

Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA NACIONAL DE SAÚDE PÚBLICA
SERGIO AROUCA
ENSP

“Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma? condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro”

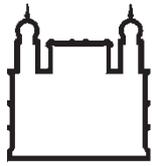
por

Ana Paula Lobão Prange

Tese apresentada com vistas à obtenção do título de Doutor em Ciências na área de Saúde Pública.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jussara Cruz de Brito

Rio de Janeiro, dezembro de 2013.



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA NACIONAL DE SAÚDE PÚBLICA
SERGIO AROUCA
ENSP

Esta tese, intitulada

“Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma? condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro”

apresentada por

Ana Paula Lobão Prange

foi avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Denise Alvarez

Prof. Dr. Francisco Romão Ferreira

Prof. Dr. Renato José Bonfatti

Prof.^a Dr.^a Katia Reis de Souza

Prof.^a Dr.^a Simone Santos Silva Oliveira – Presidente da Comissão Examinadora

Tese defendida e aprovada em 20 de dezembro de 2013.

Catálogo na fonte
Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica
Biblioteca de Saúde Pública

P899 Prange, Ana Paula Lobão
Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma? condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro. / Ana Paula Lobão Prange. -- 2013. 243 f. : tab. ; graf.

Orientador: Brito, Jussara Cruz de
Tese (Doutorado) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Rio de Janeiro, 2013.

1. Ator. 2. Teatro. 3. Trabalho. 4. Saúde. 5. Condições de Trabalho. 6. Psicodinâmica do Trabalho. I. Título.

CDD - 22.ed. – 363.11098153

*Caro senhor, quereis incumbir-vos da
hospedagem destes atores? Mas tomai nota:
que sejam bem tratados, porque são o espelho e
a crônica resumida da época.*

Hamlet, de William Shakespeare

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos auxílios financeiros recebidos.

À minha orientadora, Jussara Cruz de Brito, pelas sensíveis considerações, além do apoio e estímulo para a realização deste trabalho.

À Escola Nacional de Saúde Pública – ENSP / FIOCRUZ, seus professores e funcionários, pela disponibilidade e atenção.

Aos integrantes do PISTAS, pelos instigantes debates.

Ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em especial a Antonio Silva Rego Filho, pela presteza na resposta das informações solicitadas.

À Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), em especial à Gerência de Economia Estatística.

À Professora Vera Borges, pela generosidade no envio de amplo material de pesquisa, início de uma preciosa interlocução vinda do outro lado do Atlântico.

À Simone Oliveira e Luciana Cavanellas, intuitivas interlocutoras, com quem o debate intelectual nunca prescindiu de afeto e sensibilidade para ficar mais interessante.

À Marta Velloso, pelos primeiros diálogos sobre a ideia de estudar atores de teatro.

Ao Professor Milton Athayde, pelas aulas inspiradoras na área de Saúde do Trabalhador, e pelas observações visando o desenvolvimento de um bom trabalho.

À Katia Santorum, pelas sugestões no decorrer do processo.

A Inácia, Eduardo, Ronaldo, Duda e Gabriel, pelo carinho e compreensão.

A Dulcinéia da Matta Ribeiro e José Geraldo de Mendonça, pelo imensurável apoio e benevolência.

A Vera Romano, Silvia Viscelli, Nelma e Nestor Palmieri, Celene Brandão, Antonia Alves, Alessandra Missaglia, Márcia Figueiredo, Jéssyca Soares, Elisa Camilloto, Angela Teixeira, Eduardo Guerreiro, Philippe Huynh e Edvaldo Mota, pelas escutas acolhedoras e sinceros encorajamentos.

A Marcelo Lacombe, eterna inspiração (*in memoriam*).

Aos atores que dedicam sua vida à arte de tocar os corações humanos.

Aos atores que concederam entrevistas para esse trabalho, pela confiança e generosidade, bem como à direção da companhia teatral investigada.

A Daisaku Ikeda, inspiração para a vida.

A todos, minha gratidão.

Prange, Ana Paula Lobão. Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma? condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro. Tese [doutorado]. Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ. 2013.

Resumo

O presente estudo buscou analisar as condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental. A partir da noção de vocação, e de um mapeamento do ofício a partir da Sociologia das profissões artísticas, propôs-se um diálogo com os conceitos da Psicodinâmica do trabalho, tendo sido desenvolvida, ainda, uma pesquisa qualitativa. Foram realizadas três entrevistas coletivas, no período de trinta dias, com uma companhia de teatro experimental atuante no Rio de Janeiro. Dividiram-se os resultados, para fins de organização, em sete aspectos. Os quatro primeiros, relativos ao panorama geral da profissão, incluem: a precocidade do ingresso no ofício como uma tendência frequente; os dilemas e desafios da profissão, desde a instabilidade que historicamente a caracteriza à precarização que vem marcando contratos e relações de trabalho; o aumento crescente da qualificação, representando em muitos casos a chance de se obter a estabilidade financeira, sobretudo através de atividades de ensino; e a banalização do ofício que, relacionada à busca desenfreada da fama e às idealizações fantasiosas, vem gerando impactos sobre os processos de formação. Os três outros aspectos se referem mais especificamente à análise do trabalho dos atores a partir de conceitos da Psicodinâmica de trabalho. Compreendem: os meios pelos quais se dão a mobilização subjetiva para o exercício teatral, a partir do confronto com o real, e por meio da carga psíquica de trabalho; a questão do reconhecimento e sua importância para a construção – e manutenção - da identidade e, por fim; a importância do coletivo que, mesmo afetado pelas tendências individualistas e competitivas do mundo contemporâneo, se constitui a essência mesmo do trabalho em teatro, tanto pelo sentimento de pertencimento como, ainda, pela via da cooperação.

Palavras-chave: ator; teatro; trabalho; saúde; condições de trabalho; psicodinâmica do trabalho.

Prange, Ana Paula Lobão. *Work: is it what you do for living or that you embrace with your soul? Working conditions and life of experimental stage actors active in Rio de Janeiro*. Dissertation [Doctorate]. Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ. 2013.

Abstract

The present study aims at analyzing the working conditions and life of experimental stage actors. From the notion of vocation, and a mapping of the profession through the scope of Sociology of the Artistic Professions, a dialogue with the concepts of Psychodynamics of Work was proposed. In parallel, a qualitative research was conducted. Three collective interviews were held in thirty days, with nine members of an experimental acting company performing in Rio de Janeiro. The results were divided, for organization purposes, into seven aspects. The first four, related to the general overview of the profession, include: the early initiation in the profession as a frequent tendency; dilemmas and challenges of the profession, from its peculiar historical instability to the increasingly precarious contracts and labor relations; the progressive pursuit of qualification, representing in many cases the chance to gain stability through careers that support and relate to the artistic ones, chiefly education; and the profession's trivialization, which allied to the unrestrained pursuit of fame generates direct and indirect impact to health. The other three aspects approach more specifically the analysis of the work of the actors in the framework of the concepts of Psychodynamics of Work, and comprise: the means by which the subjective mobilization to the theatrical exercise occur, from the confrontation with reality and through psychic workload, demonstrating the relations between work and psychosomatic economy; the issue of recognition and its importance to the construction - and maintenance - of identity; and finally, the importance of the collective that, even if affected by the individualist and competitive tendencies of the contemporary world, is the very essence of theater work, through a sense of belonging and through cooperation as well.

Key-words: actor; experimental stage; work; health; working conditions; psychodynamics of work.

