de maneira geral o objetivo supremo dessas correntes. Essa região da alma são “as zonas misteriosas do homem”, que Artaud, Grotowski e Chaikin se propõem também a investigar e elucidar em seus trabalhos com o ator, na tentativa de aprofundar o sentido de absoluto que caracteriza a figura humana. Investem eles na busca dos instrumentos capazes de arranhar esse centro magnético e, assim, despertá-lo.

O domínio do corpo é unânime. O ator deve tornar-se mestre de um instrumento que não cessa de mostrar-se rebelde e que constitui, portanto, fonte de investigação. Ao ator é exigida a transgressão dos limites. Uma postura, pode-se considerar, ideológica, que tem no ator um modelo de revolucionário. Uma personagem em desacordo com seu tempo, refletindo talvez o posicionamento dos autores, sempre marginais do sistema produtivo.

⁹ Esse termo nada tem de religioso em sua acepção, refere-se ao mais profundo do humano.

A atuação sedimenta-se através do jogo da duplicidade ator-personagem. O intérprete utiliza-se de seus recursos internos, daqueles que estão ao seu redor, à medida que lhe servem de espelho, para animar suas personagens. Desse modo, não é apenas sua personagem que está em cena, mas o próprio ator. Suas ações e emoções são emprestadas à personagem.

A impressão importante para a psicologia do trabalho que se pode tirar é a de que o ator precisa desvencilhar-se de seus maneirismos, de suas formas habituais de ser e encontrar nos recônditos de sua personalidade os elementos que podem animar a personagem. Isto é válido inclusive para os modelos de teatro de Brecht (Peixoto, 2003), que imprimem a necessidade de distanciamento do personagem para o que o teatro ganhe o caráter de proporcionar prazer e ser, ao mesmo tempo, pedagógico.

O teatro de grupo

Chaikin (1977) aponta para o teatro de grupo em sua teorização do fazer do ator, o que reverbera no estudo que será apresentado, motivo pelo qual são analisadas algumas questões a respeito deste tipo de organização da atividade teatral.

O teatro de grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movido por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica (Itaú Cultural. Disponível em www.itaucultural.org.br).

A formação de grupos de teatro é tão antiga quanto o próprio teatro, profissionalização que surge pela necessidade de sobrevivência. O teatro de grupo tem esta denominação também para afirmar uma posição ideológica, artística, ante o mercado, opondo-se a uma estrutura em que o ator não está envolvido com o propósito da empreitada teatral. Um impulso deste tipo de organização do teatro no Brasil teve lugar no período da ditadura militar na década de 70 do século XX, com objetivo de driblar a censura existente nas grandes produções. As montagens do Teatro Oficina são emblemáticas desse momento (Lima, 2001).

“Na atualidade se tem entendido por teatro de grupo manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas” (Carreira & Oliveira, 2004, p. 95).

O teatro de grupo tem um modelo cooperativista de remuneração; o ator não é um assalariado que tem seu contrato rompido ao fim da temporada. Ele goza dos lucros advindos de seu trabalho.

Carreira e Silva (2007) ressaltam as qualidades autorais dos processos de criação para o teatro de grupo na cena mineira. O intérprete neste contexto é ator, criador, autor e encenador, possui autonomia no processo criativo que se dá em colaboração com os outros membros do grupo. A direção das peças pode ser alternada entre os atores, ou convidam-se diretores externos para agregar aprendizado ao grupo. A dramaturgia também é coletiva e segue os passos da *Commedia dell'Arte*. Em montagens nas quais o espetáculo já está pronto, o ator funciona como codiretor.

A noção de “'ator-criador' estaria associada mais diretamente ao 'processo colaborativo', visto que as assinaturas de direção e dramaturgia existem como palavras finais no processo. No que diz respeito à concepção de 'ator-encenador', poderíamos dizer que ela está claramente ligada ao discurso do 'processo coletivo', já que assinaturas individuais inexistem. A definição de 'ator-autor', por sua vez, parece uma noção intermediária, que poderia adequar-se aos dois processos, evidenciando um campo de limites menos rígidos” (Carreira & Silva, 2007).

O ator, no teatro de grupo, lida com figurinos, tarefas da produção, projetos pedagógicos das companhias, administração da sede, confecção de projetos, além da interpretação habitual de funções que lhe conferem grande autonomia como artista teatral. (Carreira & Silva, 2007). Tais funções ampliam a visão do ator sobre seu ofício. A autonomia vivida é considerada positivamente pelos autores.

A idéia de inserção em bairros mediante a abertura de sedes, que caracterizou o movimento teatral dos grupos brasileiros nos anos setenta (Garcia, 1990), parece renascer atualmente, mas com signo político diferente. Se antes o objetivo fundamental era fazer da prática teatral um instrumento de intervenção social, nos anos 80/90 se fortaleceram

tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural. Para estas tendências transformarem o fazer teatral, exige-se uma nova maneira de produção de forma a modificar a própria função social do teatro. A unidade grupal que intervinha junto a contextos comunitários passou a dirigir sua atenção para questões centradas nas dimensões fundantes do teatro que vão além do ato teatral em si, adquirem aspectos filosóficos. Isso repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política pedagógica que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge como matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como instrumento de coesão dos projetos coletivos (Carreira & Oliveira, 2007, p. 3-4).

O reconhecimento da impossibilidade de se eliminar o ator do processo de criação do teatro parece mostrar que a organização do trabalho, na forma do teatro de grupo, é mais propícia à saúde do ator. A via de reconhecimento em tese é mais explícita e parece ser mais perene. O teatro de grupo é centrado no ator e mantém a inteireza do processo de trabalho em sua mão. O mesmo ator que deve tornar-se, como visto, mestre de seu corpo e enfrentar as várias camadas de sua personalidade.

O trabalho do ator em suas especificidades e impactos sobre a subjetividade não é tão bem retratado, a não ser na voz daqueles que aceitam o desafio de disseminar esta arte. Seus ensinamentos e formulações derivam das próprias experiências teatrais e estão impregnados pelo espírito de sua época e por suas ideologias. O ator é, além disso, confrontado com os determinantes históricos sobre o que se considera a Arte.

Nesta dissertação, realiza-se análise da psicodinâmica do trabalho por meio de um caso específico: os atores de um grupo de comediantes do Distrito Federal. A seguir serão apresentadas idéias e estudos que fundamentam o foco desta investigação, no âmbito da psicodinâmica do trabalho.

CAPÍTULO II

SITUAÇÕES DE TRABALHO E OS CAMINHOS PARA O PRAZER: UM OLHAR EM PSICODINÂMICA DO TRABALHO

O presente capítulo tem por objetivo apresentar as principais idéias da psicodinâmica do trabalho, mostrar os estudos da última década mais relevantes para a compreensão da atividade dos artistas do grupo de comédia, realizados em língua portuguesa e francesa, com a finalidade de compreender o prazer no trabalho e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho.

Quam artem exerceas? Era o conselho de Ramazzini, Pai da Medicina do Trabalho (Ferreira, 2001). A questão é complexa, pois exige, para o médico, a disponibilidade de ouvir e compreender o paciente; para este, a pergunta é de difícil resposta. Os estudos em psicodinâmica do trabalho reforçam esta concepção e destacam a centralidade do trabalho para a saúde psíquica.

A psicodinâmica do trabalho inicia sua história nos anos 70 do século XX, na França, indiferenciada na época da psicopatologia do trabalho. Em meados dos anos 90 seus estudos destacam-se da corrente – iniciada por Begoin, Fernandez-Zoïla, Le Guillant, Sivadon e Veil – da psicopatologia do trabalho, fundando-se a disciplina psicodinâmica do trabalho. O novo modelo começa a investigar o tema do sofrimento no trabalho aliviando a relação causal precedente utilizada pelas psicopatologistas do trabalho. Passa-se a problematizar o sofrimento gerado na relação homem-trabalho, no qual o trabalho, quando fonte de sofrimento, está nas raízes de possíveis descompensações psicossomáticas.

Dejours (1980/1992) formula então que a nova ciência trata da “análise do sofrimento psíquico resultante do confronto dos homens com a organização do trabalho”.

Dejours (1993/2004, p. 49), em definição posterior, entende que se trata da “análise psicodinâmica dos processos intra e intersubjetivos mobilizados pela

situação de trabalho”. O sofrimento passa a ser o centro da análise que, articulada às exigências da organização do trabalho, revela os modos de subjetivação, principalmente, da classe operária.

Mendes (2007) marca a evolução da disciplina reunindo as principais obras e os assuntos de seu interesse através das últimas décadas. Ela aponta três momentos-chave que tiveram como frutos as seguintes publicações:

1980 – *A loucura do trabalho*. “Centrada no estudo da origem do sofrimento no confronto do sujeito-trabalhador com a organização do trabalho” (Mendes, 2007, p. 34).

1993 – *Adendum* e 1995 – *O fator humano*. “Enfoca as vivências de prazer-sofrimento como dialéticas e inerentes a todo contexto de trabalho, bem como estratégias usadas pelos trabalhadores para confrontar a organização do trabalho, para manter a saúde, evitar o adoecimento e assegurar a produtividade” (Mendes, 2007, p. 34).

1998 – *A banalização da injustiça social*, 2000 – 13ª edição de *A loucura do Trabalho*, e 2003 – *Avaliação submetida à prova do real*. Miram-se em como os trabalhadores subjetivam as vivências de prazer e de sofrimento, ou seja, nas formas pelas quais os trabalhadores dão sentido ao trabalho (Mendes, 2007).

Vieira (2005) observa que na última etapa investiga-se também a psicodinâmica do reconhecimento e a construção da identidade dos trabalhadores. O reconhecimento do trabalho, da relação do homem com o real.

Alderson (2004) enumera três premissas utilizadas pela disciplina: a primeira se refere ao sujeito em busca de autorrealização [*accomplissement du soi*]. “A concepção teórica do sujeito em PDT postula, com efeito, que todo indivíduo é habitado pelo desejo de realização que se inscreve na busca da identidade que o anima, que ele persegue e que leva-o a querer oferecer sua contribuição à criação social ou à construção de uma obra comum.” (Alderson, 2004, p. 252).

A segunda hipótese é a da existência de um hiato entre o que é prescrito e o trabalho real. As subjetividades desenvolvidas no dia-a-dia são mobilizadas para dar conta dessa lacuna. “Este fato mobiliza o sujeito e suscita seu investimento subjetivo na atividade de trabalho. Ao interpelar a inteligência prática do sujeito e ao solicitar sua criatividade, o trabalho que deixa uma margem de autonomia oferece ao indivíduo a possibilidade de auto-realização [s’accomplir] e de construir sua identidade.” (Alderson, 2004, p. 253).

A terceira premissa consiste na necessidade de julgamento do outro, mais especificamente, trata da necessidade de reconhecimento. Como esclarece Alderson (2004, p. 53), “construção da identidade no trabalho se apóia sob o ângulo da PDT, sobre o necessário olhar do outro que pode ser tanto um coletivo de trabalho ou uma comunidade de pertença”.

Trabalhar consiste em organizar o trabalho segundo três racionalidades: pática, intersubjetiva e instrumental. Em outras palavras, o trabalho deve obedecer às necessidades subjetivas dos trabalhadores, às regras de convívio e aos objetivos de produção (Reicher-Brouard, 2001). Essas racionalidades nem sempre se harmonizam, exigindo o esforço adaptativo das pessoas envolvidas no processo. A organização do trabalho, para possibilitar o caráter construtor do trabalho, deve relevar as três dimensões.

Trabalhar é usar corpo e mente, viver junto e obedecer a certas regras. A abordagem da psicodinâmica do trabalho reúne conceitos para dar conta destas questões e entender o fenômeno do sofrimento e da busca pelo prazer no trabalho. Apresentam-se, a seguir, as principais concepções que serão de interesse para a compreensão do trabalho dos artistas.

O trabalho

Fernandez-Zoila (2001, p. 201) comenta:

O trabalho se nos revelou como atividade humana fundamental. Ele traz o problema das relações entre vida e a matéria, entre o pensamento e a

ação – relações entre o eu e o mundo, o indivíduo e a sociedade. Toda educação é uma preparação para o trabalho. O fracasso profissional desemboca sobretudo na psicopatologia.

O trabalho humano possui um caráter duplo: funda-se a partir de uma relação universal entre o homem e a natureza e serve de suporte a relações sociais (Lhuilier, 2006). O trabalho pode ser visto como uma atividade de produção que, além de transformar o mundo, permite à inteligência, à engenhosidade humana sua expressão. Não se trata somente de produzir para modificar o mundo, trata-se de transformar, produzir e revelar-se a si mesmo.

Outra característica do trabalho é ser um lugar de relações sociais. Mesmo realizado isoladamente, sempre está submetido, coordenado ou endereçado a outro. Representa um espaço de identidade, de posicionamento no âmago de um coletivo, oportunidade de reconhecimento.

O trabalho é o lugar em que se desenrolam simultânea e dialeticamente a relação consigo mesmo, com o outro e com o real (Lhuilier, 2006). O trabalho não pode ser confundido com a prescrição da tarefa. A tarefa tal como prescrita nunca poderá chegar a prever a variabilidade de situações com as quais os trabalhadores terão de lidar. “Aquilo que é necessário mobilizar de si mesmo para trabalhar bem é muito mais vasto do que pode ser submetido imediatamente à observação, (...) o trabalho é a prova privilegiada da subjetividade por ela mesma.” (Dejours, 2000, p. 16).

O mesmo autor complementa essa proposição, ao afirmar que “é também todas as conseqüências dos arranjos defensivos para compensar o sofrimento no trabalho, sobre a economia das relações conjugais, das relações com as crianças e, além, sobre as relações sociais entre os homens e as mulheres” (Dejours, 2000, p. 17).

O trabalho tem dupla valência: ora é favorável, ora desfavorável. Fonte de prazer, fator de realização de si, alicerce da identidade e amigo da saúde, mas também fonte de sofrimento e de distúrbios psicossomáticos. O caráter ambivalente pode ser fonte de criação, de liberdade, de prazer e de equilíbrio, assim como de dificuldades, de sofrimento e de doenças (Alderson, 2004).

Trabalhar, como indica Dejours (1995/2005, p. 58), “não é somente

executar os atos técnicos, é também fazer funcionar o tecido social e as dinâmicas intersubjetivas indispensáveis à psicodinâmica do reconhecimento, que (...) é o caráter necessário em vista da mobilização subjetiva da personalidade e da inteligência”.

O enigma da normalidade

A saúde perfeita não existe. Trata-se de um ideal, de uma ficção. Todos os homens e mulheres portam alguma mazela concernente a sua saúde, com a qual terão de lidar. A abordagem da psicodinâmica refere-se em seus estudos à noção de normalidade (Dejours, 1980/1992), que é definida como “um estado real em que as doenças são estabilizadas e os sofrimentos compensados” (Dejours, 1995, p. 3). A normalidade que se verifica não deixa de ser uma condição em que se vive o sofrimento. Ela também não é estável, nem passiva, mas o resultado de uma luta contra a desestabilização pelas diversas dificuldades enfrentadas. Ela responde ao princípio de uma busca pelo prazer.

Os estudos da psicodinâmica do trabalho apóiam-se sobre o fenômeno “aquém da doença mental descompensada”, para retomar as palavras de Dejours (1993/2004). A análise do sofrimento do trabalho deslocou a pergunta do pesquisador das causas específicas das doenças mentais para o fato de que, mesmo vivendo grande sofrimento, os sujeitos permaneciam na normalidade. A normalidade se apresentou como um enigma a ser desvendado.

A identidade

Alderson (2004) assegura que a identidade protege o indivíduo da doença mental, além de proteger o corpo (Dejours, 1980/1992). A saúde mental na psicodinâmica do trabalho é problematizada a partir da identidade. Dejours (1980/1992) indica o quanto, pelas condições e relações de trabalho, o indivíduo é balanceado entre seus desejos e a utilização que os gestores fazem deles.

Dejours (2002), ao tratar das relações de gênero e de dominação no trabalho, analisa tal questão:

O ferramental teórico de que me servi até o momento repousava sobre a idéia que a conquista da identidade psicológica passava essencialmente por duas dinâmicas distintas: a da realização de si [accomplissement du soi] no campo social, implicando em primeiro lugar o trabalho de produção; a da realização de si no campo erótico, implicando em primeiro lugar o amor. (Dejours, 2002, p. 29).

Esse autor sublinha que toda descompensação psicopatológica passa primeiro por um problema de identidade, que não é um dado estático que homens e mulheres possuem, significando, antes de tudo, uma dimensão inacabada e conflituosa. “Lutar para construir a sua identidade pessoal consiste em procurar, ou mesmo em inventar compromissos em diferentes escalas entre esses três determinismos [a saber, determinismos biológico, psicofamiliar, e social], que tendem a fragmentar e a desestabilizar constantemente o sujeito” (Dejours, 2002, p. 31).

A identidade, diferentemente da personalidade — que se mantém estável ao longo da vida — constitui a parte do indivíduo que nunca está totalmente completa, jamais se estabiliza por inteiro e necessita de uma confirmação que deve ser continuamente reiterada (Alderson, 2004). O sujeito só pode ter tal identidade reiterada se passar pelo olhar de outrem, ele depende de sua negociação com o outro. A conquista é orientada pela necessidade de realização de si, de satisfação das demandas narcísicas do Ideal de Eu.

A construção da identidade dá-se no primeiro momento na esfera privada, no ambiente familiar, na busca pelo amor dos pais. Somente em etapa posterior o indivíduo procura esta elaboração no campo social: “A passagem do teatro psíquico ao teatro do trabalho corresponde àquilo que em psicanálise denominamos, em termos técnicos, mudança de objeto (da pulsão) e mudança de fim (da pulsão)”. (Dejours, 1990/1996, p. 156).

No novo teatro social, diferentemente do teatro da intimidade das relações familiares, conforme esse autor, as possibilidades de satisfação são mais restritas. O lugar que o sujeito ocupa na organização do trabalho, a maneira como é reconhecido ou considerado, o fato de ser consultado ou não, a parte do poder

decisório detido, o caráter significativo das tarefas que realiza e o reconhecimento social de que goza a atividade que ele desempenha modulam as possibilidades de construção da identidade (Alderson, 2004).