Lista de Tabelas e Gráficos

28

Tabela 1: número de empregados do núcleo criativo no Brasil, por segmento – 2011 – total e participação	23
Tabela 2: remuneração média do núcleo criativo no Brasil, por segmento – 2011	24
Tabela 3: remuneração média mensal dos empregados do núcleo criativo por estado e segmento – 2011 – R\$	25
Gráfico 1: Distribuição dos profissionais por sexo.....	26
Gráfico 2: Média de Idade - Segmento: Artes Cênicas - Profissão: Ator. Ano: 2011	27
Gráfico 3: Remuneração - Segmento: Artes Cênicas - Profissão: Ator. Ano: 2011	28
Quadro 1 – Atividades do Ator (CBO)	46
Figura 1 – Triângulo de Sigaut	58
Figura 2 – Triângulo de Sigaut – Alienação mental	59
Figura 3 – Triângulo de Sigaut – Alienação social	59
Figura 4 – Triângulo de Sigaut – Trabalho e Reconhecimento	60
Figura 5 – Triângulo de Sigaut – Alienação cultural	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ARTISTAS ENQUANTO TRABALHADORES: VOCAÇÃO, FORMAÇÃO E MERCADO DE TRABALHO	12
1.1. Os mercados de trabalho artísticos e suas exuberantes desigualdades	14
1.1.1. As indústrias criativas e a arte enquanto segmento econômico	21
1.1.2. Enquanto a fama não vem: problemas globais, “soluções” locais	29
1.1.3. O teatro pobre de Grotowski e o <i>habitus</i> dos atores de vanguarda	33
1.2. A formação artística para além – ou para quem do exercício profissional	36
1.3. Mas afinal, o que é <i>ser ator</i> ? Compreendendo o ofício	40
1.3.1. A importância da cooperação e das convenções no trabalho artístico	41
1.3.2. As atribuições formais – e legais – da profissão	44
2. DO CORPO ERÓTICO À SUBLIMAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO PARA A COMPREENSÃO DO TRABALHO DOS ATORES DE TEATRO	49
2.1. O corpo biológico e o corpo erótico	50
2.2. O eu, o real e o outro: identidade e trabalho	56
2.3. Carga psíquica, adequação homem-trabalho e inteligência prática	61
2.4. Trabalho e saúde: algumas relações	69
2.4.1. A democracia natural do trabalho	73
2.4.2. Reconhecimento, mobilização subjetiva e coletivo de trabalho	76
2.4.3. Renúncia e sublimação	79
2.5. Por uma Psicodinâmica do trabalho artístico	85
2.5.1. Criações coletivas e processos colaborativos: a cooperação em cena ..	85
2.5.2. O corpo do ator	87

3. ESCUTANDO ATORES: SOBRE A METODOLOGIA DA PESQUISA DE CAMPO	93
3.1. Sobre a metodologia	93
3.2. A pesquisa no universo teatral	100
3.2.1. Definindo os critérios para a escolha do coletivo	100
3.2.2. “Escolhendo” o coletivo a ser investigado	103
3.2.3. Sobre os encontros	104
3.2.4. Sobre a análise do material	107
4. ABRINDO O PANO: AS ENTREVISTAS COLETIVAS E SUAS ANÁLISES	109
4.1. O começo	111
4.2. Viver de teatro: dilemas e desafios	116
4.3. Formação acadêmica: qualificação ou um caminho para a estabilidade?	127
4.4. Em busca da fama: a banalização da profissão e seus reflexos sobre a saúde	135
4.5. Confronto com o real, carga psíquica de trabalho e mobilização subjetiva na profissão de ator	146
4.6. Identidade e trabalho: a importância do reconhecimento	164
4.7. Coletivo de trabalho em teatro	177
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	196
7. ANEXOS	206

Introdução

A profissão de ator costuma estar associada a ideias de liberdade e glamour. Costumam ainda ser atribuídos aos atores e atrizes profissionais rótulos referentes a egocentrismo, hipersensibilidade e humor oscilante, além de genialidade e isolamento. O cotidiano daqueles que trabalham no segmento das Artes, em geral, e das Artes Cênicas, em particular, revela, porém, outras facetas.

Observar a arte, do ponto de vista do trabalho, inicia-se neste estudo com a investigação do que desperta o desejo de ser artista, e levar tantos a buscarem viver, ou sobreviver, da arte. A noção de vocação está presente, contribuindo para justificar a escolha, geralmente precoce, deste caminho profissional.

Adentrando nos meandros das Artes Cênicas, vem à tona a questão da busca da fama e/ou reconhecimento. A reputação de um trabalho artístico, seja entre o grande público, seja entre os pares e concorrentes, traz à tona um debate sobre as relações entre a arte que visa o entretenimento e a arte pura e/ou de vanguarda. Soma-se a esta discussão a constatação das exuberantes desigualdades da profissão e, independentemente da reputação obtida por um ator, a instabilidade que comumente rege o ofício.

No seio de um cenário sem garantias, e em muitos casos precário do ponto de vista das condições de trabalho, está o protótipo do artista profissional: a ideia de um trabalhador flexível, versátil, facilmente adaptável; além de rebelde, inventivo, internamente motivado, e que sobrevive bem a economias incertas ou a situações de risco e competição.

De forma geral, os atores exercem múltiplas atividades. E mesmo que parem de trabalhar no ofício por um tempo, existe a tendência a retornarem. A persistência é uma tendência entre esses profissionais, apesar dos inúmeros obstáculos geralmente encontrados.

Observando as habilidades requeridas para o ofício, vê-se que estão longe dos estereótipos comumente atribuídos aos atores. Durante sua formação e atuação profissional, os que optam pelas Artes Cênicas são convocados em diferentes grupos de competências, que vão desde a

sensibilidade e a disposição para trabalhar em grupo à disciplina, consciência corporal e capacidade de memorização.

Meu interesse no assunto se deu a partir de experiências vividas com atores profissionais, por conta de projetos realizados ligados ao teatro corporativo¹. No contato – pessoal e profissional – com atores de teatro, intrigavam-me as maneiras como viviam, trabalhavam e se relacionavam no trabalho. Perguntava-me, ainda, como uma prática profissional tão dependente da cooperação pode acontecer atravessada pela competitividade, e em um contexto onde artistas não raramente são vistos e tratados como mercadorias?

Trabalhar e estar com os pares caminha, nos percursos do teatro, lado a lado da construção das carreiras individuais, em que cada profissional deve se tornar também um empreendedor de si mesmo, e lutar por um lugar na cena mercadológica; seja se afirmando como um talento ímpar, seja buscando garantir as mínimas condições de subsistência.

Esses são alguns dos paradoxos que originaram o presente estudo, cujo objetivo geral é analisar as condições de trabalho e vida de atores de teatro atuantes no Rio de Janeiro.

Para fins de organização, estará sendo exposto no **Capítulo 1** um panorama geral das profissões artísticas e do trabalho dos atores de teatro, incluindo aí as contribuições da Sociologia das profissões e da Economia criativa. Para tal, serão abordadas questões relativas ao universo artístico de forma geral, e dos atores em particular, tais como os dilemas entre vocação e profissão; as relações entre a arte pura e a arte visando o entretenimento; as estratégias para se manter no ofício; a importância das Humanidades e; ainda, as relações entre a formação e o direcionamento para (ou para além) do mercado.

No **Capítulo 2** serão expostos conceitos adotados pela Psicodinâmica do trabalho, trazidos sobretudo por Dejours, e considerados pertinentes ao

¹ Por conta de um interesse pessoal em teatro iniciei, já formada e atuando profissionalmente em psicologia, um curso de Interpretação e Improvisação Teatral na Casa da Gávea, com o Professor Eduardo Tornaghi. O que começou “como uma brincadeira” no ano de 2001 foi se transformando em um desejo de fazer mais cursos e permanecer de uma maneira mais intensa ligada ao teatro; o que se deu a partir de 2005, com a formação de um grupo de teatro voltado para montagem de peças e esquetes abordando temas próprios dos ambientes corporativos. A composição original – com cinco pessoas - cedeu lugar, com o suceder de experiências e circunstâncias, a uma equipe fixa “compactada”, formada por uma autora (e produtora), e um diretor; passando os atores e músicos a serem convidados de acordo com a demanda de cada projeto.

objeto de estudo em questão; tais como mobilização subjetiva, carga psíquica de trabalho, sublimação, reconhecimento e cooperação, bem como suas relações com a identidade e a saúde. Serão tratadas também neste capítulo, relacionadas direta ou indiretamente aos conceitos da Psicodinâmica, ideias advindas de autores da Psicanálise, como Freud, Marty, Winnicott, Bollas e Reich.