A organização do trabalho

A organização do trabalho sempre figurou entre os conceitos mais significativos da disciplina. Em relação a ela é que, no primeiro momento, faz-se a análise psicodinâmica, como atesta Dejours (1993/2004, p. 49): “Análise do sofrimento psíquico resultante do confronto dos homens com a organização do trabalho”. A partir da edição revisada de *Travail, usure mental*, sua definição sofre alteração e passa a ser “a análise psicodinâmica dos processos intersubjetivos mobilizados pelas situações de trabalho”, retirando a relação de causa/efeito “confronto com a organização do trabalho” → “sofrimento psíquico”. Contudo a organização do trabalho mantém-se como um núcleo de análise da disciplina por influenciar de modo preponderante as “situações de trabalho” que os indivíduos enfrentam.

A organização do trabalho, para a psicodinâmica do trabalho, trata da divisão dos homens e da divisão das tarefas (Dejours, 1980/1992). A prescrição do trabalho subestima a variabilidade das situações vividas cotidianamente. O trabalho não pode ser totalmente prescrito; em sentido mais específico, desenrola-se no hiato entre o prescrito e o real. Davezies (1993) chega a afirmar que o trabalho é realizado justamente sobre aquilo que a organização do trabalho deixou de lado. O trabalhador reinterpreta a organização do trabalho concebida pelos superiores.

Dejours (1993/2004) ressalta a visão herdada da ergonomia sobre a organização do trabalho, acerca da existência de uma barreira irreduzível entre o que é prescrito e o que na prática se realiza. Entre o prescrito e o real das situações, a psicodinâmica do trabalho revela o trabalho vivo, que segundo Davezies (1993) de modo algum pode ser feito por uma máquina. O trabalhador

reinterpreta e reconstrói os preceitos da organização do trabalho justamente porque o trabalho não pode ser totalmente pensado e dominado de forma preliminar.

A psicodinâmica revelou o esforço dos trabalhadores no sentido de implementar estratégias e modos operatórios nas práticas de trabalho orientados para buscar soluções às questões para as quais a organização do trabalho mostrava-se ineficaz e/ou incompleta. Além da conclusão das atividades, tais práticas têm correspondência com os desejos e aspirações dos trabalhadores. Utilizam-se da inteligência prática, de sua criatividade para manter a produção (Alderson, 2004).

A distância entre o trabalho prescrito e o trabalho real representa deste modo fonte de prazer e de saúde, à medida que a organização do trabalho permita àqueles que estão submetidos a ela o uso criativo de suas potencialidades. A organização do trabalho modula as possibilidades de acesso ao prazer para o melhor e para o pior. Uma vez que não se pode utilizar a inteligência, a criatividade para solucionar os impasses gerados pelo hiato entre prescrito e real, o trabalho torna-se, pela rigidez de sua organização, fonte de sofrimento e de descompensação.

A organização do trabalho tem papel fundamental para a estruturação dos sujeitos que a compõem e deve, por isso, permitir-lhes arbitrar e fazer as regulagens necessárias para que possam seguir agindo naquilo que a organização prescrita deixou de lado. Deve contribuir para a construção de um coletivo de trabalho permeado por relações de confiança, solidariedade e lealdade.

A carga psíquica do trabalho

Nessa perspectiva, somos conduzidos a pensar que todo trabalho, sempre portador de uma dimensão de real, exige, impõe uma carga para as subjetividades que se dedicam a ele (Dejours, Dessors & Desriaux, 1993), aquilo

que Dejours (1980/1992) chamou de participação afetiva do homem em sua situação de trabalho.

A questão fundamental que resume toda a problemática da relação entre o aparelho psíquico e o trabalho é saber se o trabalho que o indivíduo efetua oferece um destino suficiente e adequado a sua energia psíquica. O perigo principal é mais frequentemente o de um subemprego das habilidades, dos conhecimentos, das competências, da *expertise* – numa só palavra, do potencial psíquico do indivíduo (Alderson, 2004, p. 249).

A carga psíquica de trabalho deixa evidente a presença de uma racionalidade pática em adição às racionalidades instrumental, a primeira voltada aos objetivos de produção e que tem o princípio da guerra econômica em sua radicalização, e a outra mostrando que o trabalho obedece à regras de convivência e de socialização.

Sufrimento e prazer

Sufrimento e prazer no trabalho não são excludentes, eles coexistem. Faz-se possível encontrar organizações do trabalho que reúnam elementos estruturantes e elementos patogênicos pelas situações geradas.

A questão do prazer e do sofrimento é colocada sempre em termos de coletivo de trabalho pela psicodinâmica do trabalho; não se trata de abordar o ângulo individual, mas a experiência prazerosa ou penosa vivida diante de uma situação de trabalho que é essencialmente coletiva, social. O indivíduo sempre faz parte de um grupo. A psicodinâmica do trabalho investiga as fontes comuns de prazer e de sofrimento, mais ainda, aquelas que se situam além das individualidades (Alderson, 2004).

O sofrimento psíquico

O sofrimento representa uma condição do homem no trabalho, é ontológico. Levamos o sofrimento no trabalho de nosso teatro particular para o teatro público do trabalho. O sentimento é marcado pelas relações que tivemos com as falhas e

angústias de nossos pais (Dejours, 1990/1996) e o levamos de casa para outros ambientes. Sendo o nosso motor, como entende Dejours (1993/2004), o trabalho não gera sofrimento, é o sofrimento que gera trabalho.

O sofrimento comparece no estado de luta em que vivem os trabalhadores para se manter na normalidade e evitar a doença. A abordagem do sofrimento é, nessa perspectiva, o estudo do infrapatológico ou pré-patológico. O conceito de sofrimento psíquico descreve um estado de mal-estar, ligado, por exemplo, ao tédio, à monotonia, ao medo, à ansiedade, à angústia, à decepção, à insatisfação, à cólera etc. Ele traduz igualmente a perda do prazer, da cooperação, da solidariedade e do bom convívio no trabalho (Dejours, 1987). O sofrimento só pode ser inferido da situação de trabalho decodificado, e não observado diretamente.

O prazer e a sublimação no trabalho

A noção de prazer no trabalho trata da perspectiva freudiana do prazer para a economia psíquica. O prazer no trabalho é o destino feliz do sofrimento no trabalho; ele é o produto secundário do sofrimento quando a sublimação é social e eticamente possível (Freud, 1920/1987).

O conceito de sublimação refere-se à mudança da satisfação do desejo, ou da pulsão do campo erótico para o campo social (Laplanche & Pontalis, 2001). O desejo encontra uma via de satisfação nova, a pulsão desemboca num objeto socialmente valorizado. Nesse sentido, a sublimação significa uma defesa criadora (Bergeret et al., 2006). Tal valorização, de relativo interesse para a psicanálise individual, é central para a psicodinâmica do trabalho. A sublimação é indissociável das exigências do ideal do eu. O ideal de eu é, segundo Laplanche e Pontalis (2001, p. 222), a “instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do eu) e das identificações com os pais, com os seus substitutos e com os ideais coletivos”.

Na visão de Alderson (2004, p. 250), “o prazer no trabalho se refere ao estado de bem estar psíquico que o trabalhador conhece quando seu trabalho

satisfaz seus desejos de reconhecimento, permitindo-lhe assim construir sua identidade”. Para que o prazer no trabalho possa ser vivido, sugere-se uma inserção do sujeito em uma coletividade, na qual haja senso de comunidade, confiança e solidariedade. O prazer no trabalho será maior, quanto mais verdadeiro for o coletivo de trabalho (Alderson, 2004).

Solução de compromisso entre desejo do trabalhador e realidade de trabalho. Dejours (1990/1996) observa que o teatro do trabalho é menos generoso em suas possibilidades de satisfação. Davezies (2001) alerta para o fato de que no trabalho não encontramos exata correspondência entre nossos desejos e as condições objetivas para sua satisfação. Há heteronomia na regulação do desejo, regras vindas dos objetivos de produção e das relações sociais de trabalho, regras às quais todos que trabalham têm de se ajustar.

No trabalho, busca-se em contrapartida ao engajamento com a tarefa, a dedicação e o uso do corpo para a atividade, um retorno que vai além da compensação material. A busca pela autorrealização [*accomplissement du soi*] exige retribuição simbólica pela contribuição singular deste trabalhador, que reforçará sua identidade à medida que retorna o valor de sua contribuição. A retribuição toma a forma do reconhecimento no trabalho (Dejours, 1990/1996; 1995/2005).

Trabalhar, de certo modo, significa, então, uma garantia civilizatória, já que faz com que o trabalhador se realize, abrindo mão da lógica de seus desejos, ainda que eles penetrem na individualidade de sua contribuição para o trabalho.

A centralidade do reconhecimento

O sujeito espera retorno em contrapartida às contribuições que ele proporciona à organização do trabalho. A retribuição simbólica é fundamentalmente o reconhecimento. O reconhecer sugere outro, e se dá por meio de dois tipos de julgamento do valor da contribuição oferecida ao trabalho: reconhecimento de utilidade e reconhecimento de beleza.

O primeiro é emitido por aqueles são beneficiados pelo trabalho realizado, em geral, os chefes, os subordinados, o público. O segundo, mais importante para a identidade do sujeito, é transmitido apenas por aqueles que conhecem o trabalho realizado em profundidade e podem, para além da utilidade, atestar a beleza do modo único com que o trabalhador o realiza. Ele é mais importante por permitir aos sujeitos a reapropriação de sua mobilização singular com o trabalho e marca a sua pertença a um coletivo, uma comunidade de trabalho de modo singular e insubstituível (Dejours, 1995/2005).

Os coletivos de trabalho

Nem todo agrupamento de pessoas no mesmo espaço de trabalho representa um coletivo de trabalho. Ele se constitui “quando vários trabalhadores realizam uma obra comum respeitando a certas regras” (Cru, 1987, p. 46). As regras determinam as formas corretas de trabalhar. Para que seja o grupo considerado um coletivo de trabalho, tais normas devem ser fruto de construção coletiva, deliberada em espaço público de discussão.

A organização do trabalho deve ser suficientemente flexível em sua normatização para tanto. As condições para a existência de um coletivo de trabalho estruturado são a confiança, a solidariedade, o engajamento, a colaboração, a ligação recíproca e as relações de lealdade. A construção e a manutenção são condicionadas pelas práticas gerenciais e a organização do trabalho em que eles se inscrevem (Alderson, 2004). De fato, as condições organizacionais também podem contribuir para desestabilizar o coletivo, fragilizá-lo, ou mesmo destruí-lo.

O enfrentamento do sofrimento

O destino feliz do sofrimento no trabalho, o prazer, é possível graças à ressonância simbólica existente entre o teatro particular e o teatro social, ao seu

desejo de construir uma identidade, devido a uma comunidade de pertencimento que revela do sujeito sua contribuição singular, permitindo a reapropriação do sentido do trabalho.

Quando tais saídas não estão disponíveis, lidamos com uma cota de sofrimento patogênico, desestabilizante, contra o qual somos obrigados a erigir defesas para proteger a subjetividade. Falamos aqui do segundo tipo, do sofrimento patogênico em especial. Tratamos das defesas.

As *defesas* mantêm a acepção freudiana original de proteção das vias de satisfação. Acerta-se com a realidade uma cota de prazer a partir de uma solução de compromisso entre a estrutura desejante do sujeito e as condições objetivas de satisfação. Sua implementação pelos trabalhadores busca evitar os efeitos penosos e assegurar a integridade, a segurança, e se possível o conforto. Com frequência inconscientes, as defesas, em condições especiais, podem ser conscientes (Dejours, 1990/1996; 1993).

A utilização de estratégias defensivas tem por inconveniente maior impedir a reflexão sobre o que faz sofrer no trabalho, entretendo a fonte de sofrimento. Um destino infeliz para o sofrimento. Se por um momento a defesa possui caráter protetor, adaptativo para o sujeito, a situação de trabalho, a imobilidade desta situação o encerra em contato permanente com as dinâmicas que lhe são agressivas. A defesa acirra-se e serve para que ele negue, afaste-se da realidade de trabalho.

Em última análise, quando as defesas contra determinada situação de trabalho são de interesse da organização do trabalho elas podem ser exploradas, aumentando a exposição da pessoa à situação que a faz sofrer. (Dejours, 1980/1992). A depender de sua apropriação pela organização do trabalho, a defesa pode num primeiro momento apresentar caráter adaptativo, protetor, e vir a ser explorada, à medida que serve aos interesses da organização, conduzindo o sujeito a um esgotamento defensivo que leva à descompensação psicopatológica.

A descompensação está atrelada à falta de reconhecimento. Dejours (1994/1999) apresenta duas formas básicas de descompensação causadas pelo trabalho. A primeira, quando o reconhecimento falta, o sujeito é sistematicamente

desqualificado e sua capacidade criativa constantemente negada; ele, seguindo o meio social onde se insere, duvida de si mesmo e bascula no campo da depressão. Quando acontece o contrário, contra tudo e todos o trabalhador afirma sua competência e revela o erro do coletivo, torna-se autorreferente e corre o risco de uma vivência paranóica.

Na falta de coletivos de trabalho, as estratégias defensivas são individuais. Quando eles existem, elas podem ser tanto coletivas quanto individuais, mesmo que o sofrimento seja sempre de ordem individual. Quando vários sujeitos do mesmo coletivo de trabalho experimentam sofrimento individual, eles podem unir forças para construir uma estratégia defensiva comum contra uma organização do trabalho que poderia ferir cada um separadamente (Alderson, 2004). Esta defesa, vale notar, não se refere a uma pressão interior, como poderíamos derivar das idéias provenientes da psicanálise. Ela diz respeito à ação no domínio do real, contra determinada situação intolerável. A conexão com o real mantém-se diferentemente do corte que a alienação mental promove com o real.

A alienação que coloca o trabalhador em sofrimento e risco de descompensação é a alienação social (Sigaut, 2004). É estar fora das deliberações sobre o trabalho significa a falta de voz, em suma, estar fora do jogo político envolvido no trabalhar. A defesa é contra a organização, contra algo exterior aos sujeitos e ao coletivo que eles formam. Diferente da defesa psicanalítica original que age contra um elemento interno, elemento da personalidade que põe em risco sua coesão, tornar-se importante frisar.

A defesa coletiva pode se tornar um fim em si mesma, uma ideologia defensiva (Dejours, 1980/1992; Karam, 2003). Ela se caracteriza por um conjunto de comportamentos valorizados pelo grupo de trabalhadores, considerados como uma norma de referência com a qual não se discute e com a qual eles se conformam, sob pena de serem marginalizados ou excluídos (Alderson, 2004).

Este estudo tem por objetivo analisar os caminhos para o prazer, tendo por pressuposto que o prazer é um dos caminhos para a saúde. Os conceitos apresentados nos servirão neste propósito.

As proposições de Mendes (2008) sobre trabalho, prazer e emancipação

se orientam no sentido do entendimento de que o trabalho, quando fonte de prazer, proporciona a emancipação dos trabalhadores. Para tanto, deve haver a possibilidade da constituição de um verdadeiro coletivo de trabalho, em que seja possível viver junto e onde as relações de trabalho sejam perpassadas por confiança e cooperação.

A emancipação só é possível se houver uma negociação que permita que o desejo do trabalhador possa se inscrever no mundo social, aos moldes da proposição de Freud (1930/1987) no *'Mal-estar na civilização'*, permitindo o equilíbrio de seu aparelho psíquico. Para tanto, trabalho como este só pode haver, se a palavra do trabalhador puder efetivamente ser ouvida, com orientação para o ajuste da organização do trabalho. Há que se reconhecer que existe engajamento do sujeito para trabalhar, um engajamento com o desejo da organização que cria a heteronomia para tensionar o aparelho psíquico de quem trabalha. Engajamento talvez necessário até mesmo para os trabalhadores, por inseri-los na realidade, e que, por isso mesmo, tempera o princípio do prazer e lhes permite sair da cena alienante do romance familiar neurótico e utilizar sua estrutura desejante para construir a cultura e a civilização.

De acordo com os conceitos apresentados e as perspectivas sobre o estudo do prazer, das vias pelas quais ele se torna possível no trabalho, das negociações realizadas pelos sujeitos e pelo coletivo de trabalho para conquistá-lo ou mantê-lo, desenvolveremos esta dissertação.

Em ordem cronológica, serão mostrados os trabalhos que contribuem de forma mais significativa para a pesquisa com artistas de um grupo de comédia, na última década, no Brasil e em países francófonos.

— Acerca do sofrimento¹⁰ de operários de matadouros (Berneron, 2001; Guigon & Jacques-Jouvenot, 2007);

— operários de indústria de processo (Doniol-Shaw, Derrienic & Huez, 2001; Rosenfield, 2003; Karam, 2003);

— operárias mulheres (Kergoat, 2001) e de indústria de produtos de

¹⁰ Esta passagem condensa a pesquisa bibliográfica realizada para este trabalho que é apresentada deste modo para servir de consulta para outros estudos. Infelizmente compromete a fluidez do texto.

higiene (Veronese, 2007);

— atendentes de centrais de chamadas telefônicas (Boutet, 2001);

— profissionais que prestam serviço de atendimento ao público (Ferreira & Mendes, 2001; Cihuelo, 2008; Hernandez & Macêdo, 2008);

— bancários (Merlo, Jacques & Hoefel, 2001; Merlo & Barbarini, 2002; Palácios, Duarte & Câmara, 2002; Mendes, Costa & Barros, 2003; Merlo, Vaz, Spode, Elbern, Karckow & Vieira, 2003; Rocha, 2003; Resende & Mendes, 2004; Ferreira 2009 ;Martins, 2009);

— assistentes sociais (Saranovic, 2001);

— motoristas de coletivo urbano (Almeida, 2002);

— policiais (Amador, Santorum, Cunha & Braum, 2002; Spode & Merlo, 2006; Silva & Heloani, 2007);

— domésticas (Esman-Tuccela, 2002; Hirata, 2002; Iriart, Oliveira, Xavier, Costa, Araújo & Santana, 2008);

— profissionais de saúde (Fernandes, Ferreira, Albergaria & Conceição, 2002; Sznelwar & Uchida, 2004, Angelini & Esman, 2004; Gutierrez & Ciampone, 2006; Fonseca & Santos, 2007, Santos, 2009);

— professores (Messing & Seifert, 2002; Santos, 2006; Mascarello & Barros, 2007);

— artistas e profissionais do espetáculo (Moreno, 2002; Assis, 2008; Segnini, 2008);

— pecuaristas (Porcher, 2002);

— operários da construção civil (Barros & Mendes, 2003; Iriart, Oliveira, Xavier, Costa, Araújo & Santana, 2008);

— auditores-fiscais (Ferreira & Mendes, 2003);

— prostituta(o)s (Chaumont, 2003);

— carteiros (Kergoat, 2003; Rossi, Calgaro & Melo, 2007);

- mecânicos (Molinier, 2003);
- feirantes (Morrone & Mendes; 2003);
- gerentes (Pereira, 2003);
- auxiliares de creche (Sadock, 2003);
- funcionários de serviço burocrático (Flottes, 2004; Mendonça & Mendes, 2005);
- cooperados numa confecção (Barfknecht, Merlo & Nardi, 2006);
- líderes religiosos (Mendes & Silva, 2006);
- professores (Freitas, 2006);
- profissionais da área de informática (Merlo, 2006);
- funcionários de empresa familiar (Antloga & Costa, 2007);
- agentes de trânsito (Lancman, Sznelwar, Uchida & Tuacek, 2007);
- atendentes de cadeias de restaurantes (Lima, Faustino, Vieira & Resende, 2007);
- controladores de tráfego aéreo (Mendes & Araújo, 2007);
- digitadores terceirizados (Rego, Vieira, Pereira & Facas, 2007);
- jornalistas (Silva & Heloani, 2007; Anjos, 2009);
- psicólogos (Silva & Merlo, 2007) e metroviários (Facas, 2009).