O **Capítulo 3** tratará da metodologia utilizada para a pesquisa de campo, passo a passo, além da forma pela qual foram organizados os encontros com os atores.

No **Capítulo 4** estarão sendo analisados os discursos coletados, a partir dos fluxos dialógicos encontrados, e em debate com os referenciais teóricos expostos nos capítulos anteriores.

E, por fim, serão apresentadas algumas reflexões a respeito da pesquisa realizada, sob a luz das teorias inspiradoras; compreendendo as **Considerações Finais**.

Capítulo 1

Artistas enquanto trabalhadores: vocação, formação e mercado de trabalho

*Tudo era apenas uma brincadeira
E foi crescendo, crescendo, me absorvendo
E de repente eu me vi assim
Completamente seu
Peninha*

O que leva uma pessoa a ser artista? Ou, o que leva alguém a desejar fazer arte, e dela viver, ou sobreviver? É um fato que boa parte dos artistas tende a ingressar na profissão por volta dos vinte anos. Segundo Raymonde Moulin² “quase três entre quatro artistas declararam ter decidido pela arte antes de dezoito anos, sendo vinte por cento antes dos dez anos, vinte por cento entre onze e quatorze anos, e trinta por cento entre quinze e dezoito anos”² (p. 300).

Vera Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8}, pesquisadora dos universos artísticos no que tange especialmente às suas formas de organização e mercados de trabalho, confirmou essa tendência nos seus estudos com profissionais das Artes Cênicas e da Dança. E afirma: “O início da trajetória dos atores dá-se aos 21 anos, e o seu primeiro contrato de trabalho surge, regra geral, dois anos depois de terem começado a fazer teatro”⁸ (p. 253).

A decisão por uma profissão artística acontece para muitos a partir do que se entende como um “chamamento”, que remete diretamente à questão da vocação. O conceito, em alemão *beruf*, em inglês *calling*, foi introduzido no discurso das ciências sociais por Max Weber. Segundo Weber⁹ ressoa neste uma conotação religiosa, como “a de uma *missão* dada por Deus”; uma influência clara, na cultura ocidental, das crenças e práticas do protestantismo. No conceito de *beruf*, portanto,

ganha expressão aquele dogma central de todas as denominações protestantes [...], e reconhece que o único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantando a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo, se torna a sua “vocação profissional”⁹ (p. 72).

O termo delega à vida cotidiana, pelo cumprimento no mundo dos deveres, a possibilidade de transcendência; tendo a ciência e a arte, contudo, posições especiais neste discurso. Sobre os que se dedicam à ciência, Weber¹⁰ afirma:

aquele que põe todo o coração em sua obra, e tão-somente nela, eleva-se à altura e à dignidade da causa que deseja servir. A questão se coloca de maneira perfeitamente idêntica para o artista¹⁰ (p. 35).

Weber¹⁰ propõe uma nítida separação entre a vocação e o exercício profissional empresarial, vendo tanto na ciência como na arte campos nobres e privilegiados para a primeira. O tom idealista se reforça com a menção ao coração, órgão símbolo dos afetos e paixões.

Baseada em estudos progressos, Borges^{3, 5, 8} indica como as formas de organização das profissões artísticas contribuíram para que os artistas tenham deixado, ao longo de um processo sócio-histórico, de ser vistos como artesãos para serem reconhecidos como indivíduos dotados de inspiração e saber. E, ainda, como a motivação e a entrega passaram a ser estimados critérios de profissionalismo nas atividades artísticas.

Nas pesquisas de Borges^{4, 5, 6, 7, 8}, e naquelas realizadas em conjunto com outros autores^{11, 12, 13}, são mencionadas as motivações que levam ao ingresso nas profissões artísticas, tais como a busca da realização de um “sonho”, e a possível função exercida pela arte em termos de autoconhecimento e construção de identidade.

A importância das gratificações simbólicas é abordada por Borges e Pereira¹³ ao tratarem da persistência dos bailarinos e atores nos caminhos escolhidos:

De facto, uma das dimensões que melhor caracterizam a permanência de actores e bailarinos no mercado de trabalho artístico, em condições tão precárias como aquelas que aqui analisamos, é a percepção de que o seu tempo é dedicado à arte e daí retiram importantes gratificações simbólicas. Já Alper e Galligan (1999: 178-203) avaliaram a importância dessas gratificações e consideraram-nas formas de autoconhecimento e de evolução pessoal que os indivíduos valorizam e que não alcançam com a realização de outros trabalhos fora dos “mundos das artes”¹³ (p. 80).

Joan Jeffri¹⁴ orientou um estudo sobre formação, escolhas de carreira e padrões de afiliação de artesãos, pintores e atores. Baseou-se em entrevistas individuais com artistas e especialistas relacionados, além de uma investigação de âmbito nacional com ampla amostra de artistas de cada uma das modalidades.

No caso dos artesãos, as quatro principais razões mencionadas pelos sujeitos consultados por Jeffri¹⁴ para persistirem no ofício foram: este ser fonte de grande satisfação pessoal (30%); uma forte motivação interna para fazer arte (29%); o amor pelo processo (17%); e, finalmente, a “expressão pessoal” (16%). Além disso, 73% afirmaram estar satisfeitos ou muito satisfeitos com suas carreiras, e 89% disseram que escolheriam a mesma carreira se tivessem que voltar no tempo e fazer tudo de novo.

Já Eliot Freidson foi, segundo Cabral e Borges¹¹ “o primeiro a reconhecer que as profissões artísticas colocam à sociologia um desafio difícil de resolver”¹¹ (p. 150). O sociólogo norte-americano distingue os *métiers*, para se referir às profissões em que estaria mais presente o conceito de vocação; daquelas que identificou como de tipo liberal¹⁵.

A partir de sua trajetória no campo da Sociologia das profissões, e inspirado na diferenciação proposta por Hannah Arendt¹⁶ entre trabalho (*labor, travail*), obra (*work, oeuvre*), e ação (*action, l'action*), o autor¹⁵ busca distinguir a atividade que é apoiada em um engajamento pessoal e vocacional daquela exercida “para o mercado”. Chega a comparar, inspirado na ecologia vegetal, as atividades vocacionais – encontradas com maior frequência na arte e na ciência - às plantas parasitas, pela necessidade destas se alimentarem de outras (atividades) para sobreviverem.

Avançando no debate, Freidson¹⁵ sugere como alguns *métiers*, embora sejam assim considerados pelos aspectos “subjetivos” ou sociais da atividade, não o seriam se fossem levados em conta somente critérios objetivos ou econômicos. As problematizações levantadas pelo autor abordam os limites entre os aspectos sociais e econômicos das profissões artísticas:

De fato, o caso das profissões artísticas e acadêmicas nos obriga a exceder o critério direto entre competências produtivas e mercado, por constituir como problema sociológico o desenvolvimento das competências produtivas, sua aplicação aos objetivos particulares da produção, socialmente definidos, seu funcionamento como

atividades coerentes em uma divisão do trabalho, não sendo os critérios econômicos nem adequados nem realistas para definir esses *métiers* e para identificar seus membros¹⁵ (p. 440. Livre tradução^{II}).

A proposição é de que os universos artísticos configuram um terreno confuso do ponto de vista teórico, que não se enquadra nas estatísticas de produtividade habituais. Sobre os artistas, afirma: “Alguns atuam sobre a modalidade da vocação durante toda sua vida, sem jamais poder viver da sua arte”¹⁵ (p. 442) ^{III}.

O provérbio bíblico *Muitos são os chamados, poucos os escolhidos*^{IV} pode servir para retratar a tensão entre vocação e profissão, intensificada em algumas ocupações específicas, entre elas as que pertencem ou estão ligadas ao universo das artes. Cabral e Borges¹¹ discutem, por meio deste provérbio, o caso específico dos arquitetos portugueses, desde a formação e os primeiros confrontos com a realidade do mercado de trabalho às questões de identidade profissional, passando pelos embates para se destacarem – ou apenas bem se manterem – na profissão.