Além dos artigos que abordam diferentes categorias profissionais, existem produções em psicodinâmica do trabalho que tratam da questão do sofrimento e suas relações com o trabalho a partir da experiência clínica, não levando em conta uma categoria profissional específica (Gaignard, 2001; Sznelwar, 2002; Chalons, 2003; Marzano, 2004; Guiho-bailly & Goguet, 2004; Dejours, 2005; Milanesi, Collet, Oliveira & Vieira, 2006).

Registram-se ainda artigos de natureza teórica realizados por Ferreira

(2001), Fernandez-Zoïla (2001), Reicher-Brouard (2001), Derrienic e Vézina (2001), Dejours (2001, 2002, 2004), Molinier (2002a, 2002b), Daniellou (2002), Valette (2002), Gaignard (2003), Huez (2003), Hochschild¹¹ (2003), Jeantet (2003), Oliveira (2003), Soares (2003)¹², Nassif (2005), Mendes (2007a, 2007b, 2008).

Nesta dissertação, apresentamos em ordem cronológica os estudos que contribuem de forma mais significativa para a pesquisa com os artistas de um grupo de comédia.

Reicher-Brouard (2001) debate a questão da cooperação no trabalho a partir de um caso de desestruturação das relações de trabalho numa usina nuclear francesa. Destaca que, para o entendimento da questão, não se pode passar ao largo do conhecimento da influência de três racionalidades que compõem a organização do trabalho: a racionalidade instrumental, a intersubjetiva e a racionalidade pática. Compreende que a cooperação não obedece apenas à racionalidade instrumental.

Na usina em questão, uma política de controle cerrado e desestabilização dos coletivos de trabalho foi empregada pela direção, para que os trabalhadores tivessem menos poder de mobilização para reivindicações e greves. Os desempenhos se fizeram ao preço de novas formas de violência, induzindo a um processo de fragilização dos modos de cooperação. A cooperação neste serviço é mesmo uma questão de importância extrema devido aos riscos de acidentes de contaminação. O autor salienta a necessidade de se dar visibilidade a esse trabalho.

O que favorece ou entrava a realização dos sujeitos e o feliz destino de sua saúde conduz a psicodinâmica do trabalho a abordar a questão da cooperação como central. (...) A evidenciação 'dos achados das inteligências práticas' passa necessariamente pelo desvelamento das ações e, por isso, dos próprios sujeitos. Somente o reconhecimento das

inteligências mobilizadas e a elaboração de regras e de valores compartilhados poderiam preservar as bases, frágeis, da confiança e o

¹¹ Os trabalhos de Hochschild (2003) e Soares (2003) tratam especificamente da abordagem das emoções no trabalho de origem anglófona e diversa da psicodinâmica do trabalho, porém por ter sido abordada pela psicodinâmica do trabalho e suas contribuições e críticas discutidas por Jeantet (2003), disponho destes trabalhos em minha bibliografia sobre a disciplina.

¹² Ver nota anterior.

desejo de cooperar (Reicher-Brouard, 2001, p. 120).

Para evitar atritos, a via possível é a de tornar inteligível o conflito das racionalidades na ação, procurando entender como e por que “os compromissos elaborados pelos sujeitos entre racionalidade instrumental, racionalidade intersubjetiva e racionalidade pática podem encontrar-se fragilizadas devido à evolução das organizações do trabalho e as escolhas da gestão que subjazem-na” (Reicher-Brouard, 2001, 123).

Esman-Tuccella (2002) investiga o trabalho doméstico com o próprio corpo (durante determinado tempo, realizou atividades domésticas que analisava), e mostra que “na tradição e na transmissão do trabalho doméstico, certamente há tudo aquilo que não se diz sobre o fazer, a invisibilidade do trabalho doméstico se transmite também, toda a banalidade que agride o corpo e que está contida na fadiga” (Esman-Tuccella, 2002, p. 62).

Quando a prescrição é fluida, feita do jeito como se está habituado, os limites do trabalho também se tornam fluidos, o que torna o trabalho não inapreensível. O controle das emoções permitidas pelo trabalho também é objeto de trabalho, “eu me surpreendi frequentemente por colocar 'amor' ao arrumar o quarto da menininha, e de dizer a mim mesma 'eu não estou em casa'” (Esman-Tuccella, 2002, p. 61). Devido à sua invisibilidade, o trabalho doméstico é vivido “apenas no corpo e no tempo, ele não existe sob um ponto de vista administrativo” (Reicher-Brouard, 2002, p. 60). O modo de ser esconde por traz do sorriso os esforços, o nojo, a irritação de um trabalho que envolve o trato com as pessoas e suas imundíces.

Molinier (2002) trata da questão da validade da psicodinâmica do trabalho para a intervenção a partir do exemplo da complexidade das relações entre sofrimento, defesa e a constituição de um poder de agir coletivo no cotidiano de enfermeiros. Ressalta que poucos textos em psicodinâmica do trabalho debruçam-se sobre a metodologia e que, no fundo, o que conhecemos é o prescrito acerca da pesquisa e não o real da atividade, e que “no centro das demandas em psicodinâmica do trabalho figura sempre uma interrogação em termos de sofrimento no trabalho, de saúde mental e de dinâmica identitária”

(Molinier, 2002, p. 133). Ao tratar da questão das defesas, esclarece que

O risco de pensar a partir da resistência das defesas tais como as encontramos na prática ergonômica é, apesar de tudo, o de naturalizar as defesas, ou reificá-las, e perder de vista a dinâmica entre o pensamento e as defesas. As estratégias individuais ou coletivas de defesa anestesiam o pensamento ou, mais exatamente, elas orientam o processo de pensamento criando lacunas do pensamento. As pessoas pensam menos, pensam em setores, pensam o menos possível sobre o que lhes faz sofrer, ou ao menos se esforçam para tanto. Por que existe uma concorrência permanente, um conflito, entre a propensão a pensar e o movimento de evitamento que orienta as estratégias coletivas de defesa. (Molinier, 2002, p. 136).

Moreno (2002) estudou a atividade de músicos andinos em uma estação de metrô de Paris. “A relação subjetiva dos músicos com sua atividade aparece como irreduzivelmente ambivalente, cheia de conflitos, até mesmo *non-sense*, impasse para o sujeito e para o reconhecimento, e lugar de construção de sentido, de conservação e preservação de si, de reconhecimento.” (Moreno, 2002, p. 143). Reclamam por não serem reconhecidos como trabalhadores. A precariedade prossegue pela necessidade pecuniária e o local de trabalho. Eles “têm prazer em realizar a atividade que queriam, são felizes por seu trabalho mesmo quando a música é ruim. O amor dedicado à música e aos instrumentos coloca-os em situação de risco emocional. O trabalho coletivo é marcado por conflitos interpessoais, mas sobressaem a fraternidade e a solidariedade, a “amizade é indestrutível” (Moreno, 2002, p. 149). O autor observa ainda que

Uma ética da solidariedade está na fundação de algumas facetas insólitas e aparentemente irracionais do modo de funcionamento do grupo. Sem dúvida não é inútil mencionar que vários músicos são exilados políticos, e que todos estão cheios de convicções e de ideais sociais. Compreende-se melhor então porque os músicos, mesmo sendo pobres, aceitam dividir as receitas entre um número por vezes muito elevado de músicos, sacrificam-se e aceitam músicos incompetentes” (Moreno, 2002, p.145).

Karam (2003), em estudo com operários de indústria de processo, ressalta o uso político da palavra. Neste caso, os operários em alcoolização encontram na substância um refúgio para a palavra que falta num contexto de gestão pela intimidação. A alcoolização aparece, no exemplo dos trabalhadores, como consequência do trabalho e depois como causa de sofrimento no trabalho, na medida em que não lhes permite um destino favorável ao sofrimento. A etiologia

não orienta em direção à doença, “mas ao sofrimento mental daqueles trabalhadores cuja continuidade do processo de construção da identidade, através do ingresso na esfera pública pela via do trabalho, achava-se ameaçada devido à suspensão de sua palavra” (Karam, 2003, p. 470).

O álcool serve de saída por ser socialmente aceito, aplaca instantaneamente o sofrimento mental que não pode ser falado/ouvido. A concepção é apresentada pelo enfrentamento da doença no caso do subproletariado francês.

A ideologia defensiva funcional tem por objetivo mascarar, conter e ocultar uma ansiedade particularmente grave. (...) O que caracteriza uma ideologia defensiva é o fato de ela ser dirigida não contra uma angústia proveniente de conflitos intrapsíquicos de natureza mental, e sim ser destinada a lutar contra um perigo e um risco *reais*. (...) A ideologia defensiva, para ser operatória, deve obter a participação de todos os interessados, (...) para ser funcional deve ser dotada de certa coerência. (...) Tem sempre um caráter vital, fundamental, necessário. Tão inevitável quanto a própria realidade, a ideologia defensiva torna-se obrigatória. Ela substitui os mecanismos de defesa individuais.” (Karam, 2003).

Karam enfatiza que a intervenção no trabalho dá-se no plano político, promovendo o espaço para o trabalhador negociar a organização real de seu trabalho. Uma intervenção em que a palavra não é aquela da terapia, apesar dos efeitos “terapêuticos” que ela tem na transformação do sofrimento no trabalho. A palavra tem sentido uma vez que ela pode fazer circular os símbolos da promoção do reconhecimento de um fazer, a possibilidade de reapropriação e construção da identidade do grupo e dos indivíduos que o compõem.

Jeantet (2003) apresenta a visão da psicodinâmica do trabalho a respeito do trabalho emocional. Esclarece que o trabalhador está, muitas vezes, submetido a exigências emocionais contraditórias, “uma regulação social das emoções que passa por múltiplos vetores” (Jeantet, 2003, p. 104) expõe suas ideias a partir do caso dos agentes franceses de atendimento de correios. Eles devem ser educados e gentis com os clientes, exigência proveniente da hierarquia, mas não podem, segundo o coletivo, tornar-se um assistente social.

Algumas técnicas inventadas pelos atendentes visam a limitar a implicação, a se preservar para não ser verdadeiramente tocado. Trata-se do caso da

dissociação de si, que procede de uma cisão entre duas partes do Eu durante o próprio curso da interação e, mais globalmente, separação entre o Eu pessoal e um Eu profissional. Por isso, o atendente deixa o cliente falar e não leva a questão para o plano pessoal.

Corriqueiramente, a dissociação constitui um momento reflexivo do trabalho emocional que os atendentes têm de efetuar de forma ininterrupta, seja na dissimulação – reprimir as reações de cólera que poderiam ter com um cliente desagradável, ou de repulsa com um cliente nauseabundo – ou na simulação – aprender a ser receptivo, parecer seguro de si, mostrar-se de bom humor... “é necessário entretanto notar que, praticada de modo sistemático, a dissociação, não é um ato anódino, e pode chegar à clivagem ou à formas de descompensação psíquica.” (Jeantet, 2003, p. 107).

“O domínio das emoções, principalmente na atividade de serviço, exige que os indivíduos mobilizem os recursos organizacionais e os coletivos de trabalho a fim de inventar formas de contornar a regra e trabalhar em coerência com sua concepção de trabalho e em ressonância com seu percurso” (Jeantet, 2003, p. 99). “A regulação social das emoções efetua-se em primeiro lugar pela regulação da intensidade das emoções experimentadas e/ou manifestadas no contato com um público. (...) Vamos examinar os determinantes organizacionais que permitem ou não a elaboração de uma boa distância com o público” (Jeantet, 2003, p. 105). A autora ressalta a necessidade fundamental das cochias, espaço ao abrigo do olhar do público. Ali, o trabalhador pode “compor ou ajustar uma expressão, escolher entre o que deve ser mostrado e o que deve ser ocultado de seu personagem” (Jeantet, 2003, p. 106).

Chaker (2003) investiga a atividade de mulheres em um serviço de disquete-sexo. A organização do trabalho é construída sobre um “saber-ser mulher heterossexual”, que delas naturaliza a habilidade de sedução. A empresa que exige que mulheres se comportem de acordo com o estereótipo da mulher, que dá prazer ao homem a partir de uma habilidade natural, cobra dela uma desconexão com seu mundo interno que retorna em sonhos angustiantes ou descompensações psicossomáticas. O trabalho emocional realizado, o controle

das próprias emoções em relação ao conteúdo expresso nas conversas, muitas vezes dissonantes de sua identidade, o controle das emoções dos clientes e do ânimo da chefia, somada à exclusão de um sujeito desejante diferente de um estereótipo, torna-se fonte de sofrimento patogênico.

Dejours (2004) analisa a questão da hiperatividade e sua relação com o masoquismo e mostra que o trabalho “por intermédio da inteligência prática, que engaja o corpo, é uma prova para a subjetividade em que o crescimento da subjetividade é o desafio. Isto posto, o trabalho pode fazer um papel maior na auto-realização.” (Dejours, 2004, p. 34). “A sobrecarga de trabalho coloca em risco as condições necessárias ao jogo fantasmático, da imaginação e da afetividade” (Dejours, 2004, p. 26). No fenômeno da hiperatividade, uma quota de responsabilidade deve ser concedida à captura imaginária que a organização faz promovendo a identificação do sujeito com seus ideais.

Em relação ao procedimento autocalmante que a hiperatividade promove em normopatas, o autor destaca a incidência de males psicossomáticos em pessoas de caracterologia distinta da normopatía, ressaltando a questão defensiva nas ações voltadas para o trabalho, a defesa contra o sofrimento vindo delas. O trabalhador consente com a autoaceleração, devido à necessidade de paralisar a atividade fantasmática (como os devaneios, por exemplo) que o impedem de seguir a cadência da máquina, o ritmo intenso ou a sobrecarga de atividades. Seria uma reação ao funcionamento psíquico que põe em risco a concentração na atividade.

A origem da sobrecarga de trabalho não estaria no masoquismo, mas na organização do trabalho e na implementação de uma estratégia de assujeitamento dos trabalhadores, devidamente orquestrada e utilizando métodos específicos de gestão. Se o masoquismo está no nível do sofrimento, isso seria secundariamente como defesa e não como *primum movens*. E, como toda defesa, ele contribui efetivamente para a perenização da situação, seja ela deletéria para a subjetividade e a saúde do interessado (Dejours, 2004, p. 32-3).

Toda vez que “um trabalhador consegue implicar-se subjetivamente em seu trabalho, quer dizer fazer conscienciosamente seu trabalho, ele se torna em contrapartida vulnerável ao risco da hiperatividade. E isto é verdade para todo trabalhador, qualquer que seja sua estrutura mental e qualquer que seja ideologia

gerencial da empresa ou do serviço pelos quais ele é empregado” (Dejours, 2004, p. 37).

Marzano (2004) examina as funções e os efeitos do trabalho compulsivo, a hiperatividade. “A partir do momento em que o trabalho é vivido como aquele pelo qual toda falta será preenchida, o indivíduo se perde numa atividade que o fagocita: a produção de objetos jamais podendo bastar para preencher seu vazio. O desejo se encontra reduzido a uma simples necessidade e quase ‘foracluso’ na perda: a perda do mundo, a perda de si” (Marzano, 2004, p. 18).

A hiperatividade serve como fuga do sujeito em relação à sua angústia. Existem pessoas hoje que têm sua identidade de tal modo atrelada ao trabalho, que parar de trabalhar é fazer a experiência de um vazio existencial que lhes impossibilita o desligamento de sua atividade. Marzano demonstra como o trabalho, em vez de espaço de autorrealização, pode se tornar uma experiência de esgotamento. Observa que entre os trabalhadores divididos pelo desgaste causado pelo trabalho que exige hiperatividade e pela realização que ele porta há um hiato em relação à dimensão individual, há um eu que não se conecta mais aos seus desejos mais profundos. “Um Eu que, finalmente, revestindo o trabalho de qualidades benéficas e quase mágicas, esgota-se na busca de um reconhecimento que o trabalho em si não poderá jamais lhe dar.” (Marzano, 2004, p. 11).

Flottes (2004) analisa as relações de trabalho no contexto de uma empresa de serviços burocráticos. Esclarece que a palavra tem a característica de promover alívio e reorganizar a mobilização para o trabalho.

Para a maioria das pessoas, compreender provoca um alívio visível: compreender que a situação atual não é efeito da perversidade de algumas pessoas, e que existe então uma esperança para transformar as coisas, compreender como cada um, em níveis diferentes, construiu estratégias para enfrentar as dificuldades do trabalho, compreender como a impossibilidade de falar das defesas, em que cada um se sente mais ou menos parte e culpado, sugou-os numa espiral de silêncio e medo (Flottes, 2004, p. 166).