Entre o “chamamento” vocacional e a atuação profissional, uma série de complexidades se apresentam, tais como o excedente de profissionais em relação à capacidade de absorção do mercado (oferta x procura); a fragmentação, feminilização e renovação geracional da profissão^V; a questão da busca do reconhecimento - como combustível para o apelo vocacional -; além da concorrência – não só entre os próprios arquitetos, mas também entre esses e profissionais de outros segmentos¹¹.

^{II} *En effet, le cas des professions artistiques et académiques nous oblige à dépasser le critère de la relation directe entre compétences productives et marché, pour constituer comme problème sociologique le développement de ces compétences productives, leur application à des objectifs particuliers de production, socialement définis, leur fonctionnement comme activités cohérentes à l'intérieur d'une division du travail, les critères économiques n'étant ni adéquats ni réalistes pour définir ces métiers et pour identifier leurs membres*¹¹ (p. 440).

^{III} *Quelques-uns exercent sur le mode de la vocation pendant toute leur vie, sans jamais pouvoir vivre de leur art. Alguns exercem o modo da vocação para toda a sua vida, sem jamais poder viver de sua arte*¹¹ (p. 442).

^{IV} Mateus, cap. 22, versículo 14.

^V Segundo Cabral e Borges¹³, metade dos arquitetos portugueses tinham menos de 35 anos na época da pesquisa, realizada entre dezembro de 2005 e abril de 2006, com 3.198 respostas válidas. Ainda segundo os autores a média de novas inscrições alcançava o número de 1.000 anuais, sendo a renovação geracional maior no caso das mulheres: 70% das arquitetas tinham menos de 35 anos à época da entrevista. No que diz respeito à feminilização acelerada da profissão - 35% dos profissionais no período da pesquisa eram mulheres – e, a cada ano, estas vem representando mais da metade dos profissionais disponibilizados para o mercado.

Essas questões – e tensões – parecem estar presentes em vários universos profissionais, porém nas profissões artísticas surgem com cores mais vibrantes, além de suaves matizes.

1.1. Os mercados de trabalho artísticos e suas exuberantes desigualdades

*Vou seguir o chamado
E onde é que vai dar,
onde é que vai dar?
Não sei...*
Giovanni Bizzotto e Marina Lima

“Ouvir o chamado” – e segui-lo - é, no caso de muitos artistas, optar por um caminho profissional que demanda uma série de investimentos em diferentes níveis e esferas e não ter, ainda assim, retorno garantido. Para compreender alguns aspectos desse *métier*, estão sendo convocadas contribuições de autores oriundos de diferentes campos de estudo, a partir de suas análises das condições de vida e trabalho dos artistas.

Segnini, M. e Lancman¹⁷, estudiosas do trabalho dos artistas da dança (coreógrafos e bailarinos) no Brasil, apontam o baixo volume de análises que vem tendo o trabalho artístico em geral, “na perspectiva das relações que os artistas vivenciam no processo de construção do trabalho, e das exigências que esse traz”¹⁷ (p. 43).

Além dos já citados Moulin², Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8}, Cabral e Borges¹¹, Borges e Delicado¹², Borges e Pereira¹³, Freidson¹⁵ e Segnini M. e Lancman¹⁷; outros autores tais como Menger¹⁸, Becker¹⁹, Alper e Wassall^{20, 21}, Buscatto^{22, 23}, Segnini L.^{24, 25, 26, 27} e Pichoneri²⁸ mencionam o caráter da incerteza e do risco nas atividades artísticas, suas peculiaridades e desdobramentos.

Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8} aponta que, acompanhando a precocidade que caracteriza o ingresso neste universo de trabalho há, por parte dos artistas e aspirantes das Artes Cênicas, um constante enfrentamento de obstáculos no que diz respeito a se manterem na profissão. Tal condição aparece nos

discursos coletados pela autora^{6, 8} através de expressões do tipo “pagas o teu sonho”, além de “muito amor à camisola”^{VI}.

Menger¹⁸, em seu estudo de enfoque predominantemente sociológico, indica o amor ao risco e a flexibilidade inventiva como características dos artistas:

Nas representações actuais, o artista é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajectórias profissionais. Como se, no mais próximo e no mais afastado da revolução permanente das relações de produção profetizada por Marx, a arte se tivesse tornado um princípio de fermentação do capitalismo¹⁸ (p. 45).

Na prática, todavia, “a encarnação possível do trabalhador do futuro”¹⁸ (p. 45) deve se preparar para enfrentar muitos desafios. Alper and Wassall²⁰ citam o depoimento de Chad Alexander, fagotista americano formado pela *Juilliard Schooll of Music*, quando decidiu vender seu instrumento musical para cobrir as contas do cartão de crédito. No período da citação o então ex-músico passara a trabalhar como assistente em uma empresa de seguros. “Já era hora. Chega um ponto em que você já está cansado de ser pobre”²⁰ [livre tradução]^{VII}.

A instabilidade característica das profissões artísticas é, das tendências presentes, talvez a mais estável. O lado encantador das profissões artísticas convive lado a lado com seus aspectos mais duros: a instabilidade financeira, os impactos dos períodos de pouco trabalho sobre a autoestima e a autoconfiança, e a pergunta que parece não querer calar no íntimo de cada artista: por quanto tempo ainda poderá se manter na profissão?

Alper e Wassall²⁰, a partir de uma pesquisa longitudinal realizada entre 1979 e 1998^{VIII} com artistas divididos em quatro categorias, afirmaram que, no

^{VI} Tanto na expressão citada, do português de Portugal, como na correspondente brasileira “amor à camisa”, há uma referência de origem ao universo do futebol, e ao trabalho motivado sobretudo pelo amor ao time ou ao trabalho realizado, independente das condições.

^{VII} It was time. It got to the point where you're just tired of being poor²⁰.

^{VIII} A pesquisa foi realizada pelo *U.S. Department of Labor's National Longitudinal Survey of Youth* entre 1979 e 1998, tendo os participantes idade entre 14 e 22 anos no início da mesma, e algumas amostras foram acrescentadas após o início visando uma melhor representação da população. No total 12.686 pessoas participaram da pesquisa em algum ponto durante esses 20 anos. Os participantes foram entrevistados anualmente de 1979 a 1994, e de 1994 a 1998 a cada 2 anos. A

caso dos artistas performáticos, menos de 40% estava ainda trabalhando como artista em algum grau em 1998. E da amostra total de 12.686 pessoas pesquisadas, apenas 766 indicaram terem trabalhado como artistas durante todo o período.

A instabilidade característica, intensificada pelas exorbitantes disparidades entre oferta e procura, parece encontrar no imaginário social um alibi: a oposição entre estabilidade financeira e inovação de qualidade no trabalho artístico.

Segnini, L.²⁷, em um estudo comparativo Brasil – França acerca das relações sociais observadas no mercado e nas relações de trabalho em arte, com destaque para os campos da música e da dança, encontrou depoimentos que parecem confirmar essa ideia. Um dos regentes, ao fim de um ensaio da orquestra investigada pela autora, e visando demonstrar sua insatisfação com o desempenho do grupo, declarou: “Parece uma orquestra de funcionários públicos”²⁷. Segundo Segnini, L.²⁷,

O regente referia-se à imagem, frequentemente difundida nos meios de comunicação e na própria sociedade, sobretudo nas últimas décadas, de que os funcionários públicos são acomodados, não motivados, gozam de muitos direitos vinculados ao trabalho; portanto, apresentam baixo grau de envolvimento com o que fazem. Caderno de campo, 25/01/2004, Ensaio. Theatro Municipal de São Paulo²⁷ (p. 9).

Já um representante da Coordenação dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo afirmou: “Artista não pode ter contrato estável de trabalho: acomoda-se!”²⁷ (p. 9). Sobre o contexto francês, a autora expõe um comentário - em tom de concordância - de um dos membros da direção da Ópera de Paris:

(...) os músicos da orquestra, os assalariados da Ópera de Paris não são funcionários. Eles têm um contrato de duração indeterminada, mas eles podem ser demitidos. Nós podemos decidir suspender seus contratos, se existir um grande problema, se houver um grande problema, podemos encerrar seu contrato²⁷ (p. 9).

amostra, embora não ofereça detalhes em profundidade, foi dividida em quatro subgrupos conforme o tipo de ocupação artística desenvolvida: arquitetos e designers; artistas performáticos; artistas visuais; e “outros”²⁰ (p. 31-2).

Os exemplos apresentados por Segnini, L.²⁷ estão incluídos em um debate sobre a precarização do trabalho artístico, incluindo suas relações, processos laborais e formas de contrato. Entre o profissionalismo internamente motivado e condições de trabalho imprevisíveis, que atravessamentos se dão?

Desistir da profissão acontece. Assim como persistir também, mediante a busca constante de estratégias das mais diversas. Em uma pesquisa realizada em Portugal⁷ com atores e bailarinos, 53,5% da amostra entrevistada declara já ter pensado em largar a profissão, e 15,8% chegaram-no a fazer por um curto período de tempo.

Borges⁶, baseada em investigação anterior⁵, menciona o perfil do “artista-polvo” para aquele que “agarra todos os furos” - no teatro ou em outra atividade artística -; e a expressão “artista-camaleão”, para aquele “que desenvolve todos os tipos de papéis no teatro ou fora dele”⁶ (p. 525). Isto porque manter-se na profissão acontece, em grande parte dos casos, com a conquista de outras fontes de renda.

Naquele que seria o “ideal artístico” no caso da música – *viver da e para a música*, Buscatto^{22, 23}, ressalta que apenas uma minoria deles, situados no topo da “pirâmide reputacional”, encontra-se nesse patamar.

Conforme Freidson¹⁵:

Alguns têm a sorte de ter uma atividade de ensino em artes, outros acham um trabalho relacionado com seu trabalho artístico, mas a maioria não pode contar, para assegurar sua subsistência, fora essas escassas ocasiões; e deve exercer diversos trabalhos em circunstâncias muito diferentes, muitas vezes alheios ao seu ofício artístico. A incerteza e irregularidade destes trabalhos de subsistência são tais que eles podem exigir muito tempo, deixando assim para as atividades artísticas somente os momentos fora do horário normal de trabalho¹⁵ (p. 438. Livre tradução^{IX}).

A conquista de outras fontes de renda resulta comumente em trajetórias profissionais diversificadas e/ou fragmentadas, derivadas da

^{IX} *Certains ont la chance d'avoir une activité d'enseignement artistique, d'autres trouvent un travail rémunéré en rapport avec leur art, mais la plupart ne peuvent compter, pour assurer leurs moyens d'existence, sur ces occasions rares et doivent exercer divers travaux, dans des circonstances très différentes, souvent sans aucun rapport avec leur métier d'artiste. L'incertitude et l'irrégularité de ces travaux de subsistance sont telles qu'ils peuvent requérir beaucoup de temps, laissant ainsi pour les activités artistiques les seuls moments em dehors de l'horaire régulier de travail.*

multiplicidade de atividades exercidas. A pluralidade de situações presentes na amostra coletada por Borges⁵ foi categorizada em dois tipos [grifo nosso]:

os actores que desenvolvem ‘pequenos trabalhos’ em *part time* e os actores que têm uma segunda profissão. Na primeira categoria integrei os actores que desenvolvem atividades consideradas por si mesmos marginais: *barmans*, *disc-jockeys* nos bares e restaurantes, porteiros de discotecas, relações públicas em lojas de roupa, nos bares, entre outras. Na segunda categoria integrei os actores que têm uma segunda profissão, em muitos casos afastada do universo artístico. São exemplos os actores e as actrizes que se declaram médicos, arquitectos, educadores de infância, funcionários da câmara municipal, funcionários de departamentos públicos, empresas e serviços. Nesta categoria saliento a importância do ensino, uma alternativa importante para os artistas que fizeram os estudos universitários nas áreas de teatro, educação e língua e literatura portuguesa: os actores que são formadores e responsáveis por workshops de teatro, corpo, voz. E ainda o caso dos actores que desenvolvem atividades de produção no interior dos grupos de teatro, os actores que são responsáveis pela publicação de revistas e os que são responsáveis por projectos de produção de eventos teatrais e musicais⁵ (p. 241-2).

Até que ponto tais atividades, iniciadas para viabilizarem a profissão de ator, passam a ser o foco profissional de muitos deles, ou pelo menos as que demandam mais tempo, e garantem a maior parte da renda mensal, tornando a atuação nos palcos (bem como a participação em filmagens e gravações) atividades mais “virtuais” do que reais?

Os já citados Alper e Wasall^{20, 21}, ao analisarem as múltiplas atividades de trabalho exercidas pelos artistas, situaram tais ocupações dentro de um contexto socioeconômico que vem ampliando suas perspectivas. Ao longo dos anos contemplados por suas investigações (1979-1998), identificaram o aumento do número de pessoas que passaram a se dedicar a atividades artísticas destacando, neste quadro, a importância do segundo emprego. Questionam, no entanto, o porquê de alguns artistas responderem ao Censo ser a atividade artística a principal ocupação, mesmo quando o tempo com que se ocupam das artes, ou as quantias monetárias recebidas não serem significativos²⁰ (p. 46).

Entre as principais atividades de trabalho “paralelo” que possibilita atores e atrizes se manterem na profissão está a atividade de ensino. A luta pela titulação com vistas à obtenção de trabalho – fixo, regular, ou

simplesmente mais um trabalho -, vem transformando muitos atores profissionais em professores de teatro, seja em tempo parcial ou mesmo integral.

Sobre o contexto português, Borges⁷ constatou que a formação acadêmica continuada na área até os níveis de mestrado e doutorado se mostraram pouco impactantes nas remunerações tanto dos atores e atrizes como dos bailarinos. Servem principalmente ao propósito de ampliação das possibilidades de integração no mercado de trabalho⁷ (p. 257).

Borges e Pereira¹³ citam estudos que demonstram a limitada relação entre uma boa ligação – do ponto de vista objetivo - dos artistas com o mercado de trabalho e o nível de formação adquirido. Os autores indicam ainda que o elevado nível de formação inicial dos artistas pode ser útil, sobretudo em atividades “para-artísticas”, como o ensino por exemplo. E que estas segundas profissões tem, com frequência, a função de financiar a ocupação artística, seja na realização de cursos e workshops, seja na produção de novos espetáculos.

E, como se comporta o universo profissional dos atores de teatro no Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro? Um breve panorama será mostrado, partindo de análises socioeconômicas sobre as profissões artísticas no geral para, em seguida, serem apresentados dados mais específicos do trabalho dos atores.

1.1.1. As indústrias criativas e a arte enquanto segmento econômico

No Brasil vem sendo mapeado, por órgãos de pesquisas socioeconômicas, o segmento denominado *indústrias criativas*. Segundo Bendassolli²⁹:

o surgimento do termo “indústrias criativas” está associado a movimentos ocorridos a partir dos anos 1990 em alguns países industrializados. Mudanças econômicas e sociais fizeram com que se deslocasse o foco das atividades industriais para as atividades intensivas em conhecimento, localizadas no setor de serviços. O conceito surgiu inicialmente na Austrália, no início década de 1990, porém foi na Inglaterra que ele ganhou maior impulso [Blythe, 2001]²⁹ (p. 11).

O termo vem ganhando um lugar especial na cena econômica brasileira, e o enquadramento das profissões artísticas no segmento das indústrias criativas traz à baila um debate essencial que diz respeito às relações entre arte e mercado, bem como seus impactos sobre os modos de vida e trabalho artístico.

Segundo o Manual da Indústria Criativa no Brasil³⁰, lançado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), o conceito contribuiu para mapear “não só as empresas essencialmente criativas, como também aquelas que se relacionavam com elas, jogando luz sobre a importância das cadeias criativas”³⁰ (p. 1).