Cihuelo (2008) investiga o trabalho de atendentes em uma empresa pública francesa que presta serviço interno de *call-center*, e afirma que os funcionários abdicam de sua produtividade para atender ao colega em dificuldade. A ajuda

mútua torna indistinto o ajudante do ajudado, criando no coletivo o sentimento de gratidão e endividamento recíproco. “A plataforma se torna um pequeno ‘teatro da habilidade técnica’ no interior do qual o agente aprende a medida de suas possibilidades de adaptação e se afirma junto aos demais como conselheiro”. (Cihuelo, 2008, p. 112). O suporte psicológico e a atenção à vivência emocional do colega constituem normas nas relações cotidianas de trabalho. “Cada um deles se sente na obrigação de ajudar a um colega ou afetado por uma conversa [com o cliente]” (Cihuelo, 2008, p. 113).

A estabilidade vivida serve de base para a reciprocidade. O supervisor aqui funciona como moderador entre os trabalhadores e as instâncias superiores. Trata-se de um caso em que a distância entre prescrito e real é respeitada. Em que o trabalho, longe de estar livre de tensões, permite que os trabalhadores utilizem seu modo operatório de modo a cumprir sua função. As defesas construídas são consideradas como parte do ofício, permitindo que o coletivo maneje o trabalho numa atividade conjunta, aproveitando o espaço disponível, os saberes dos colegas e as ferramentas tecnológicas. A defesa, neste exemplo, constitui um patrimônio a ser passado para o novo colega.

O estudo de Segnini (2008) analisa as manifestações subjetivas do profissional artista de espetáculo, o sofrimento e o prazer no trabalho artístico, expressos subjetivamente. A pesquisa dá-se na França e os participantes são artistas de nacionalidades variadas. Interrogam-se artistas *free-lancers* e intermitentes de espetáculo, com o objetivo de compreender as especificidades observadas nas condições de trabalho de profissões artísticas altamente qualificadas.

No atual contexto, observa-se uma demonstração de cooperação e solidariedade de um fragmento da classe trabalhadora, possibilitando elaborar a seguinte hipótese: na contracorrente da conjuntura de manifestações individualistas e discursos que culpabilizam o indivíduo por seus sucessos e fracassos, em que ele se sente amedrontado pela possibilidade da exclusão social e preocupado em corresponder ao perfil ideal descrito por Sennett, os artistas de espetáculo intermitentes, em função de sua arte, possuem espaço

para se organizarem e cooperarem para a manutenção de direitos.

O desejo de expressar arte – e de ser reconhecido pelo trabalho realizado – permite ao artista vivenciar conflitos psíquicos permanentes que o levam frequentemente ao sofrimento, porém sem esvaziar o ser político e social. Mostra que o trabalho de criação não se refere a um processo individual e solitário, indiferente à opinião do público e ao sucesso. A criação da obra artística não está associada a um espasmo de loucura, genialidade e melancolia individual. Trata-se de uma visão distorcida do trabalho artístico. Observa-se que a criação artística, seja ela qual for (dança, música, teatro, cinema, pintura, arquitetura e outras), é um trabalho realizado coletivamente, implica pesquisas sociológicas, econômicas, políticas, históricas e psicológicas.

Um dos motores fundamentais da criação é a dupla face da incerteza, o lado encantador do aprofundamento e da realização de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espetaculares de sucesso, bem como das desigualdades que produzem tais diferenças. A escolha da profissão para os artistas de espetáculo é, na maioria das vezes, uma opção própria, pautada na paixão em exercê-la. Geralmente, antes de se tornarem profissionais, a arte escolhida já era um *hobby*, uma atividade de lazer.

A busca pelo reconhecimento é importante para definir o artista. Ele faz o trabalho para ser reconhecido. O prazer de se inserir no coletivo gera um sentimento de pertencimento e cooperação, seja nos processos de aprendizagem, nos ensaios, nos espetáculos ao vivo. O coletivo de trabalho também figura como uma fonte de prazer, ele é motivo de reconhecimento dos pares. O sofrimento está relacionado aos momentos em que estão sem trabalho, isolados. A concorrência parece acirrar o sofrimento advindo do isolamento. O corpo é grande fonte de sofrimento quando confrontado com seus limites físicos, como doenças, acidentes.

O contexto atual é caracterizado pela intensa individualização, que tende a esgarçar as possibilidades de compromissos entre os indivíduos, no qual o excesso de concorrência, a falta de emprego e a flexibilização do trabalho propiciam a falta de cooperação entre as pessoas. A inexistência de cooperação

entre os pares e a ausência de reconhecimento do grupo suscitam o adoecimento psíquico. Quando o sofrimento é vivido individualmente, ele pode ser sentido como uma forma de alienação social.

Tratadas as questões teóricas e empíricas que sustentam este estudo, apresentam-se a seguir as estratégias utilizadas para coleta e análise dos dados da pesquisa.

CAPÍTULO III

MÉTODO

O presente capítulo tem por objetivo descrever o processo de pesquisa, relatando as várias etapas com os participantes, a estratégia de coleta e o modo de análise dos dados.

A pesquisa aqui delineada segue as referências metodológicas de Mendes (2007). Não percorre as etapas da *enquête* da psicodinâmica do trabalho *stricto sensu*, tal como descrita por Dejours (1993/2004) em seu *Addendum*¹³ à edição revista e ampliada da sua obra *Travail, usure mentale*. Contudo, o mesmo artigo serviu de base para as formulações teórico-metodológicas, atendo-se aos seus princípios fundamentais.

Esta pesquisa insere-se na clínica do trabalho por sua forma de coleta e análise. Conforme Lhuillier (2006):

O pesquisador-clínico oferece, certamente, o tempo da conversa, o espaço-tempo de um esforço reflexivo. A pesquisa não é uma terapia, nem para o pesquisador, nem para aqueles com que ele trabalha, mas tanto um quanto o outro buscam, para além do discurso manifesto, o latente, o encoberto, nas falhas do discurso. O desafio é o da co-construção do sentido da experiência e da situação. Os efeitos terapêuticos da pesquisa clínica, quando ela favorece uma palavra nova, devido à emergência de outras representações de si e do mundo, não podem então ser consideradas como borrões manchando a pureza do material recolhido.

Recorre-se a essas observações como referência no desenvolvimento da estratégia de coleta para favorecer a emergência da reflexão sobre o trabalho àqueles que ali estão inseridos. O espaço de entrevista, momento de coleta para nós, representa também ocasião, para os trabalhadores, de verbalização que se transforma numa narrativa que dá forma à experiência vivida (LHUILIER, 2006).

¹³ Este adendo foi publicado no Brasil no livro *Christophe Dejours: Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. São Paulo: Paralelo 15, 2004.

A pesquisa partiu do interesse deste pesquisador nos caminhos do trabalho que conduzem ao prazer – neste caso o prazer, o fazer rir e todo o trabalho envolvido – e pela parca produção sobre o trabalho de artistas, em especial atores e profissionais de artes cênicas. O contato com a realidade de trabalho deu-se a partir de uma busca na Internet por grupos de teatro. Foi estabelecido contato telefônico no qual se apresentou a pesquisa e se agendou um encontro, a fim de explicar os pormenores para garantir o caráter voluntário das entrevistas.

Participantes

Participaram do estudo cinco sujeitos que compõem o grupo de teatro, quatro dentre eles atores, o outro produtor/diretor, todos com nível universitário. Formam o grupo quatro homens e uma mulher, com idades de 24 e 31 anos. Informa-se que um desses artistas exerce o papel de diretor e produtor, não atuando nas peças desenvolvidas pela companhia. Porém, é tido como parte importante do trabalho cênico por imprimir sua visão artística. Ele será identificado aqui como o produtor, apesar de suas multitarefas para facilitar a distinção do elenco fixo. A companhia existe há quatro anos e a formação atual há dois.

Estratégia de coleta

Foram realizadas duas entrevistas clínicas, a primeira para entrar em contato com os temas do trabalho dos atores e a segunda para fazer uma devolução-reflexão sobre as idéias possíveis de se desdobrarem dessa narrativa.

O método de pesquisa da psicodinâmica do trabalho, depois de quase 30 anos de disciplina, tal qual proposto em *A loucura do trabalho* e revisado no *Addendum* por Dejours (1980/1992; 1993/2004), pode ser considerado clássico. Várias são as limitações para sua aplicação, mas fazendo alguns ajustes, pode-se manter o essencial de sua aplicação na prática, a escuta do sofrimento e o espaço de reapropriação dos sentidos do trabalho pelos sujeitos. Mendes (2007)

alerta que o essencial é dar visibilidade ao invisível do trabalho, o trabalho vivo, a mobilização para o fazer, a subjetividade. A formulação metodológica deste estudo segue essas diretivas e se orienta em “tornar as situações de trabalho inteligíveis” (Mendes, 2007, p. 65).

Ao fazer pesquisa em psicodinâmica do trabalho, o entrevistador coloca sua inteligência a serviço da dos trabalhadores, na busca comum da construção de um sentido para o trabalho, elaboração do sofrimento proveniente da experiência com o real de trabalho.

As entrevistas caracterizam-se pelo não direcionamento, apesar do tema. A idéia é falar do trabalho e das dificuldades vividas pelos sujeitos e as estratégias utilizadas para lidar com essas dificuldades. Apesar dos três eixos evitam-se as proposições, conselhos e sugestões que denunciariam uma posição de especialista do trabalho, incompatível com a proposta de investigação do trabalho vivo. A dinâmica da atividade segue a associação dos entrevistados e deixa a condução para aquilo que os trabalhadores evocam como importante para ser pensado e elaborado sobre o que fazem.

Observando os princípios da pesquisa-ação (Lhuillier, 2006), que destitui o pesquisador da condição de especialista, reservando um espaço especial para os problemas do trabalho que ainda não foram revelados e não pertencem aos conhecimentos dos pesquisadores e, por vezes, dos trabalhadores. A ação é conduzida pela necessidade de elaboração dos próprios participantes. A proposta é de cooperação pesquisador-pesquisado em direção ao projeto comum de construção de uma narrativa no momento da pesquisa. Tentamos operacionalizar, assim, o espaço público de discussão proposto por Mendes (2007).

Conduziu-se a entrevista estruturada em quatro eixos temáticos sugeridos por Mendes (2007): 1) organização do trabalho, compreendendo o prescrito, as condições para execução e as relações socioprofissionais envolvidas; 2) prazer e sofrimento provenientes do trabalho; 3) as formas de enfrentamento do sofrimento no trabalho; 4) os possíveis impactos sobre a saúde.

Entrevista 01 – Contato e coleta de dados. Os atores reuniram-se para nos receber no palco, onde foram colocadas algumas cadeiras. Fizemos uma roda em

cujo centro foi colocado o gravador. A entrevista contou com os quatro atores atuantes da companhia do início ao final, e com o produtor que faz o papel de diretor na companhia de forma esporádica. A atividade transcorreu em uma hora e trinta minutos.

Além do autor, um colega de pesquisa acompanhava a conversa ativamente, para que pudéssemos posteriormente trocar impressões sobre o que foi falado, de modo a validar essas observações. O objetivo desta entrevista é o de tomar conhecimento sobre o trabalho realizado com foco nas dificuldades enfrentadas pelos profissionais no exercício de suas atividades, tais como eles as apresentam.

Para que isso fosse possível, tivemos de incorporar ao objetivo as questões sobre caráter voluntário dos depoimentos, incluindo a possibilidade de, no caso de aceite em participar da pesquisa, não responder a perguntas que julgassem inconvenientes. Outra dimensão ressaltada foi o sigilo das informações no tratamento dos dados. Esclareceu-se ainda que estávamos lá para aprender com eles sobre o trabalho, e que suas respostas não seriam julgadas certas ou erradas. Com esta ambientação, tentamos criar um espaço de subjetivação propício para a pesquisa-ação.

A conversa se desenvolve a partir de perguntas abertas, tais como: Quais as dificuldades enfrentadas para realizar esse trabalho? O que vocês fazem para lidar com essas dificuldades? Porém a entrevista tem caráter mais dinâmico, não se limitando apenas aos objetivos apriorísticos dos pesquisadores. Imprimindo a noção de escuta, utilizamos o critério associativo para fazer perguntas e interpretações das elaborações feitas pelos atores, na tentativa de aliar os objetivos da pesquisa às demandas reais dos entrevistados.

Entrevista 02 – Validação dos núcleos de sentido de aprofundamento. Esta etapa tem por objetivo uma devolução dos dados, agora com as impressões dos pesquisadores e do coletivo de pesquisa¹⁴ para os participantes, com o objetivo de validar e aprofundar temas específicos para a consolidação da análise. É a

¹⁴ O coletivo de pesquisa contou, além de mim, com mais três estudantes de mestrado em psicologia social, do Trabalho e das Organizações. Formou-se especificamente para tratar das questões e das interpretações do material de campo.

última etapa do trabalho em campo e tem como sentido o fechamento das questões abertas na entrevista 01. Significa um momento de reapropriação para os sujeitos, no sentido apontado por Dejours (1994/1999).

Análise das entrevistas

Antes de se explicar o método empregado para a análise, vale esclarecer que os conteúdos analisados são aqueles pertencentes ao grupo, aquilo que ele percebeu como sendo de opinião coletiva. Tal critério não foi difícil de cumprir, dado o caráter de deliberação que tomou a entrevista. O que foi expresso por um, mesmo quando se tratava de uma experiência fora do trabalho ou individual, recebeu a anuência dos demais. Essa impressão foi constatada pelos dois pesquisadores de campo, pelo coletivo de pesquisa e confirmado pelos próprios atores na entrevista devolutiva.

A técnica empregada foi a da análise de núcleos de sentido desenvolvida por Mendes (2007). Os núcleos de sentido foram validados por quatro juízes.

“A narrativa se torna material de análise para lançar luz às dimensões não percebidas, dos elementos ocultados, das significações novas. A análise se dá como um retorno posterior sobre a experiência, numa situação que favorece a co-produção da compreensão do sentido das atitudes e das condutas” (LHUILIER, 2006). Este foi o propósito da análise empreendida com vistas a tornar inteligíveis as experiências de trabalho desses sujeitos. Os resultados, fruto dessas análises, são apresentados no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

O presente capítulo traz os resultados vindos das Análises de Núcleo de Sentido das entrevistas coletivas semiestruturadas, de entrevista de coleta e da entrevista de devolução:

- Núcleo de Sentido 1 – “Todo dia tem que fazer como se fosse da primeira vez.”
- Núcleo de Sentido 2 – “A platéia não perdoa”.
- Núcleo de Sentido 3 – O coletivo em: “Nós temos um único objetivo que é fazer a companhia dar certo”.
- Núcleo de Sentido 4 – Mente-corpo em: “O show tem que continuar”.

Os núcleos de sentido serão apresentados a partir da definição, exposição dos temas e exemplos de verbalizações a título de ilustração.

Núcleo de Sentido 1 – “Todo dia tem que fazer como se fosse da primeira vez.”

O teatro é entendido pelo grupo como efêmero, uma vez que todo o trabalho – luz, figurino, som, criação – resulta em uma apresentação única, que não se repete. Mesmo da uma mesma peça teatral, “todo dia tem que fazer como se fosse da primeira vez”, já que estão sujeitos a imprevistos, como objetos que se quebram e erros dos outros atores. Precisam estar preparados para lidar com diversas situações. As mudanças dão margem aos improvisos, que são vistos como “liberdade para fazer o que quiser”. Entendem que o teatro não tem burocracia, porque as coisas variam – o ator que era ruim em uma circunstância pode ficar bom em outra e vice-versa. O trabalho é visto como “completamente racional”, pois agem “com assertivas, com jogadas, pegar a piada no ar”. Trabalham *full-time*, reunindo-se após as peças para autoavaliação.

A companhia de teatro é gerida por cinco membros – quatro atores e um produtor/diretor; ainda que a direção seja descentralizada, o último possui um

olhar externo que ajuda a interpretação dos demais. Desempenham as atividades de direção, condução e participação de ensaios, pesquisas de material para roteiro, cenário e figurino, criação e caracterização de personagens, pesquisas e escrita de textos.

O funcionamento dentro do grupo é rígido, “linha dura”, sem “jeitinho brasileiro” - um atraso, por exemplo, resulta em multa. Fora dos palcos, adaptam o horário de expediente (criação e ensaios) de acordo com a disponibilidade, chegando a trabalhar durante a madrugada. Por não haver tradição cultural forte na cidade, entendem que não podem ficar muito tempo com a mesma peça em cartaz. Sofrem pressão por prazos e por produtividade, em função do mercado e da platéia, que querem sempre algo diferente. Só não criam nada novo quando a peça está dando certo, mas ainda assim, buscam manter a produção de ao menos uma peça ao ano.

Sempre que estréiam um espetáculo, ele deve vir com uma nova “embalagem” para que haja aceitação do público. A criação envolve muito trabalho e insistência. Cada peça é elaborada de forma diferente. Às vezes, definem de antemão qual ator fará cada personagem, outras vezes essa indicação é feita posteriormente. O tempo de montagem de cada peça varia. Escrevem o texto com margem para atualizações, com base em acontecimentos recentes – o que rende casa cheia e, em alguns casos, publicidade. Utiliza-se de tudo que aparece nos meios de comunicação – jornal, internet, TV, livros, revistas etc. – como fonte de atualização. Preocupam-se com a escolha de piadas sobre a atualidade, tarefa que exige sensibilidade, já que o assunto deve ser de domínio público, com base em acontecimentos recentes.

Possuem rotina flexível e sazonal, de acordo com as temporadas de espetáculo. Há semanas em que trabalham “de segunda a segunda”, em outras a carga é menor e podem descansar. Os membros do grupo vivem dos rendimentos da companhia, mas exercem outras atividades para complementar a renda. Todos trabalham com arte de forma paralela, ensinando ou em diferentes projetos. Reclamam que trabalham muito e pagam caro para colocar uma peça em cartaz; contrapõem suas produções a outras que consideram de qualidade inferior às

suas, mas contam com grande sucesso devido à fama dos atores que compõem o elenco, cobrando ingressos exorbitantes.

Núcleo de Sentido 2 – “A plateia não perdoa”

Para os artistas, o espetáculo é entendido como a entrega para o cliente. A equipe tem grande preocupação em fazer o espectador compreender o que foi planejado, tramado. Precisam pensar na plateia e na forma como ela irá reagir o tempo todo, da concepção à atuação – diferentemente do que ocorre com o cinema, por exemplo. Entendem que o público e o retorno que ele oferece são fundamentais para o trabalho - “sem público não é teatro”.