Para a FIRJAN³⁰ ainda, o mapeamento de tal segmento surge em decorrência da constatação da importância da criatividade como insumo de produção e transformação, permitindo a consulta de dados referentes à quantidade de postos de trabalho, à remuneração e ao grau de escolaridade média das profissões criativas brasileiras.

Os dados das ocupações contempladas são oriundos da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)³¹, por informações fornecidas pelo Ministério do Trabalho e Emprego. Classificados a partir das metodologias referentes às indústrias criativas, as profissões foram agrupadas em catorze segmentos: Arquitetura e Engenharia; Artes; Artes Cênicas; Biotecnologia; Design; Expressões Culturais; Filme e Vídeo; Mercado Editorial; Moda; Música; Pesquisa e Desenvolvimento; Publicidade; Software; Computação e Telecomunicações.

A partir de consulta ao relatório publicado no ano de 2012³⁰, o mercado formal de trabalho do núcleo criativo no Brasil é composto por 810 mil profissionais, o que representa 1,7% do total de trabalhadores brasileiros com carteira assinada.

Os segmentos de Artes Cênicas, Expressões Culturais e Música são os menos representativos em número de empregados formais, somando apenas 3,5% dos trabalhadores do núcleo criativo. Esse fato é em parte explicado por uma característica particular desses ramos de atividade: a contratação dos serviços profissionais é feita, em muitos casos, através de empresas.

Um dos gráficos gerados pelo mapeamento da indústria criativa no Brasil³⁰ mostra que em 2011 as artes cênicas tiveram 9.853 empregados, representando 1,2% do total de empregados “criativos” em todo o país.

Tabela 1: número de empregados do núcleo criativo no Brasil, por segmento – 2011 – total e participação

Segmentos	Empregados	Participação (%)
Arquitetura & Engenharia	230.258	28,4
Publicidade	116.425	14,4
Design	103.191	12,7
Software, Computação & Telecom	97.241	12,0
Mercado Editorial	49.661	6,1
Moda	44.062	5,4
Pesquisa & Desenvolvimento	37.251	4,6
Artes	32.930	4,1
Televisão & Rádio	26.004	3,2
Biotecnologia	23.273	2,9
Filme & Vídeo	20.693	2,6
Música	11.878	1,5
Artes Cênicas	9.853	1,2
Expressões Culturais	6.813	0,8
Total	809.533	100,0%

Fonte: Indústria Criativa - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Sistema Firjan. Disponível em http://www.firjan.org.br/economiacriativa/download/Analise_completa.pdf, acesso em 28 de maio de 2013.

Outro balanço realizado pela mesma instituição alude às médias salariais dos trabalhadores do núcleo criativo no país. Por esta fonte, as Artes Cênicas teriam tido, no ano de 2011, a sétima melhor remuneração - R\$ 2.767,00 mensais³⁰ (tabela 2).

Tabela 2: remuneração média do núcleo criativo no Brasil, por segmento
– 2011 (R\$)

Segmento	Remuneração Média (R\$)
Pesquisa & Desenvolvimento	8.885
Arquitetura & Engenharia	7.518
Software, Computação & Telecom	4.536
Publicidade	4.462
Biotecnologia	4.258
Mercado Editorial	3.324
Artes Cênicas	2.767
Design	2.363
Artes	2.195
Televisão & Rádio	2.015
Música	1.944
Filme & Vídeo	1.661
Moda	1.193
Expressões Culturais	939
Total	4.693

Fonte: Indústria Criativa - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Sistema Firjan. Disponível em http://www.firjan.org.br/economiacriativa/download/Analise_completa.pdf, acesso em 28 de maio de 2013.

Em outra publicação da FIRJAN³² os dados registrados mostram que, em termos de salário médio, o núcleo criativo - de forma geral - sobressai no estado do Rio de Janeiro. Em oito - dos catorze setores criativos analisados - os profissionais fluminenses possuem as maiores remunerações; e no segmento das Artes Cênicas chegam a R\$ 7.015 (tabela 3):

No que se refere à remuneração, o núcleo criativo do estado do Rio é o grande protagonista do País. A renda média dos profissionais criativos fluminenses (R\$ 7.275) é a maior do Brasil e quase quatro vezes superior à média do mercado de trabalho estadual (R\$ 2.002). Em oito dos catorze setores criativos analisados os profissionais fluminenses possuem as maiores remunerações: Pesquisa & Desenvolvimento (R\$ 12.036); Arquitetura & Engenharia (R\$ 10.809), Artes Cênicas (R\$ 7.015), Software, Computação e Telecom (R\$ 5.820), Televisão & Rádio (R\$ 4.709), Filme & Vídeo (R\$ 3.671), Design (R\$ 3.023) e Artes (R\$ 2.954)³² (p. 2).

Tabela 3: remuneração média mensal dos empregados do núcleo criativo por estado e segmento – 2011 – R\$

UF	Núcleo Criativo (Média)	Arquitetura & Engenharia	Artes Cênicas	Biotecnologia	Design	Mercado Editorial	Expressões Culturais	Filme & Vídeo	Moda	Música	P&D	Publicidade	Software, Computação & Telecom	Televisão e Rádio	
BR	4.693	7.518	2.195	2.767	4.258	2.363	3.324	939	1.661	1.193	1.944	8.885	4.462	4.536	2.015
RJ	7.275	10.809	2.954	7.015	6.231	3.032	4.427	954	3.671	1.606	2.599	12.036	5.078	5.820	4.709
DF	6.105	9.084	2.904	1.367	8.517	2.631	5.832	759	2.861	877	1.651	8.706	4.950	5.233	4.080
SP	5.037	7.313	2.680	2.581	4.509	2.802	4.262	1.125	1.693	1.228	2.589	8.912	5.266	5.694	2.616
AM	4.678	7.590	1.691	2.047	9.009	1.970	2.513	938	828	968	4.241	9.893	3.291	4.369	1.759
BA	4.568	7.902	1.620	1.708	3.118	1.720	2.610	765	1.178	695	2.162	10.383	3.620	2.681	1.641
SE	4.424	8.478	1.305	861	2.270	1.203	2.301	872	825	841	1.188	10.121	2.182	3.289	1.534
AP	4.310	7.885	2.551	1.100	4.426	1.440	1.468	818	968	704	554	8.716	1.687	2.488	1.151
PE	4.280	7.390	1.841	1.202	2.695	2.027	2.970	798	1.304	798	1.270	5.061	2.789	3.491	1.579
ES	4.216	6.977	1.691	1.884	3.016	1.853	2.557	930	1.138	1.030	1.449	8.738	3.323	2.843	1.600
PA	4.086	6.715	1.576	1.428	3.044	1.596	2.062	766	1.196	761	1.104	7.726	2.726	2.980	1.150
AC	4.079	5.743	1.401	3.050	4.806	1.921	2.453	1.733	1.313	615	1.216	5.598	2.151	3.076	1.435
RR	4.009	6.383	1.445	679	3.410	1.613	1.828	743	1.355	1.451	1.053	3.171	2.302	3.556	1.116
RN	4.008	7.999	1.301	888	2.531	1.384	1.965	822	1.066	775	918	11.302	1.778	2.667	1.173
RO	3.888	7.608	1.212	1.826	2.938	1.336	1.521	745	1.181	770	1.032	5.910	2.387	2.301	1.275
MG	3.881	6.334	1.770	1.303	3.347	2.018	2.460	752	1.132	867	1.845	7.049	3.242	3.350	1.371
PR	3.833	6.617	1.648	1.696	4.099	1.969	2.580	867	1.280	1.129	2.030	7.345	3.453	3.109	1.559
MA	3.816	6.379	1.454	754	2.598	1.533	1.942	780	1.008	703	814	7.031	2.641	2.308	1.334
AL	3.559	7.172	1.335	553	2.147	1.445	2.635	599	947	756	1.435	4.391	1.944	2.868	1.489
RS	3.434	6.175	1.905	2.047	3.381	2.184	2.184	870	1.541	1.656	1.466	6.594	3.418	3.482	1.239
GO	3.399	5.972	1.432	1.354	2.894	1.475	2.356	778	1.180	930	1.306	6.781	4.560	2.711	1.467
TO	3.249	5.296	1.211	1.206	3.633	1.139	2.677	679	1.585	701	1.114	4.534	2.310	2.085	1.172
MS	3.162	5.469	1.424	1.030	4.162	1.782	2.053	724	1.124	839	1.131	5.521	2.083	2.516	1.208
PI	3.078	6.652	1.157	847	2.493	1.143	1.653	785	895	679	893	6.275	1.513	2.182	1.221
SC	3.045	5.582	1.808	1.723	2.981	1.958	1.936	1.075	1.376	1.543	1.271	6.246	3.126	2.743	1.468
PB	3.010	6.405	1.195	929	2.513	1.480	1.875	747	752	1.104	757	5.524	1.818	2.210	1.196
MT	2.952	5.000	1.665	1.078	2.866	1.257	1.862	873	1.214	876	1.863	6.562	2.325	2.666	1.292
CE	2.388	5.912	1.346	888	2.573	1.298	1.739	641	1.096	753	598	5.693	1.835	2.424	1.496

■ Maiores rendas em cada segmento

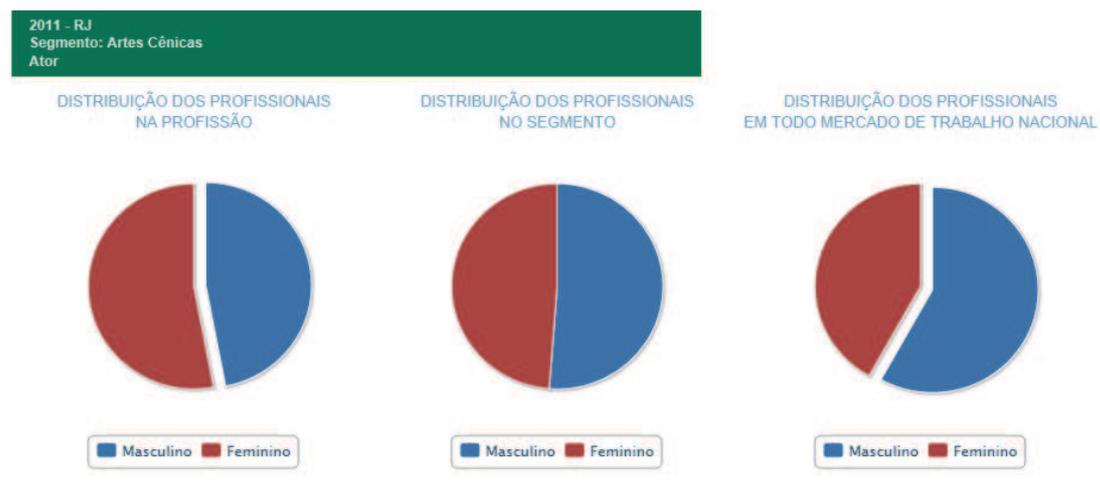
Fonte: Indústria Criativa - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Sistema Firjan. Disponível em http://www.firjan.org.br/economicriativa/download/Analise_completa.pdf, acesso em 28 de maio de 2013.

Quanto ao número de atores registrados, as tabelas publicadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)³³ indicam que foi de 12.337 o número de pessoas registradas no ano de 2010 que declararam ter, como ocupação principal, o trabalho de ator. Desse total, 6.575 são do sexo masculino e 5.762 do sexo feminino (Gráfico 1), o que sugere que não estão presentes no universo das Artes Cênicas diferenças exacerbadas entre o número de homens e mulheres, em termos de participantes formais na categoria profissional, como aquelas identificadas por Segnini L.²⁴ no campo da música, por exemplo.

A despeito das diferenças, em termos de valorização profissional, entre homens e mulheres, Borges⁷ indica, entretanto, a partir de estudos seus e de outros autores, realizados em contextos culturais distintos; que o passar do tempo trata de forma diferente os mais jovens e os mais experientes, assim

como também homens e mulheres. No caso das mulheres, o acúmulo de experiências é mais valorizado, se comparadas a homens com a mesma faixa etária e níveis de talento “semelhantes”.

Gráfico 1: Distribuição dos profissionais por sexo

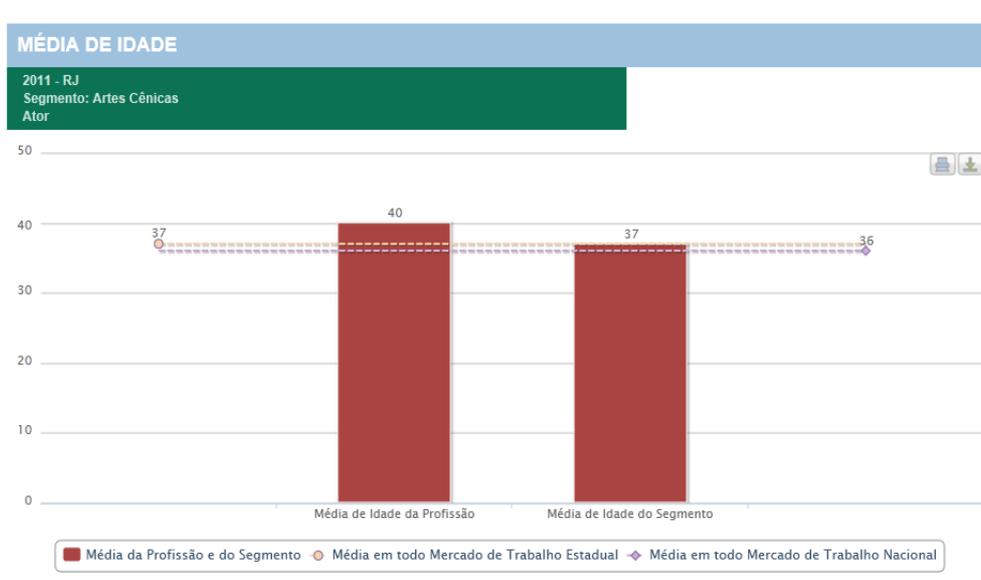


Fonte: Indústria Criativa - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Sistema Firjan. Disponível em <http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/consulta.aspx>, acesso em 28 de maio de 2013.

Já em relação ao número de atores profissionais registrados no mercado formal de trabalho em 2011, o site da FIRJAN³⁰ afirma ter sido de 908. Dentro deste total, 549 estariam atuando no Estado do Rio de Janeiro, sendo 539 na capital.

Quanto à média de idade na profissão, a pesquisa³⁰ indica ser de 40 anos entre os atores registrados; e 37 a média do segmento como um todo (Artes Cênicas). Tal resultado aponta para uma aparente tendência à persistência na profissão por parte dos atores, levando em conta a precocidade com que a maior parte começa a trabalhar nas Artes Cênicas.