A maior alegria dos atores é trazer alegria à platéia, afinal, o riso é o resultado do trabalho. A falta de risos é fonte de pânico, e precisam lidar com esse imprevisto de imediato. Os gritos e risos são fonte de satisfação. Ver uma pessoa “de cara feia” na plateia causa desconcentração e atrapalha a atuação. O ator não pode estar mal em cena, pois o público não quer saber o que acontece entre os integrantes. Nem sempre o que acreditam ser engraçado agrada à platéia, gerando frustração e tristeza. A equipe tem carinho e cuidado com a platéia, sentimentos que se evidenciam na atualização constante dos espetáculos. Acreditam que essa relação funciona como parâmetro crítico para avaliação do trabalho, pois serve de “pressão” para melhorias.

Entretanto, o trabalho não é totalmente voltado às demandas da plateia, os artistas esforçam-se em agradar a si mesmos. Existe ainda um confronto entre plateia e academia no reconhecimento do trabalho. Não se consegue agradar às duas lógicas. Os artistas têm a impressão de que os acadêmicos, alguns ex-professores do período de faculdade, consideram suas produções como pertencendo a uma categoria de teatro menor. Relatam sofrer preconceito da academia por fazer comédia popular, a ponto de os professores se negarem a ir prestigiar as peças produzidas.

Núcleo de Sentido 3 – O coletivo em: “Nós temos um único objetivo, que é fazer a companhia dar certo”

O grupo tem um objetivo comum, orienta-se na direção do resultado positivo dos espetáculos. Os integrantes são dependentes desses resultados. Percebem que se empenham ao máximo para esse objetivo comum. A formação atual da companhia é vista como algo que não podia ser diferente, um trabalho que dá certo por conta do esforço coordenado de todos. A soma dos humores distintos de cada ator resulta em uma “mistura que dá certo”.

O grupo, apesar dos cargos, não possui um diretor propriamente dito, um chefe. A direção é normalmente realizada pelo produtor/diretor apenas por ser um olhar de fora da cena. As regras assim como as decisões são deliberadas em processo democrático. As atividades divididas, conduzidas por um dos integrantes, como concepção e confecção de figurino, pesquisa e criação da trilha sonora, por exemplo, estão sempre abertas aos “pitacos” dos demais.

Acreditam que o estado de cada ator influencia o restante do grupo - “quando um vem mal [...] contagia todos os outros”. Para resolverem esse tipo de situação e sentirem-se “livres pra criar”, costumam conversar como um meio de “purificação”. Com determinada frequência têm seus conflitos, e atribuem isso ao grande tempo de convivência e ao ritmo das atividades, mas consideram o grupo maior do que as pessoas que o compõem, e por isso dão continuidade ao trabalho. São cúmplices, mesmo quando não são amigos. Admiram e confiam no trabalho um do outro, o que é fundamental para o andamento da companhia. Essas relações de confiança servem como espaço de deliberações de autocrítica.

Núcleo de Sentido 4 – Mente-corpo em: “O show tem que continuar”

O show tem que continuar é a forma de pressão que parece organizar o trabalho e um uso específico dos recursos sensórios-motores, cognitivos, afetivos e sociais. O corpo e a mente traem no momento crucial e exigem medidas para garantir a continuidade do espetáculo. Relatam que precisam estar “inteiros” no palco. A possibilidade de ruptura no andamento da peça é fonte de ansiedade,

todo o esforço pode ser anulado com um erro durante a apresentação. Os improvisos utilizados para que a ruptura não aconteça significam grande fonte de prazer, em contrapartida. Por vezes esquecem o texto, mas a continuidade do corpo em cena os ajuda a lembrar das falas - “o mecânico puxa o intelectual”.

O ofício de artista invade o fora do trabalho: “setenta por cento” das conversas de bar são voltadas a questões relativas à companhia e ao teatro. Amigos e familiares reclamam que, quando os integrantes se reúnem em outras situações, “só sabem falar de teatro”. No caso dos atores, a representação invade o tempo e o espaço fora do trabalho, assim como a realidade subjetiva invade o espaço da cena causando, por vezes, confusão. A realidade dos sentimentos fica difícil de ser apreendida, percebem-se atuando em situações de conflito com companheiros e, em alguns momentos, as emoções sentidas nas cenas são reais e não operações técnicas, como o controle da respiração.

Esta invasão pelo personagem é sentida como um momento de grande prazer. A realidade dos sentimentos fica difícil de ser percebida, notam-se em cena, atuando em situações fora do teatro, como na discussão de relacionamento afetivo com um namorado.

Relatam que, em véspera de espetáculo, não conseguem dormir por causa da excitação - “o barulho continua”. Acordam à noite com idéias, principalmente no período de produção de peça. Falar sobre o teatro assume, aparentemente, a função de metabolização das questões relativas a ele, mas há também a atenção constante aos elementos do cotidiano que podem fornecer subsídios na criação de textos, composição e caracterização de personagens.

O teatro traz autoconhecimento e a comédia exige um domínio das coisas feias, a aceitação do ridículo. Algumas situações em família ainda são constrangedoras, pois os parentes têm dificuldade em perceber que eles não permanecem atores o tempo todo e são diferentes dos personagens que interpretam. Contudo, os constrangimentos fora do trabalho, com os familiares e amigos servem de material para o trabalho cênico. Vira algo a ser dominado. Saber das armas de que se dispõe. Uma contribuição para a vida fora do teatro.

Os resultados apresentados reúnem os conteúdos no esforço de trazer um sentido para as vivências desses trabalhadores. No capítulo seguinte, as interpretações acerca desse trabalho, o prazer, o sofrimento e suas consequências para os artistas são analisadas pormenorizadamente.

CAPÍTULO V

DISCONCLUSÃO

Este capítulo tem por objetivo discutir os dados agrupados nos núcleos de sentido à luz da psicodinâmica do trabalho, relacioná-los com a produção sobre o trabalho do ator e apresentar as interpretações do autor. Aglomerando os termos formalmente utilizados para designar os capítulos finais das dissertações, Discussão e Conclusão, obtemos temos DisConclusão, que para além da fusão revela que os achados deste estudo apenas nos levam a idéias transitórias e não a conclusões sobre o trabalho do ator e a teoria geral da psicodinâmica do trabalho.

O eixo central das reflexões sobre as dinâmicas vividas pelos atores é a situação de trabalho, não havendo necessariamente uma linha condutora progressiva das interpretações dos dados, mas ilhas do entendimento dessas dinâmicas. Respeita-se o conhecimento nem sempre linear ou inteiro sobre o ofício desempenhado pelos trabalhadores e os limites da própria pesquisa, que não teve condições de esgotar o trabalho dos artistas, já que não é esta a vocação de um estudo exploratório.

O espetáculo, evento efêmero, fugidio, para o qual são orientados todos os esforços desses trabalhadores, ressalvadas as atividades realizadas individualmente fora da companhia com o objetivo de complementar a renda, no nível do manifesto. Resultado do trabalho, mas não o trabalho em sua inteireza, há muito em jogo no momento do espetáculo. No palco onde se encena a comédia deste grupo apresentam-se o prazer e o sofrimento.

Retomando a concepção da psicodinâmica do trabalho sobre o trabalho, entende-se que esta é uma atividade humana, que nenhuma máquina pode realizá-lo (Davezies, 1993). Ele consiste em agir no espaço em que não há prescrição, ou onde ela falha, abrindo para o desconcertante real.

No caso desses atores, tal proposição não poderia ser mais verdadeira. O

trabalho, como mostra Alderson (2004, p. 216), possui duas faces opostas: “uma fonte de prazer, fator de realização de si, base da identidade e amigo da saúde, a outra desfavorável, fonte de sofrimento e de possíveis distúrbios”. As duas faces se mostram no momento da execução da peça, o sucesso de todo o esforço despendido, a retribuição pelo trabalho extenuante de pesquisa corporal e de material cênico variado, co-direção, produção, publicidade, noites mal dormidas... Tudo isto está em jogo num abrir e fechar de cortinas.

O prescrito dos atores é frágil: “aqui não tem burocracia”. Eles estão envolvidos em atividades de direção, condução e participação de ensaios, pesquisas em fontes variadas para fomentar idéias para os espetáculos, concebem e confeccionam cenários, preparam figurinos, criam personagens. Renovam suas peças pelo menos uma vez por ano. Porém as regras são poucas e não muito bem definidas. Em entrevista, ressaltaram o valor da multa que cobram pelos atrasos, para a qual não há “jeitinho brasileiro”. Há um esforço coletivo no sentido do estabelecimento de regras de trabalho para garantir o objetivo comum: “fazer a companhia dar certo”.

A psicodinâmica do trabalho tem mostrado o valor das prescrições quando há coerência entre elas e com os desejos e necessidades dos trabalhadores. O prescrito desses artistas é fluido, como destaca Esman-Tuccella (2002). O esforço para compreendê-lo e criar prescrições é grande, como pude notar na exposição que eles fizeram das situações em que ficam um dia e uma noite pensando para construir uma piada, e no orgulho da criação da regra de trabalho que aplica multa ao artista que se atrasa para o ensaio.

Os pais, amigos e companheiros não conseguem captar a dimensão invisível deste trabalho. Esta é uma tarefa difícil até mesmo para os atores, talvez por avaliarem o trabalho pelo seu produto final em alguma medida. O trabalho não pode ser medido apenas nestes termos. Há mais em jogo, existe o convívio, há o mundo interno para ser posto em ordem, uma identidade a ser conquistada. Soma-se a isso o fato de o trabalho não ser reconhecido, nem mesmo apreciado pelos professores, impedindo o amplo debate e deliberação para que progrida a organização do trabalho.

Do lado do real, muito mais rico em possibilidades de prazer e de sofrimento por não ser mediado por uma prescrição, mas, é certo, fonte constante de desestabilização. Os profissionais estão às voltas com prazos exíguos, pressão por produção dentro de um modelo de mercado consumista, produzindo, num contexto de baixo estímulo à cultura, espetáculos que lhes custam caro.

Ainda assim, asseguram que amam o que fazem, mas reclamam que há trabalho em demasia. Vivem numa rotina de ocupação sazonal, dependendo das temporadas, variando de momentos de ócio para outros onde trabalham sem momentos de descanso para cumprir os prazos. O grupo não possui sede própria, os atores ensaiam e produzem suas peças num espaço improvisado (um quintal), cedido pelos pais de um dos componentes.

A habilidade de determinado ator não se mantém imutável em cena, ora está bem, ora a representação não sai. Perde o compasso, o tempo do riso, a marcação. Tudo isto concorre para contradizer a idéia desses atores de que seu trabalho é “totalmente racional”. Tomo esta afirmação como um ideal. Seria sim, o trabalho mais fácil, se ele fosse totalmente racional; neste sentido considero esta uma defesa contra o sofrimento causado pela falta de controle que eles têm. Mas precisamos dar algum crédito para os atores reduzindo a generalização do “totalmente racional”, no entendimento de que o trabalho, a ação promovida pelo trabalho é pensada e repensada, a construção do trabalho não vem ao acaso, não é fruto da inspiração, mas de uma ação que tenta dominar a técnica do fazer rir, de proporcionar o prazer à platéia. Nessa acepção, temos de concordar plenamente com eles.

Além disso, precisamos pensar no trabalho do palco, local em que todas as idéias racionalmente coligidas e coordenadas para a cena são veiculadas por um corpo que é racional e concomitantemente irracional, habitado por desejos nem sempre em harmonia.

A lógica de consumo modula a relação com o público. É preciso agradar o “cliente” para sobreviver, material e simbolicamente. O teatro tem a função de promover prazer (identificação) à platéia, sua satisfação por meio do riso (o reconhecimento) confunde-se com o próprio trabalho. A aferição do

reconhecimento por parte da platéia é fonte de inquietação para os atores.

Uma questão sobre o reconhecimento dentro da psicodinâmica do trabalho parece ter pelo menos aparentemente suas fronteiras embaraçadas, uma vez que em todos nós há um drama, ou uma comédia, à medida que temos o teatro como potência artística, o que pode ser comprovado pela existência de críticos que não são atores, ou homens do teatro propriamente. Não poderíamos, então, emitir julgamentos de beleza sobre o trabalho do ator.

Em outras palavras, existe julgamento de utilidade para o trabalho do ator? O julgamento de utilidade, importante para o trabalho, tendo em vista que marca uma atividade socialmente valorizada, é proferida, segundo Davezies (1993), Dejours (1990/1996, 1993/2004, 1995/2005, 1994/1999), Mendes (2008), Sznelwar e Uchida (2004), por aqueles que se beneficiam do trabalho, assim a platéia, a crítica. O julgamento de beleza é mais restrito e mais significativo. Emitido por aqueles que conhecem intimamente o trabalho realizado, neste caso só poderia ser proferido pelo grupo e por outros atores que acompanham a rotina desses profissionais. Esta pesquisa não pode trazer respostas definitivas, mas apenas apresentar algumas idéias a respeito desses reconhecimentos.

Acredito sim que o público emita um julgamento de beleza do trabalho, à medida que o ator representa o teatro interno do espectador. O teatro propaga-se por ressonância entre o mundo interno do sujeito e o que é animado pelo palco. Nesse momento a sensibilidade do ator, ao manejar imagens e emoções, pode ser sentida, aferida pela platéia. Considerando tal possibilidade, não me parece justo afirmar que o julgamento proferido pelo público, pela plateia, seja exclusivamente de utilidade.

Entretanto, este julgamento aparece sempre limitado, não se dá conta do trabalho de preparação do ator, do domínio das imagens, das emoções e dos gestos. Tal dimensão é claramente a menos visível, se levarmos em consideração que nem mesmo os atores têm total consciência destas ações, se tomarmos a idéia de um déficit semiótico entre o saber fazer e o saber dizer o que se faz (Dejours, 2003/2008¹⁵). No caso dos atores pesquisados, não parece ser

¹⁵ Dejours, C. (2003/2008). *A avaliação submetida à prova do real*. L.I. Sznelwar & L. Mascia (Orgs). Cadernos de TTO, volume 2. São Paulo: Blucher.

reconhecido, além de por eles próprios, senão pelo produtor/diretor da companhia, que considera seus intérpretes como seres capazes de incorporar as várias personagens: “Eles são entidades”, exclama.

Nesse trabalho quase místico, um dos atores encenou no mesmo espetáculo 13 personagens! Tal dimensão só pode ser reconhecida por quem conhece o ofício de perto, sabe dos desafios exigidos pelo real do trabalho e as estratégias utilizadas criativamente para dar conta dele em compromisso com as racionalidades pática, instrumental e intersubjetiva. A crítica, no exemplo apresentado, encarna o papel daquele que outorga o reconhecimento. Seja da plateia, seja em jornais, seja na voz dos professores (ou no silêncio).

Cada qual orienta-se por determinados valores na emissão do reconhecimento. A plateia no prazer proporcionado, o jornal na pretensa profundidade intelectual ou na concepção de arte (conta ainda o fato de representar aumento ou diminuição de público, já que no jornal crítica e propaganda se confundem). Os professores de teatro das universidades representam os outros especialistas que parecem considerar a comédia criada pelos atores como uma espécie de teatro de menor importância e não comparecem às peças quando convidados. Eles não “prestigiam”, dizem os atores, denunciando a necessidade da aprovação dessa categoria para a dinâmica de reapropriação. A necessidade de fazer parte de um grupo maior, talvez, expandir o reconhecimento dado pelo coletivo e pertencer a uma comunidade maior de regras sobre o trabalho.

Os professores demonstram a desaprovação pelo silêncio. Fica clara a exclusão da produção do grupo do que é considerado arte, trabalho de ator, por esses especialistas que vivem na realidade acadêmica. Talvez uma ideologia – não rara neste meio, como pudemos ver na história do teatro contada por Berthold (2001) – que desaprova a ação do ator no ambiente de consumo. É possível notar as restrições que uma sociedade de consumo impõe à arte pelos nossos resultados, mas a criação, resgatando a ideia de *métis* (Davezies, 1993) não seria capaz de lidar com ela e produzir algo que toque, que construa, que emocione.

Os atores confrontam-se em seu trabalho com uma dimensão de real (público à espera de consumo rápido com baixo nível cultural que paga pela diversão digestiva do teatro) não encontrada no teatro amador ou universitário, de modo que nem mesmo seus professores de outrora parecem ver o esforço de trabalho artístico despendido para garantir a produção, a sobrevivência (própria do teatro de modo geral) e a identidade.

Ouvindo uma entrevista de Danilo Gentili à UnB-TV, quando da sua presença em Brasília para um espetáculo de comédia em pé, fenômeno teatral recente que arrebanha público em todo o Brasil graças ao apoio da internet, fiquei às voltas com uma frase sua: “Enquanto a pessoa abre a boca para rir, a gente enfia alguma coisa lá dentro.” Esta frase deu um sentido a mais para meu trabalho. Ciente da deficiência cultural de nossas plateias, o ator não pode tornar o teatro ainda mais recluso; os jovens atores estão buscando os modos de se comunicar com as plateias e por isso, na desconfortável posição de falta de reconhecimento que lhes exclui a possibilidade de habitar um coletivo de pertença mais amplo.

Os atores são, assim, profundamente dependentes da plateia, por parco que seja o reconhecimento de beleza que dali possa ser retirado, para a conquista da identidade. Este é o motivo da devoção para com seu público. Razão pela qual ela figura de forma central na criação do sentido do trabalho desses profissionais.

O julgamento de utilidade, por paradoxal que pareça, permanece no julgamento de valor proferido pela plateia, na necessidade de algo que lhe traga prazer e que seja fácil de assimilar, ou, me retratando, que seja possível de se assimilar, tornando o teatro acessível a quem não pode mergulhar nas próprias profundidades. Tal concepção de moda algum exclui o julgamento de beleza proferido. Há uma captação da necessidade da plateia por uma forma de prazer teatral que não lhe seja invasiva. Sem muita delonga, a plateia também é composta por pessoas que trabalham, submetidas às pressões do próprio trabalho. Se o teatro não cura, como exige Artaud (2006), ele trata, ajuda os sujeitos de nossa sociedade a suportar suas dificuldades cotidianas por meio da

diversão.

Os atores engajam-se na reciclagem das peças antigas. Criam novas embalagens. Controlam a reação da plateia, buscam o riso e fogem da cara feia, na maior parte do tempo. Quando tudo isto falha, o “pânico” entra em cena. Fazer piada nem sempre tem muita graça.

A piada muitas vezes não é divertida; o que eles concebem não surte o efeito esperado. Contrariamente à racionalidade defendida pelos artistas como fio condutor de todo trabalho, há sempre algo que escapa à soma dos esforços conscientes empreendidos na criação. Tomando este ponto, farei uma consideração sobre a dinâmica da piada que não tem graça como um acontecimento que nada possui de fortuito ou ocasional.

O ator é plateia, é humorista. A peça precisa agradar também ao senso estéticos dos atores, motivo que justifica a piada grilo¹⁶ e a interna e, especulando, explica também uma reação arrogante em relação às críticas. Piadas que só eu e os meus podemos compreender¹⁷. O ator “ri” do alto do palco da comédia que é sua vida e controla o riso, na verdade produz o não riso (brinca e assenhora-se de um público que lhe causa angústia).

Segundo Molinier (2002), os elementos dissociados, que não chegam a formar um sentido, são aqueles que reconhecemos estar no campo do sofrimento patogênico, sem nexos. Encontramos a piada interna como expressão de uma incapacidade de aliar elementos do mundo particular, que contribuem para a autorrealização dos artistas, e as demandas da platéia que causam impacto nos rendimentos e na própria existência da companhia. Desafiar a platéia com uma piada sem graça é uma tentativa bem-humorada de dominar esta angústia. Os artistas precisam saber até onde errar. Toda a dinâmica da qual eles não se dão conta, sobre a qual não pensam no sentido que dá à defesa (Molinier, 2002), deve ser reapropriada para a construção do sentido do trabalho e emancipação dos sujeitos.

¹⁶ A piada grilo é aquela cuja reação é por parte da platéia é o silêncio. A piada interna é aquela que nasce de algo comum apenas àquele coletivo de trabalho. Jargão dos próprios atores.

¹⁷ Este tipo de piada pode ser fundamental na construção do coletivo, na medida em que separa quem pode julgar o trabalho ou não.

A questão da alienação (Dejours, 1995/2005; Sigaut, 2004) opera em nível importante, apesar da normalidade estável com um sofrimento patogênico no mais das vezes afastado do fazer desses trabalhadores. A alienação é uma ruptura com o real ou com o outro, segundo nos ensina Sigaut (2004), se com o real obtém o qualificativo de alienação mental, se com o outro ganha o qualificativo de alienação social. A alienação mental pode ser até mesmo compartilhada, como no caso das seitas (Dejours, 1995/2005), e no exemplo desses trabalhadores aparece como uma possibilidade, considerando o fato de o coletivo de trabalho discordar das objeções dos acadêmicos.

Entretanto, como demonstrado anteriormente, o trabalho desempenhado por esses atores é diferente do trabalho realizado pelos profissionais do teatro amador, ou universitário, há dimensões de real das quais o teatro institucionalizado e o de caráter amador estão protegidos. Os atores estudados confrontam a dimensão utilitária pesada de um mercado de consumo, e mesmo da demanda da platéia por um tipo específico de espetáculo, que deve ser articulada com o restante do fazer, de modo que é impossível chegar à outra conclusão senão esta: a de que eles não podem estar rejeitando a realidade vivida, e sim reconhecendo-a. Ao contrário, os professores parecem negar ou ignorar esta dimensão e não reconhecer seu valor no trabalho desses indivíduos. O artista está inserido no campo social não apenas como resistência, não apenas como contracultura.

Ora, se não é uma alienação mental, bem poderia haver a alienação social, que é vivida quando o sujeito conectado com o real tem seu sofrimento negado, não reconhecido, o que parece por vezes ser o caso dos participantes deste estudo, não fosse a cota de reconhecimento vinda da plateia, pelos motivos que já expliquei. Contudo, sempre será ameaçada tal parcela de reconhecimento pelo julgamento adverso emitido pelos professores, devido à escala “hierárquica” que eles ocupam na dinâmica do reconhecimento, posição da qual os atores desconfiam, mas não ousaram ainda desafiar. Esta pesquisa talvez possa lançar luz à dinâmica e ajudá-los num posicionamento livre no que se refere a essa classificação.

Ao contrário do resultado de Reicher-Brouard (2001), os atores respeitam a dimensão social e pática do trabalho. Mais ainda, o trabalho é visível, a cumplicidade, lealdade e cooperação permitem o reconhecimento das dificuldades enfrentadas e do sofrimento que existe em superá-las. O trabalho, em sentido coletivo, permite reafirmar o objetivo de produção que “é fazer a companhia dar certo”. O grupo criou as possibilidades para viver o prazer no trabalho, articulando as três dimensões de Reicher-Brouard sem menosprezar as benesses que cada uma traz para a construção da identidade.

“O grupo tem como único objetivo fazer a companhia dar certo” aparece como o fio condutor da organização defensiva dos integrantes deste grupo. A organização do fazer teatral como teatro de grupo é uma proteção desse fazer, como vimos. Os integrantes dividem os rendimentos, o lucro da bilheteria, organizam o trabalho e ouvem as dificuldades de cada um. Parece ser a matriz defensiva ou o pólo que coordena as defesas.

Penso aqui a defesa¹⁸ em dimensão mais ampla (Bergeret *et al.*, 2006), no sentido em que toda defesa garante um destino para o sofrimento que afaste o sujeito da loucura. O coletivo de trabalho supre pelo espaço de discussão que gera as exigências da dimensão pática, garante pela via do reconhecimento dos pares (julgamento de beleza) a reapropriação do sentido do trabalho. Apenas pelo coletivo eles podem assumir a faceta de identidade estruturante de “entidades” que se deixam habitar pelas personagens.

Configuração da companhia

¹⁸ A defesa tem que ser vista do ponto de vista econômico (pulsional). Se a olhamos do ponto de vista da alienação que ela proporciona, o efeito de seu uso, perdemos a dimensão de que o efeito alienante do trabalho dá-se pela via social. O sujeito não tendo reconhecimento, ou sem possibilidade de ressonância simbólica com seu trabalho, erige modalidades de defesa contra o sofrimento que advém desta situação de trabalho. A alienação no trabalho é social, o sintoma é pático, individual.

Na visão da defesa como uma função econômica de um sujeito buscador de prazer (Kupermann, 2003), o sujeito defende uma via de satisfação, de homeostase das tensões no psiquismo, para usar a terminologia freudiana. A sublimação é então uma defesa que, criadora, insere o sujeito no plano social como alguém capaz de contribuir. Esta inserção se dá pelo reconhecimento. Quando a sublimação não é possível, quando não há reconhecimento, agimos, seja para controlar a tensão crescente no psiquismo, seja para restabelecer as condições da sublimação. Este controle depende sempre dos recursos sociais e de poder disponíveis para o trabalhador.

A formação atual possui apenas dois anos de existência, e seus componentes são jovens. O grupo é uma construção coletiva sob a diretiva do “dar certo”, que significa a consciência (ou a inconsciência, à medida que constitui um saber que não necessariamente foi traduzido em palavras) do desejo comum da construção da carreira, de um projeto de vida material, de uma identidade, uma maneira de enfrentar a realidade que os cerca. O acerto entre os membros do grupo é tal que “não podia ser diferente” a composição da estrutura atual, pois a soma dos humores (tanto a técnica e estética teatral quanto o estado de espírito) é “uma mistura que dá certo”. No projeto da companhia de “dar certo” o coletivo revela-se como uma missão já cumprida.

Os cinco componentes, incluindo o produtor que “produz com arte”, possuem a liberdade, a supervisão, o apoio e o controle necessários para garantir a criatividade no trabalho. Identificamos tais elementos como fundamentais na dinâmica que se refere à racionalidade intersubjetiva do trabalho.

Essa representa a liberdade vivida para criar, tal como encontrada por Mendes (2007; 2008) e seu grupo de pesquisa.

A supervisão está na direção da cena, ora centrada no diretor, mas outorgada pelos demais e sem a imposição de sua concepção artística, ora difusa entre os integrantes. Portanto a supervisão é sempre acolhedora e tem uma dimensão intersubjetiva. Através dela se percebem as dificuldades vividas na falta de integração que sempre existe entre o ator e seu corpo, com suas emoções, seu drama e sua comédia internos, difíceis de serem vividos no isolamento. A supervisão é uma forma de vigilância, o coletivo vela pelo sofrimento de seus integrantes e ressalta a preocupação de Chaikin (1977) com a confiança a ser construída pelo grupo. É por saber que há esta supervisão que os atores se permitem mais e mais o risco da atividade.

A título de ilustração relembro uma história contada pelo grupo em que um dos atores era corrigido à exaustão na busca de um gesto para uma de suas personagens, processo que durou horas. A equipe, notando seu cansaço, resolve deixá-lo com a questão e relembra-lhe que ele fora mais expressivo da primeira

vez, antes das correções, do que nas tentativas que se sucederam. A representação retomou seu vigor inicial daí em diante. Há uma via de mão dupla em que o grupo avalia criticamente o trabalho do ator e observa o efeito desta supervisão crítica na subjetividade dele; neste exemplo, o grupo queria algo que o ator não podia dar.

O apoio é uma característica deste coletivo em que todos os artistas são autores, no mínimo em sua atividade de trabalho específica (ator-autor, ator-diretor, ator, diretor, roteirista...), e recebem a colaboração dos demais. O trabalho funciona como um laboratório, um local que respeita a falha do outro e o sofrimento envolvido. O apoio surge no momento em que a supervisão falha, quando o sofrimento tornou-se tóxico.

Na supervisão o sofrimento é orientado para a ação cênica, a idéia é aliviar o sofrimento patogênico que impede que o ator comece ou prossiga em seu trabalho. Materializa-se nas conversas “intermináveis” sobre o trabalho. Metaboliza o material de trabalho, as experiências difíceis do dia-a-dia com as demais atividades realizadas fora do trabalho, as dificuldades de relacionamento com os amigos, com a família. O apoio resgata a dimensão de “entidade” necessária para o trabalho dos atores e relaxa para o trabalho de criação realizado por todo o grupo.

O apoio é defensivo, e pode ser encontrado, talvez não na mesma dimensão, no trabalho de atendentes de lanchonete (Lima, Faustino, Vieira & Resende, 2007). Os atendentes enfrentam uma organização do trabalho rígida e o apoio serve de consolo à falta de reconhecimento. Aqui a dinâmica é outra, os artistas utilizam o apoio para liberar o potencial criativo, suportar a rotina quase masoquista, que se torna prazer no momento da retribuição da platéia pelo espetáculo. Ele é a “purificação” necessária para que a atividade possa ocorrer.

O controle é menos uma estratégia e mais uma disposição; os membros do coletivo, pelo controle do próprio sofrimento, regulam o sofrimento dos demais integrantes. Fenômeno que pode ser explicado no sentido reverso da ideologia defensiva (Dejours, 1980/1992; Karam, 2003). A ideologia exige do indivíduo ligado ao coletivo a negação de determinado sofrimento (impotência ante os

riscos inerentes à atividade, por exemplo, e supressão do medo) por uma via comunitariamente acordada (virilidade, alcoolismo). No controle há o contato com o sofrimento, sentimento intuído, nem sempre consciente, que permite acolher a dor do outro e a ação solidária de supervisão ou apoio.

Segnini (2008), que também estuda o trabalho de profissionais das artes cênicas, em seu caso *Free lancers* ressalta a desestruturação, devido à precarização progressiva das condições de trabalho, do convívio que isola os artistas e exige deles estratégias individualistas. O teatro de grupo aponta para uma saída diferente: os trabalhadores que atuam neste cenário podem investir na coesão e na manutenção do coletivo de trabalho, que garante o sustento e a produtividade e alguma proteção contra o sofrimento inerente ao exercício da atividade.

O sentido do trabalho dos músicos de Moreno (2002) busca explicação para a dura vida de artista ambulante e a necessidade de destacar-se da pecha de pedinte. O trabalho dos artistas aqui estudados é muito diferente, pois pertencem a uma companhia que possui alguma notoriedade. Estão certos de que são artistas. Mas que qualidade de artista? O teatro que promovem é bom. Uma questão puramente ideológica que pesa na construção da identidade e na qual a contribuição dos professores de outrora é fundamental. O coletivo mantém essa coesão a despeito da falta de reconhecimento externo.

O coletivo é a estrutura que maneja, no caso dos atores, os destinos do sofrimento no trabalho. Sofrimento que pode ser originado dentro ou fora do trabalho, tentando resgatar dele sempre sua dimensão criativa e estruturante.

Os conflitos internos são resolvidos em benefício do projeto coletivo. Dizendo de outro modo, o objetivo comum alicerça a superação dos conflitos internos impedindo que os ânimos se exaltem além dos limites dos componentes do grupo teatral. Como exemplo, temos a situação relatada sobre um período em que dois integrantes se encontravam brigados, e numa discussão acalorada de trabalho um deles acende um cigarro enquanto o outro, que acabara de deixar o tabagismo, irrita-se e o xinga pelo desrespeito; mas superam a situação mesmo assim. A briga não é o suficiente para que o laço se desfaça. De maneira geral

eles percebem-se como amigos, como família, mas quando tudo isto falha, ainda permanecem “cúmplices” de trabalho.

A admiração mútua existente, resultante do trabalho coletivo, é testemunha de um reconhecimento de si e do outro como sofrente, bem como dos esforços envidados na transformação do sofrimento no trabalho.

Nesta pesquisa pude ressaltar as dimensões e processos envolvidos na psicodinâmica da confiança e da cooperação (Davezies, 1993; Dejours, 1990/1996, 1993).

A relação mente-corpo é o campo exclusivo da mobilização subjetiva, conceito que tem sua origem no estudo da inteligência prática (Dejours, 1993). Dessa relação brota o trabalho vivo a ser reapropriado pelo sujeito quando reconhecido, e ao mesmo tempo esta mente e este corpo é que recebem os impactos e as benesses do trabalhar. É premente a necessidade desses atores de agradar ao público, como evidenciei anteriormente. Ela modula, regula a forma de trabalhar e o modo de usar o corpo (Lhuillier, 2006) e a mente no trabalho (corpo e mente visto como uma unidade total e não como uma dicotomia psíquico-somática). O corpo-mente do ator é sua aparelhagem de trabalho (ele é para todos que trabalham).

O aparelho falha em momentos cruciais revelando sua dimensão real, humana, geradora de desconforto e fonte de improviso se dominado pela criatividade, então fonte de prazer. Também fonte de sofrimento, de “pânico”, quando a plateia se desencanta com a percepção do homem “sem graça” que é o ator fora do palco que ele anima com sua técnica. A ansiedade (frio na barriga?) e a angústia rondam pela falta de domínio total do aparelho de trabalho. Domínio que jamais será completo e, por isso, produtor de real. Stanislavski comparece neste momento. Quando “o mecânico puxa o intelectual” podemos perceber sua psicofísica em que o gesto guarda sua potência expressiva. Sentir é uma questão de memória, de história guardada num corpo físico.

O domínio técnico da expressão nos revela uma fonte constante de ansiedade. O corpo-mente nunca pode ser totalmente dominado, esta é a fonte

da ansiedade e a fonte do trabalho. Uma paráfrase da máxima de Dejours (1993/2004) que reza: “o trabalho não gera sofrimento, é o sofrimento que gera trabalho”. Exige deliberação permanente e num contexto de produção ininterrupto, invade o ambiente fora do trabalho, consternando amigos e familiares, que reclamam a falta de um assunto diferente. Do núcleo “só sabem falar de trabalho”, passo a pensar que deveria se transfigurado em “precisam falar só de trabalho”. O trabalho é organizador da mente-corpo, ferramenta de ofício que é o próprio trabalhador.

O trabalho excita, anima o aparelho, faz dentro do ator um “barulho” que continua além da situação de trabalho, durante o sono e o sonho. Acorda à noite com idéias, principalmente no período de produção da peça. O intérprete mergulha no encontro com o que ele tem de feio, experiência perturbadora. Ele se torna ridículo e aceita-se como homem falível, mortal e pertencente a uma comunidade de iguais.

A princípio todo constrangimento vivido no cotidiano – como o dos familiares que lhe pedem, em momentos pouco propícios, para contar piadas espontâneas e naturais apenas no palco, na boca da personagem – é passível de ser tornado fonte de pesquisa, de transformação em materiais, dado o caráter de jogo, no sentido winnicottiano¹⁹ do termo, que o teatro possui. Caráter que só pode ser garantido dentro de um coletivo que partilha das mesmas regras (Dejours, 1990/1996, 1993) para o jogo e não é impedido pelas pressões utilitárias, tais como o gosto e o déficit cultural da platéia, ou por uma pressão organizacional contrária.

Atribuo a invasão causada pela personagem como efeito da própria natureza do trabalho. Acontece quando o drama da personagem bebe do drama pessoal do ator, ou no movimento contrário, quando o artista, em seu “teatro particular” (Dejours, 1990/1996) beneficia-se da história da vida da personagem interpretada, reforçado pelo prazer causado ao ator, um belo exemplo de ressonância simbólica que pode ser respaldada pelo sentimento de comunhão de que fala Stanislaviski (1968).

¹⁹ Winnicott (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

A criação resiste à prescrição e exige criatividade e experimentação. Eles não conseguem realizar atividade de concepção dentro de um formato que separe o tempo de trabalho e o tempo fora do trabalho. Durante este período o trabalho invade o pensamento. O tempo de concepção das peças varia. Depois da peça criada, a constante interferência dos eventos recentes é um paradoxo. Fonte de trabalho e publicidade exige um trabalho extra de alteração dos roteiros, inserção e retirada de personagens das esquetes que serão performadas. O domínio desse real é a concepção de um texto flexível que permita atualização. Ora definem as personagens de antemão, ora escolhem-nas *a posteriori*.

Em contrapartida, a visão da psicodinâmica do trabalho sobre o domínio das emoções no trabalho (Jeantet, 2003) revela a possibilidade de dissociação entre o sentimento e o Eu, como algo que não lhe pertence, encenado, quando o trabalhador está entre exigências emocionais contraditórias causadas por prescrições diferentes.

É de se imaginar a necessidade de controle das emoções do ator, para emprestar alguma emoção ao personagem. Jeantet (2003) analisou a questão do domínio das emoções no trabalho. O entendimento das emoções passa por uma regulação social que envolve exigências múltiplas e frequentemente contraditórias e depende essencialmente da intensidade dos sentimentos envolvidos no trato com o público. Controlar as emoções significa assim recorrer a defesas que incorrem numa clivagem no sujeito, um sentimento dissociado do indivíduo. No caso dos atores, podemos expandir a idéia para além de gerir as emoções, pois eles precisam dominá-las. O ator deve usar suas emoções de forma consciente, como prega Stanislaviski (1986), corroborado por Artaud (2006), Grotowski (1971) e Chaikin (1977).

Ao tratar das emoções no trabalho, percebe-se que elas constituem o próprio material do ofício do ator. Ele busca “seu próprio ridículo” no trabalho, atividade delicada que envolve o amor próprio, pois ninguém quer encontrar aquilo que considera risível em si. A atividade sofre a pressão de produção, o ritmo da descartabilidade imposto por uma plateia voraz por novidades. O domínio de dimensões da personalidade dissonantes do Eu sempre põe em risco a

coesão da identidade, dinâmica que explica as dissociações vividas no palco e fora dele. O trabalho do ator favorece a assimilação de elementos da personalidade, talvez, como nenhum outro, mas para isso o espaço da cena deve confundir-se com o espaço de jogo (Winnicott, 1975).

A pressão por produção parece ser responsável pelo sentimento que se descola daquele que o sente, como acontece com as funcionárias do tele-sexo descritas por Chaker (2003). Quando o bastidor de Jeantet (2003) funciona, o que se vê é o extremo oposto, a integração, vivificada na comunhão ator-personagem, experimentada com grande prazer, que justifica a expressão “estar inteira no trabalho”, utilizada pela atriz. A autorrealização alcança seu ápice neste momento, ousado dizer.

Estamos falando de um sujeito que lida com o domínio, ou com a falta dele, num momento determinado, que precisa alçar mão de estratégias rápidas, diferente dos exercícios propostos pelos mestres do teatro reunidos neste estudo, sempre custosos e demorados, desafiadores da identidade. O imprevisto no momento da apresentação do espetáculo, “da entrega ao cliente”, coloca em risco todo o investimento, inclusive o subjetivo.

Eis a hora da ação imediata, do teatro de habilidade tão propalado pela *Commedia dell'Arte* e muitas vezes pouco apreciado pelos críticos. O ator precisa mostrar habilidade quando falha em seu espetáculo. A plateia possui consciência de que algo deu errado, os atores sabem, a comédia que realizam lhes permite improvisos insólitos. O improviso é fonte de prazer de fato, quando é realizado com sucesso, quando arranca risos. Domina o real, a falha, e permite que o show continue e a plateia não disfarça a ilusão que outorgou ao ator para criar.

Parece-me que a pressão por encenar algo que é dissonante do Eu, algo que ele sente como não pertencente à sua identidade, ou que de algum modo a desestabiliza, contamina o além do trabalho. Em momentos fora do trabalho experimenta sentimentos que não sabe se são seus ou não. A vivência de clivagem não foi suficientemente investigada em campo neste estudo, por conta de limitações que se referem acesso aos sujeitos para mais um confronto das interpretações dos pesquisadores envolvidos.

Contudo algumas considerações sobre a identidade no trabalho e seu uso pela abordagem da psicodinâmica do trabalho devem ser levadas em conta. Ao agir de modo coerente com sua identidade, o ator não se depara com os elementos incoerentes de sua personalidade que não fazem parte da unidade de sentido que constitui a identidade, todavia esses recursos servem de subsídio para a elaboração de suas personagens, como ressaltam Stanislavski (1986), Januzelli (1986), Chaikin (1977), Artaud (2006), Grotowski (1971), animam-nas.

Se o ator ativer-se apenas à dimensão defensiva de seu ser, nunca criará para além de sua identidade, nunca poderá expandi-la. Terá que alçar mão de maneirismo estereotipados para lidar com personagens com as quais não se identifica. A identidade em uma organização do trabalho que reforça sua estrutura estanque, explora o sentimento de unidade que ela proporciona aos sujeitos e promove a defesa explorada (Dejours, 1980/1992; 1988).

Quando é o contrário que acontece, o trabalhador, num espaço de jogo²⁰, ainda que restrito, pode mergulhar nas dimensões obscuras de sua personalidade, manipular esses aspectos dissonantes de seu Eu seguro de suas escolhas identitárias – como a criança que agressiva no jogo pode tornar-se um ser pacífico – e resgatar pela via do reconhecimento uma cota de prazer estruturante.

O uso defensivo da identidade refletida numa atuação estereotipada pode indicar uma proteção contra elementos de outra racionalidade que não a pática. Prazos e metas ou um coletivo em que não se confia podem trazer prejuízo sobre o que de corpo e mente estará disponível para o sujeito, no momento de criação e atuação em seu trabalho.

²⁰ Espaço transicional, aqui podemos ressaltar a dimensão protetora proporcionada pelo coletivo de trabalho em que o trabalhador pode ousar, criar sem que seja acusado de transgredir, de burlar e de descompromisso com o trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de encerramento, revisitam-se os objetivos propostos para o estudo, demarcando-se suas contribuições e limitações.

Objetivo geral

Analisar o prazer no trabalho e as estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho de artistas de uma companhia de comédia do Distrito Federal.

Objetivos específicos

1. Descrever a organização do trabalho dos artistas ressaltando as dimensões de prescrito e real do trabalho;
2. Narrar os sentimentos gerados pelas situações de trabalho;
3. Relatar as estratégias utilizadas para enfrentar as situações de trabalho penosas.

O prazer no trabalho é um feliz destino dado ao sofrimento, para retomar Alderson (2004). O objetivo deste estudo foi, neste sentido, o de revelar os caminhos que conduzem ao prazer. Exercer a criatividade, usar o corpo e dominá-lo parecem ser as condições do prazer em nível individual. O controle, a noção de que se é um ser sofrente entre seres sofrentes tem também uma valência positiva. Reconhece-se que somos todos buscadores de prazer e se pode aproveitar tais disposições para a construção de uma obra coletiva. Para tanto, um esforço comum é realizado.

Trabalho que reafirma a inserção social dos indivíduos. O apoio e a supervisão que os sujeitos estudados promovem no âmago do coletivo apontam para um prazer partilhado, ou melhor, um prazer em construir um coletivo que

infelizmente não alcançou seus professores na construção de uma comunidade maior de pertença.

Os objetivos específicos foram atingidos de forma satisfatória. Quer dizer, a descrição dos elementos da organização do trabalho fica evidenciada pelas situações que promovem prazer ou encerram os sujeitos em sofrimento em sua atividade. Assim também são os sentimentos que, claro, podemos depreender das situações de trabalho.

A atividade desses artistas é marcada por uma organização flexível, já que eles não possuem uma dimensão hierárquica superior à deles. A organização do trabalho é coletiva, nasce a partir da deliberação. Contudo, a organização estruturada dessa forma não a torna isenta de incômodos e dimensões a serem dominadas. O trabalho ocupa-lhes o tempo de tal modo, que eles não distinguem momentos de trabalho e não trabalho.

O prescrito ainda deficiente talvez seja consequência de uma organização jovem, formada por jovens, que porta uma dupla valência: pesa a necessidade de se criarem as prescrições e há a satisfação em construir um patrimônio simbólico que organiza o trabalho, as regras de trabalho. Neste sentido, constitui exemplo positivo da elaboração de um coletivo de trabalho para a psicodinâmica do trabalho, observando-se que um ambiente coletivo onde vigoram a solidariedade, a confiança, a cooperação e a lealdade entre os constituintes não está isento de sofrimento.

Neste estudo, coletivo de trabalho e organização do trabalho não estão distantes, a segunda é fruto das deliberações do primeiro. Resgatando a idéia da psicodinâmica de que o sofrimento gera trabalho, podemos destacar o fato de que as dificuldades enfrentadas nesse contexto servem de argamassa para o coletivo de trabalho e de material para a criação da organização do trabalho. Tal forma de agir só é possível, porque as regras de trabalho acolhem as contribuições singulares e criativas dos sujeitos, e principalmente por não haver uma dimensão da organização que se acredita detentora do saber técnico. Os atores admitem suas deficiências e são ávidos em aprender com seus parceiros.

A descrição das estratégias utilizadas para enfrentar as situações de

trabalho talvez seja a contribuição mais interessante deste estudo exploratório. O apoio, a supervisão e o controle são proposições originais que elevam a vivência de prazer para o campo intersubjetivo. Os estudos em psicodinâmica do trabalho podem se servir destas idéias para investigar as funções dos coletivos de trabalho para seus componentes. Poucas pesquisas na área investigaram o coletivo numa situação de trabalho em que as coisas vão bem. O coletivo parece ter vocação defensiva, mas diferentemente de outros coletivos que protegem os sujeitos dos ditames da organização, este cria a organização do trabalho.

O enfrentamento de uma plateia, por vezes tida como tirânica, com o uso da piada grilo, da piada interna, é interessante e pode dar aos sujeitos pesquisados liberdade para compreender seu trabalho, sua potência criativa e aprofundar sua experiência teatral. Acredito ser tarefa do psicólogo do trabalho promover a integração do sentido do trabalho. A metodologia utilizada dá prova disso. Ao retornar nossas interpretações aos trabalhadores, oxigenamos o espaço de discussão onde os recursos defensivos utilizados pelo grupo os impede de pensar. O psicólogo do trabalho promove saúde quando provoca a discussão, que de outro modo não ocorreria no seio do coletivo de trabalho.

A título de sugestão, incluo como agenda de pesquisa a necessidade de se estudarem as construções e um modo de operacionalizar as interpretações para que elas sejam seguras e portem efeitos positivos no confronto com o coletivo de trabalho. A interpretação de uma piada grilo ou piada interna, tal como proposta na discussão deste estudo, é algo que depende da interação sujeito-pesquisador e talvez não possa ser prescrita a outros pesquisadores.

O prazer no trabalho é um destino do sofrimento. Desse modo, todo prazer vivido pelos trabalhadores pode ser problematizado, pois ele tem um vínculo com sua dimensão sofrente. É a expressão de um sofrimento, em última análise. O prazer é promovido pelo riso de reconhecimento vindo da plateia. O sofrimento que não é transformado em prazer vem da necessidade de pertencer a uma comunidade maior de profissionais, cujos membros menosprezam tal trabalho. Os professores podem ter retirado a posição de autoridades, à medida que os atores se dêem conta da postura ideológica e distante do real de trabalho desses

profissionais. Tal interpretação não pode ser debatida com os participantes por limitações de prazo de pesquisa e disponibilidade dos artistas.

De forma geral, seu trabalho é fonte de saúde, é estruturante e permite-lhes que ajam a seu modo e sejam reconhecidos por isso. Todavia, as pressões do mercado cultural significam fonte de desestabilizações que podem ser superadas, ou fonte de erros, perda do sono e hiperatividade que, sabe-se, podem trazer malefícios à saúde. Apesar de não ser um problema concreto, algumas dinâmicas se aproximam do trabalho compulsivo, a hiperatividade, abordada por Marzano (2004) e Dejours (2004): como forma de manter-se ocupadas e sem entrar em contato com dimensões angustiantes do trabalho, os artistas engajam-se em fazer o trabalho dar certo.

Pode-se fazer uma analogia entre o estudo do prazer no trabalho e a psicopatologia da vida cotidiana de Freud (1901/1987), percebendo que há uma economia do sofrimento em jogo nas dinâmicas que proporcionam prazer. A identificação deles com o trabalho é notável, é seu único objetivo. Admirável também é o espaço subjetivo que o trabalho ocupa. Toma o espaço da afetividade, da família, das amizades, reforçada pelo coro de reclamações dos próximos. Não constitui a clara patologia descrita por Marzano (2004), mas indica fonte de sofrimento que deve ser ressignificada para a construção de uma organização do trabalho que ocupe menos a mente do ator, que o desestabilize o menos possível. O coletivo deve deliberar em ordem de compreender o sentido do trabalho, tal como ressalta Flottes (2004).

Talvez essas proposições de melhoria se dêem com o tempo, já que a companhia é nova, formada por adultos jovens. O domínio das questões tratadas dar-se-á quando houver um patrimônio de recursos expressivos consolidados e uma identidade menos sujeitos a desestabilizações no confronto com elementos das personagens. Mas o tempo por si só não serve de bálsamo. A organização enquanto teatro de grupo fortalece a solidariedade e o reconhecimento da inteligência e do sofrimento. O coletivo funciona como um protetor, como no estudo de Cihuelo (2008). O suporte às dificuldades é uma regra de trabalho que serve de conselho a outras categorias.

Outro aspecto observado é que a devoção à plateia pode mascarar sentimentos negativos para com o público.

A dimensão ontológica do trabalho, em que o homem transforma a natureza e a si mesmo através de seu trabalho deve ser questionada de alguma maneira no caso dos atores. Ora, o trabalho do intérprete não incide sobre a natureza, mas sobre o homem. Trata-se de modificar algo no outro, no espectador a partir de uma ação encarnada em si mesmo. Aqui o ator transforma a própria natureza por sua ação e transforma os homens como resultado.

Acredito que, assim como o trabalho com operários e funcionários de diversos tipos pode contribuir para compreender a realidade de pessoas envolvidas na produção artística e cultural, o estudo do trabalho de artistas e os resultados sobre a criação de coletivos de trabalho podem beneficiar investigações posteriores, sejam os trabalhadores considerados artistas ou não. Afinal todo trabalho parece portar uma dimensão sublime, uma beleza a ser apreciada.

O estudo proposto limita-se à exploração deste universo desconhecido pelo campo da saúde mental e trabalho. O número de entrevistas não permitiu desenvolver o entendimento de algumas dinâmicas, e elas não foram capazes de oferecer uma avaliação da reapropriação dos sentidos criados por esta pesquisa.

Além da importância do entendimento do trabalho artístico, importante setor da economia, detentor de numerosos postos de trabalho, esta pesquisa propõe como agenda a análise dos processos de dissociação psíquica promovidos pelo trabalho, mesmo porque não foi encontrado estudo semelhante no Brasil.

Em relação a esse item, uma interrogação se mantém. A identidade, para que seja possível seu fortalecimento, deve ser alimentada com os elementos componentes da personalidade que não fazem parte dela, transformando o sujeito? Ou a identidade deve ser reforçada e os elementos da personalidade destoantes dela devem ser vistos como um ataque à sua integridade? Mesmo tendendo para a primeira assertiva, o risco de descompensação ainda ronda tal

saída. A problematização desta questão a partir de pesquisas pode se constituir em material para o entendimento das descompensações e dos modos de subjetivação dos sujeitos no trabalho.

Por fim, acrescento que o campo do prazer no trabalho constitui uma fonte de estudos a ser integrada à psicodinâmica do trabalho.

REFERÊNCIAS

- Alderson, M. (2004). La psychodynamique du travail: objet, considerations épistémologiques et premisses théoriques. *Santé mentale au Québec*, 29 (1), 243-260.
- Almeida, N. D. V. (2002). Contemporaneidade x trânsito: reflexão psicossocial do trabalho dos motoristas de coletivo urbano. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 22 (3), versão eletrônica. Acessado em 10/12/2008.
- Amador, F. S., Santorum, K., Cunha, C. S. & Braum, S. M. (2002). Por um programa preventivo em saúde mental do trabalhador na brigada militar. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 22 (3). Versão eletrônica. Acessado em: 10/12/2008.
- Angelini, C. & Esman, S. (2004). Collège en ZEP : quand la parole des élèves fait écho à l'ambiguïté du travail infirmier. *Travailler*, 11, 123-146.
- Anjos, F. B. (2009). Trabalho prescrito, real e mediação do sofrimento: O caso dos jornalistas de um órgão público. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.
- Antloga, C. S. X. (2007). Organização do trabalho e prazer-sofrimento dos trabalhadores de uma empresa familiar de vendas. Em: A. M. Mendes (Org.), *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 179-204.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo* (3a Ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Assis, D. T. F. (2008). Psicodinâmica do trabalho dos músicos de uma banda de blues. *Psicologia e Sociedade*, 20(1), 117-124.
- Barfknecht, K., Merlo, A. R. C. & Nardi, H. C. (2006). Saúde mental e economia solidária: análise das relações de trabalho em uma cooperativa de confecção de Porto Alegre. *Psicologia & Sociedade*, 18 (2), 54-61.
- Barros, P. R. C. & Mendes, A. M. (2003). Sofrimento psíquico e estratégias defensivas dos operários da construção civil. *Revista PsicoUSF*, 8 (1), 63-70.
- Berneron, B. (2001). Est-ce le poulet ou le salarié qu'on plume? *Travailler*, 5, 207-210.
- Bergeret, J. et al. (2001). *Psicopatologia: Teoria e Clínica* (9a. Ed.). Porto Alegre: Artmed.

Boutet, J. (2001). Le travail devient-il intellectuel ? *Travailler* 2001, 6, 55-70. Brasil Profissões. Sítio de internet. Disponível em www.brasilprofissoes.com.br. Acesso em 07/02/2009.

Cadastro Brasileiro de Ocupações. Ministério do Trabalho. Disponível em <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>. Acesso em 23 de janeiro de 2009.

Cena Aberta: um programa para a cultura brasileira. República Federativa do Brasil. Brasília: Ministério do Trabalho, Ministério da Cultura, 1998.

Carlson, M. (1997). Teorias do teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo. Fund. Ed. UNESP.

Carreira, A. L. A. N. & Oliveira, V. M (2004). Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. *Revista O Teatro Transcende*, 12 (11), 95-98.

Carreira, A. L. A. N & Silva, D. O. (2007). Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. *DAPesquisa*, 2, 2.

Castiel, S. V. (2006). Implicações metapsicológicas e clínicas da conceituação da sublimação na obra de Freud. *Psico*, 37 (1), 91-97.

Chaikin, J. (1977). *The presence of the actor*. Nova Iorque: Atheneum.

Chalons, A. (2003). Quand les mots perdent leur sens. *Travailler*, 9, 173-182.

Chaumont, J. -M. (2003). Stratégie de défense et prostitution: un enjeu personnel et politique. *Travailler*, 10, 153-162.

Cihuelo, J. (2008). Les relations de travail sur les plateaux téléphoniques: arrangements locaux et normes relationnelles. *Travailler*, 19, 103-122.

Cru, D. (1987). Les règles du métier. Em: Dejours, C. (Org.), *Plaisir et souffrance dans le travail* (tomo 1), Paris: Éditions de l'AOCIP, 29-42.

Daniellou, F. (2002). L'action en psychodynamique du travail: interrogations d'un ergonome. *Travailler*, 7, 119-130.

Davezies, P. (1993). Eléments de psychodynamique du travail. *Education Permanente*, 16 (3), 33-46.

Dejours, C. (1987). Note de travail sur la notion de souffrance. Dejours, C., (Org.), *Plaisir et souffrance dans le travail*, (tomo 1). Paris: Éditions de l'AOCIP, 115-123.

- Dejours, C., Dessors, D. & Desrioux, F. (1993). Por um trabalho, fator de equilíbrio. *Revista de Administração de Empresas*, 33 (3), 98-104.
- Dejours, C. (1980/1992). *A loucura no trabalho: estudo de trabalho* (5a ed. Ampliada) São Paulo: Cortez.
- Dejours, C. (1990/1996). Uma nova visão do sofrimento humano nas organizações. Em: J. F. Chanlat (Dir.), *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. São Paulo: Atlas.
- Dejours, C. (1993/2004). Addendum: Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. S. Lancman & L. I. Sznelwar (Orgs.). *Christophe Dejours: Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, Brasília: Paralelo 15.
- Dejours, C. (1993). Inteligência operária e organização do trabalho: a propósito do modelo japonês. In: *Sobre o modelo Japonês*. Em: Hirata, H. (Org.). São Paulo: Editora universitária de São Paulo, 281-309.
- Dejours, C. (1994/1999). *Conferências brasileiras*. São Paulo: FGV.
- Dejours, C. (1995). Comment formuler une problématique de la santé en ergonomie et en médecine du travail. *Le Travail Humain*, 58 (1), 1-16.
- Dejours, C. (2001). *Le travail entre banalisation du mal et émancipation*. Source Internet.
- Dejours, C. (2002). Les rapports domestiques entre amour et domination. *Travailler*, 8, 27-43.
- Dejours, C. (2003/2008). *A avaliação submetida à prova do real*. L. I. Sznelwar & L. Mascia (Orgs). Cadernos de TTO, volume 2. São Paulo: Blucher.
- Dejours, C. (2004). Activisme professionnel : masochisme, compulsivité ou aliénation ? *Travailler*, 11, 25-40.
- Dejours, C. (2005). Nouvelles formes de servitude et suicide. *Travailler*, 15, 53-73.
- Derriennic, F. & Vézina, M. (2001) Organisation du travail et santé mentale : approches épidémiologiques, *Travailler*, 5, 7-22.
- Doniol-Shaw, G., Derriennic, F. & Huez, D. (2001). Symptomatologie dépressive et travail en sous-traitance nucléaire en France : des facteurs professionnels sont-ils en cause? *Travailler*, 5, 47-72.

Enciclopédia Itaú Cultural. Sítio de Internet. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=69 . Acesso em 18/01/2009.

Enriquez, E. (1999). Perda do trabalho, perda da identidade. *Cad. Esc. Legisl.*, 5 (9), 53-73.

Esman-Tuccella, S. (2002). Faire le travail domestique chez les autres. Transcription de l'instruction au sosie suivie du commentaire. *Travailler*, 8, 45-72.

Facas, E. P. (2009). *Estratégias de mediação do sofrimento no trabalho automatizado: estudo exploratório com pilotos de trem de metrô*. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.

Ferreira, J. B. (2009). *Perdi um jeito de sorrir que eu tinha: violência, assédio moral e servidão voluntária no trabalho*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Ferreira, M. C., & Mendes, A. M. (2001). "Só de pensar em vir trabalhar, já fico de mau-humor": atividade de atendimento ao público e prazer e sofrimento no trabalho. *Estudos de Psicologia*, 6 (1), 93-104.

Ferreira, M. C. & Mendes, A. M. (2003). *Trabalho e riscos de adoecimento: o caso dos auditores-fiscais da receita federal*. Brasília: Ler, Pensar e Agir.

Ferreira, L. L. (2001) "Quam artem exerceas ?". *Travailler*, 5, 211-217.

Fernandes, J. D.; Ferreira, S. L.; Albergaria, A. K. & Conceição, F. M. (2002). Saúde mental e trabalho feminino: imagens e representações de enfermeiras. *Revista Latino-Americana, Enfermagem*, 10 (2), 199-206.

Flottes, A. (2004) Conflits de personnes, « guerre des clans » : deux enquêtes dans les services. *Travailler*, 11, 147-168.

Fonseca, C. M. B. M. & Santos, M. L. (2007). Tecnologias da informação e trabalho hospitalar: reflexões sobre o sentido do trabalho. *Ciência & Saúde Coletiva*, 12 (3), 699-708.

Freitas, L. G. (2006). *O processo de saúde e adoecimento de professores que trabalham em ambiente virtual*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Brasília.

Freud, S. (1901/1987). Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (2a. Ed., vol. VI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1910/1987). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. S.

Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (2a. Ed., vol. XI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1920/1987). Além do princípio do prazer. S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (2a. Ed., vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1921/1987). Psicologia de grupo e análise do ego. S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (2a. Ed., vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930/1987). O mal-estar na civilização. S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (2a. Ed., vol. XXI). Rio de Janeiro: Imago.

Gaignard, L. (2001). Résonance symbolique entre les idéologies managériales et la sphère privée : questions pour une psychanalyste en ville. *Travailler*, 6, 115-128.

Gaignard, L. (2003). Légèreté d'être et estime de soi. *Travailler*, 10, 77-92.

Grotowski, J. (1971). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Guiho-Bailly, M.-P. & Goguet, K. (2004). « Si tu n'avances pas, tu recules ; si tu recules, tu meurs ». Clinique de l'addiction au travail en psychiatrie quotidienne. *Travailler*, 11, 41-56.

Guigon, S. & Jacques-Jouvenot, D. (2007). Choupette e Pimprenelle: "Les bêtes curieuses" aux abattoirs. *Travailler*, 17, 179-196.

Gutierrez, B. A. O. & Ciampone, M. H. T. (2006). Profissionais de enfermagem frente ao processo de morte em unidades de terapia intensiva. *Acta Paul. Enferm.*, 19 (4), 456-61.

Haddad, A. (2001). Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá na Rua. *Trans/Form/Ação*, 24, 153-161.

Hernandes, J. C. & Macêdo, K. B. (2008). Prazer e sofrimento no trabalho numa empresa familiar: o caso de um hotel. *Revista Gestão Organizacional*, 1(1). Disponível em: <http://www3.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rgo/article/view/30/20>. Acesso em 09/03/2009.

Hirata, H. (2002). Travail et affects: Les ressorts de la servitude domestique. Note de recherche. *Travailler*, 8, 11-26.

Hochschild, A. (2003). Travail émotionnel, règles de sentiments et structure

sociale. *Travailler*, 9, 19-49.

Huez, D. (2003). Souffrances invisibles et dépressions professionnelles. Mettre l'organisation du travail en délibération. *Travailler*, 10, 39-55.

Iriart, J. A. B. ; Oliveira, R. P. ; Xavier, S. S. ; Costa, A. M. S. ; Araújo, G. R. & Santana, V. S. (2008). Representações do trabalho informal e dos riscos à saúde entre trabalhadoras domésticas e trabalhadores da construção civil. *Ciência & Saúde Coletiva*, 13(1), 165-174.

Januzelli, A. (1986). *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática.

Jeantet, A. (2003). L'émotion prescrite au travail. *Travailler*, 9, 99-112.

Karam, H. (2003). O sujeito entre a alcoolização e a cidadania: perspectiva clínica do trabalho. *Rev. Psiquiatr.*, 25 (3), 468-474.

Kergoat, D. (2001). Le syllogisme de la constitution du sujet sexué féminin. Le cas des ouvrières spécialisées. *Travailler*, 6, 105-114.

Kergoat, P. (2003). Le désenchantement des apprentis facteurs-trieurs. *Travailler*, 10, 107-128.

Lancman, S., Sznalwar, L.I., Uchida, S. & Tuacek, T. A.(2007). O trabalho na rua e a exposição à violência no trabalho: um estudo com agentes de trânsito. *Comunic, Saúde, Educ*, 11 (21), 79-92.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (2001). *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

Lei n. 6.533, de 17 de maio de 1978 (1978). Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/L6533.htm>. Acesso em 10/11/2008.

Lima, R. N. (2001). Teatro Oficina atento ao momento político. *Trans/Form/Ação*, 24, 9-40.

Lima, V. S., Faustino, C. M., Vieira, A. P. & Resende, S. (2007). A dinâmica do prazer-sofrimento no trabalho dos atendentes de uma empresa fast-food. Em: A. M. Mendes (Org.), *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 231-252.

Lhuillier, D. (2006). *Cliniques du travail*. Paris: Érès Éditions.

Magaldi, S. (2004). *Iniciação ao teatro* (7a. ed., 5a impressão). São Paulo: Editora

Ática.

Martins, S. R. (2009). *Clínica do Trabalho*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Marzano, M. (2004). Travail compulsif et effacement de la subjectivité: l'hyperactivité comme fuite. *Travailler*, 11, 9-23.

Mascarello, M. R. P. & Barros, M. E. B. (2007). Nos fios de Ariadne: cartografia da relação saúde trabalho numa escola pública de Vitória-ES. *Revista Brasileira de Educação* 12 (34), 104-118.

Mendes, A. M.; Costa, V. P. & Barros, P. C. (2003). Estratégias de enfrentamento do sofrimento no trabalho bancário. *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 3 (1), 59-72.

Mendes, A. M. B. & Silva, R. R. (2006). Prazer e sofrimento no trabalho dos líderes religiosos numa organização protestante neopentecostal e noutra tradicional. *Psico-USF*, 11 (1), 103-112.

Mendes, A. M. & Araújo, L. K. R. (2007). Ressignificação do sofrimento no trabalho de controladores de tráfego aéreo. In: Mendes, A. M., Lima, S. C. C. & Facas, E. P. (Org.) *Diálogos em psicodinâmica do trabalho*. Brasília: Paralelo 15, 27-42.

Mendes, A. M. (2007a). Da psicodinâmica à psicopatologia do trabalho. In: Mendes, A. M. (Org.), *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. Brasília: Casa do Psicólogo.

Mendes, A. M. (2007b). Novas formas de organização do trabalho, ação dos trabalhadores e patologias sociais. In: Mendes, A. M. (Org.). *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. Brasília: Casa do Psicólogo.

Mendes, A. M. (2008). Prazer, reconhecimento e transformação do sofrimento no trabalho. In: Mendes, A. M. (Org.). *Trabalho e saúde: o sujeito entre emancipação e servidão*. Curitiba: Juruá.

Mendonça, H. & Mendes, A. M. (2005). Injustiça, sofrimento e retaliação no contexto de uma organização pública no estado de Goiás. *Psicologia em Estudo*, 10(3), 489-498.

Merlo, A. R. C., Jacques, M. G. C., Hoefel, M. G. L. (2001). Trabalho de grupo com portadores de Ler/DORT: relato de experiência. *Psicologia, Reflexão e Crítica*, 14, 253-258.

Merlo, A. R. C., Barbarini, N. (2002). Reestruturação produtiva no setor bancário brasileiro e sofrimento de caixas executivos: um estudo de caso. *Psicologia &*

Sociedade; 14 (1): 103-122.

Merlo, A. R. C., Vaz, M. A., Spode, C. B., Elbern, J. L. G., Karkow, A. R. M. & Vieira, P. R. B. (2003). O trabalho entre prazer, sofrimento e adoecimento: a realidade dos portadores de lesões por esforços repetitivos. *Psicologia & Sociedade*, 15 (1), 117-136.

Merlo, A. R. C. (2006). A psicodinâmica do trabalho dos analistas de informática. Em: O. Z. Prado, I. Fortim & E. Consentino (Orgs.). *Psicologia e informática*. São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo.

Merlo, C. R. A. & Lapis, N. L. (2007). A saúde e os processos de trabalho no capitalismo: Reflexões na interface da psicodinâmica do trabalho e da sociologia do trabalho. *Psicologia & Sociedade*, 19 (1), 61-68.

Messing, K. & Seifert, A. (2002). "On est là toutes seules". Contraintes et stratégies des femmes en contrat à durée déterminée dans l'enseignement aux adultes. *Travailler*, 7, 147-166.

Milanesi, K., Collet, N., Oliveira, B. R. G. & Vieira, C. S. (2006). Sofrimento psíquico da família de crianças hospitalizadas. *Rev. Bras. Enferm.*, 59 (6). 769-74.

Molinier, P. (2002a). Souffrance et théorie de l'action. *Travailler*, 7 (1), 131-146.

Molinier, P. (2002b). Éditorial. *Travailler*, 8, 5-9.

Molinier, P. (2003). Et maintenant... que vais-je faire? Incidences du progrès technique sur le travail des mécaniciens d'autobus. *Travailler*, 10, 129-151.

Moreno, H. (2002). Les conflits de l'activité : le cas d'un collectif de musiciens du métro. *Travailler*, 8, 135-151.

Morrone, C. F. & Mendes, A. M. (2003). A resignificação do sofrimento psíquico no trabalho informal. *rPOT*. 3 (2), 91-118.

Nassif, L. F. (2005). Origens e desenvolvimento da Psicopatologia do Trabalho na França (século XX): uma abordagem histórica. *Memorandum*, 8, 79-87. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos08/nassif01.htm> . Acesso em 10/05/2009.

Oliveira, N. T. (2003). Somatização e sofrimento no trabalho. *Revista Virtual Textos & Contextos* 2, 2-14. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/view/958/738>. Acesso em 10/12/2008.

Palácios, M.; Duarte, F. & Câmara, V. M. (2002). Trabalho e sofrimento psíquico

de caixas de agências bancárias na cidade do Rio de Janeiro. *Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro*, 18 (3), 843-851.

Peixoto, F. (1990). *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense.

Pereira, J. A. S. (2003). *Prazer-sofrimento na atividade gerencial de uma empresa estratégica: impacto dos valores organizacionais*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília.

Pinto, F. M. (2008). *A inteligência do corpo*. São Paulo: Mimeo.

Porcher, J. (2002). « Tu fais trop de sentiment », « Bien-être animal », répression de l'affectivité, souffrance des éleveurs. *Travailler*, 8, 111-134.

Rego, V. B., Vieira, A.P., Pereira, J. A. S. & Facas, E. P. (2007). O trabalho dos digitadores terceirizados de uma instituição pública. In: Mendes, A. M. (Org.), *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 303-324.

Reicher-Brouard, V. (2001). Repenser la coopération. Les modèles sociologiques en question ? *Travailler*, 5, 119-136.

Resende, S. & Mendes, A. M. (2004). A sobrevivência como estratégia para enfrentar o sofrimento no trabalho bancário. *rPOT*, 4 (1), 151-175.

Rocha, S. R. A. (2003). “O pior é não ter mais profissão, bate uma tristeza profunda.”: *sofrimento, distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho e depressão em bancários*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília.

Rosenfield, C. L. (2003). Autonomia outorgada e relação com o trabalho: liberdade e resistência no trabalho na indústria de processo. *Sociologias*, 10, 350-378.

Rossi, E. Z., Calgaro, J. C. C. & Melo, V.S. (2007). O trabalho dos carteiros no manuseio e na entrega de correspondências. In: Mendes, A. M. (Org.), *Psicodinâmica do trabalho: teoria método e pesquisas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 325-344.

Sadock, V. (2003). L'enjolivement de la réalité, une défense féminine? Étude auprès des auxiliaires puéricultrices. *Travailler*, 10, 93-106.

Santos, A. V. Jr. (2009). *Prazer e estratégias de mediação do sofrimento no trabalho em saúde mental de um centro de atenção psicossocial do Distrito Federal*. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.

Santos, G. B. (2006). As estratégias de fuga e enfrentamento frente às

adversidades do trabalho docente. *Estudos e pesquisas em psicologia, UERJ, RJ*, 6 (1), 128-133.

Saranovic, L. (2001), Travailleuses sociales dans un foyer de femmes battues : comment rester femme quand on n'est pas féministe ? *Travailler*, 5, 137-152.
Segnini, M. P. (2008). Prazer e sofrimento no trabalho artístico. Paris: CNAM, INETOP.

Sennett, R. (2004). A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. São Paulo: Record.

Sigaut, F. (2004). Addendum. *Travailler*, 12, 131-134.

Silva, E. P. & Heloani, R. (2007). Aspectos teóricos e metodológicos da pesquisa em saúde mental e trabalho: reflexões a partir de uma análise comparativa do estresse em jornalistas e guardas municipais. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, 10 (1), 105-120.

Silva, P. C. & Merlo, A. R. C. (2007). Psicólogo no trabalho em empresas privadas. *Psicologia Ciência e Profissão*, 27 (1), 132-147.

Soares, A. (2003). Les émotions dans le travail. *Travailler*, 9, 9-18.

Spode, C. B. & Merlo, A. R. C. (2006). Trabalho Policial e Saúde Mental: Uma Pesquisa junto aos Capitães da Polícia Militar. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 19 (3), 362-370.

Stanislavski, C. (1986). *A preparação do ator* (7a Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Sznelwar, L. & Massetti, M. (2002). Agressões ao corpo e/ou sofrimento psíquico ? Um estudo construído a partir da experiência de trabalhadores com LER/Dort. *Travailler*, 8, 153-176.

Sznelwar, L. & Uchida, S. (2004). Ser Auxiliar de enfermagem: um olhar da psicodinâmica do trabalho. *Revista Produção*, 14(3), 087-098.

Valette, J.-C. (2002). Subjectivité et action collective. *Travailler*, 8, 73-86.

Veronese, M. V. (2007). Psicologia do trabalho, sofrimento e subjetividade: Movimentos em busca da saúde do trabalhador. In: Mendes, A. M.; Lima, S. C. C. & Facas, E. P. (Org.) *Diálogos em psicodinâmica do trabalho*. Brasília: Paralelo 15, 155-168.

Vieira, A. P. (2005). *Prazer, Sofrimento e Saúde no Trabalho de Teleatendimento*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.

Winnicott (1975). O brincar e a realidade. Rio de Janeiro: Imago.