Gráfico 2: Média de Idade - Segmento: Artes Cênicas - Profissão: Ator. Ano: 2011

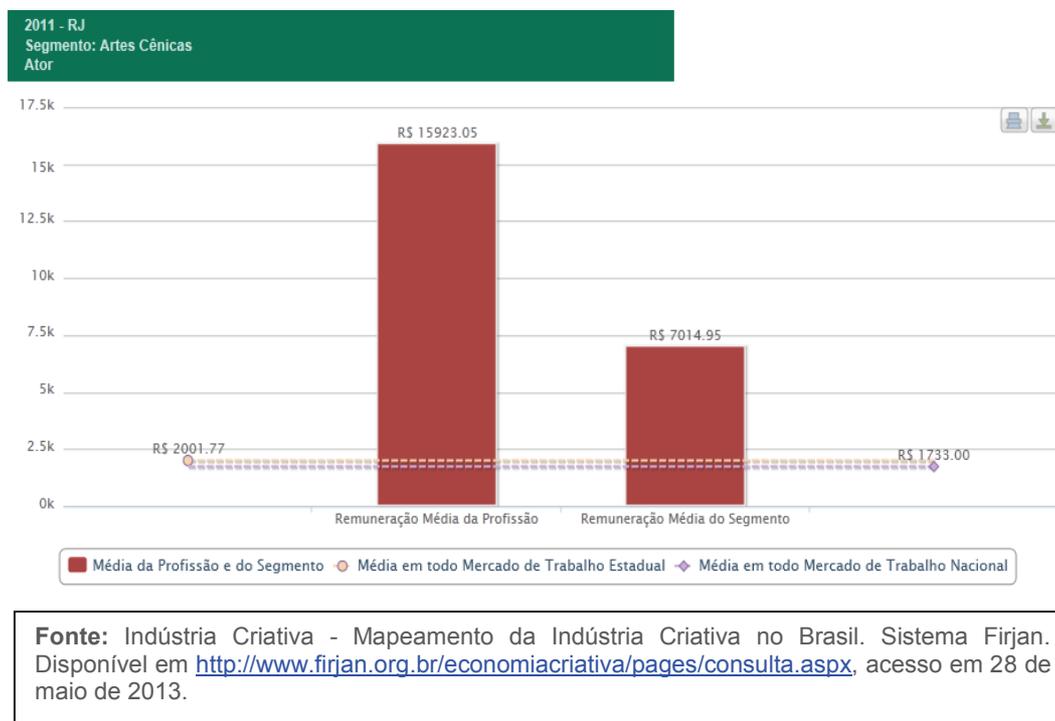


Fonte: Indústria Criativa - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Sistema Firjan. Disponível em <http://www.firjan.org.br/economicriativa/pages/consulta.aspx>, acesso em 27 de maio de 2013.

É no que se refere à remuneração dos atores, entretanto, que a pesquisa da FIRJAN³⁰ apresenta os dados mais instigantes. A remuneração média para esses profissionais no Estado do Rio de Janeiro é, segundo a mesma fonte, até 53,9% maior do que a média brasileira para a ocupação (15.923,05 foi a remuneração média registrada em 2011, e R\$10.348,22 a média brasileira no mesmo ano). No caso do município do Rio de Janeiro, a média salarial registrada em 2011 foi de R\$ 16.194,54^X.

^X Segundo a *Gerência de Economia e Estatística* da FIRJAN, tais dados foram obtidos com base nas estatísticas da RAIS - Relação Anual de Informações Sociais – disponível no site do *Ministério do Trabalho e Emprego*, considerando a CBO de Atores (código 2625) e contempla apenas os trabalhadores formais, registrados junto ao mesmo ministério.

Gráfico 3: Remuneração - Segmento: Artes Cênicas - Profissão: Ator. Ano: 2011



A atraente remuneração mensal média dos atores de teatro, conforme detectada pela FIRJAN³⁰, pode ser compreendida pela presença de uma influente emissora de televisão no estado, responsável pela contratação de atores, muitos deles famosos. Tais números, incorporados pela investigação para se chegar à “média final” da profissão nesta localidade, geraram um resultado que se encontra bem distante da realidade de boa parte dos atores de teatro profissionais atuantes no estado ou mesmo no país.

Fernanda Montenegro, referência inegável em se tratando do universo das Artes Cênicas no Brasil, com mais de sessenta anos de experiência como atriz, e também conhecida como “a dama do teatro brasileiro”, afirmou em uma de suas entrevistas³⁴:

Com o tempo, a TV passou a imprimir a visão de que o ator vai ali para ganhar dinheiro, e não para fazer arte. Que ali é um pulo para o sucesso. [...] Hoje, 20% dos atores estão na TV com garantia de emprego por um bom tempo. Os outros 80% estão no teatro a pão e laranja. O teatro é um artesanato lento, e cada dia é uma batalha para sobreviver artística e economicamente³⁴ (sem página).

A atratividade da profissão gerada pela influência da televisão não é um fenômeno exclusivo do contexto brasileiro. Ela está atrelada, entre outros fatores, ao aspecto da reputação. Borges e Pereira¹³ analisam o fenômeno:

Os artistas reputados são aqueles que geram consensos por parte dos seus pares e do público em relação ao trabalho que realizam e ao talento que detêm (Adler 1985), são ainda aqueles que concentram as atenções da imprensa cuja função – ambígua, segundo Rosen (2001), - oferece, por um lado, a expansão do mercado cultural e, ao mesmo tempo, a manipulação das estrelas. No fundo, “as estrelas” açambarcam os mercados, ocupam os melhores lugares e detêm os rendimentos mais elevados, (...) ¹³ (p. 79).

A influência da mídia na promoção das atividades culturais é inegável. No contexto brasileiro esta influência parece, ainda, estar na gênese do grande êxodo de jovens de todas as partes para a capital fluminense, em busca da fama, do sucesso e do estrelato através da carreira de ator.

Assim, o fenômeno mencionado por Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8}, Cabral e Borges¹¹, Borges e Delicado¹², e Borges e Pereira¹³, da iniciação precoce na profissão, parece apontar, no caso brasileiro, não apenas para o chamamento proporcionado pela vocação, mas também para o da procura desenfreada pelo reconhecimento num contexto socioeconômico onde as perspectivas de trabalho via educação e desenvolvimento vem se apresentando, ao longo de várias décadas, como bem menos atraentes do que os atalhos prometidos pelos holofotes midiáticos.

1.1.2. Enquanto a fama não vem: problemas globais, “soluções” locais

O Rio de Janeiro é considerado uma capital cultural, e passou a ser, nas últimas décadas, também um centro de captação e formação de jovens de todo o país que migram para a região, almejando se desenvolver na carreira de ator. Esses jovens podem ter como foco tanto a atuação no teatro como na

televisão e, relacionadas a esta última, as chances – remotas, mas sedutoras – de alcançarem a fama e o estrelato.

Chico Pelúcio³⁵, ator e diretor do Grupo Galpão, criado em Belo Horizonte no ano de 1982, comenta a relação paradoxal da companhia com a engrenagem midiática em geral, e com a televisão em particular, conforme sua influência no contexto brasileiro:

[...] o Gabriel coloca o ator em contato com essa engrenagem da mídia, e aí tem o lado positivo e vários lados negativos. O Galpão, por viver em Belo Horizonte, esteve sempre longe das televisões. Essa roda viva que o Rio tem muito forte e que me passa a sensação de que eu estou sempre no lugar errado, de que as coisas estão acontecendo num lugar que não é onde eu estou. Tudo isso em decorrência desse tititi da mídia e da televisão, que é uma coisa que angustia a gente³⁵ (p. 115).

O magnetismo da capital fluminense para jovens de todo o país que desejam trabalhar como atores e ingressar, também, na “engrenagem da mídia”; guarda uma relação com o fato da cidade ser a sede da principal rede de televisão do país, a Rede Globo. Com isso, a “capital cultural” se transformou, com as luzes e câmeras do parque de fantasias que abriga, na capital da cultura e da comunicação de massa.

A influência que a emissora conquistou nas formas de pensar, agir e se comportar dos que aqui habitam se deve, entre outros fatores, ao próprio papel que a televisão – de forma geral – vem adquirindo nas últimas décadas, como legítimo e poderoso veículo da indústria cultural. Uma análise do papel desta indústria como parte do sistema em que vivemos é proposta por Chauí³⁶:

A partir da segunda revolução industrial no século XIX e prosseguindo no que se denomina agora sociedade pós-industrial ou pós-moderna (iniciada nos anos 70 do século passado), as artes foram submetidas a uma nova servidão: as regras do mercado capitalista e a ideologia da indústria cultural, baseada na ideia e na prática do consumo de “produtos culturais” fabricados em série. As obras de arte são mercadorias, como tudo o que existe no capitalismo. Perdida a aura, a arte não se democratizou, massificou-se para consumo rápido no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, transformando-se em propaganda e publicidade, sinal de status social, prestígio político e controle cultural³⁶ (p. 422).

Adorno e Horkheimer³⁷, ao discutirem o conceito de indústria cultural, chamam a atenção para um fenômeno que lhe é característico: a repetição desordenada de fórmulas de um ramo artístico por outro, gerando um caos cultural revestido de semelhança e indistinção. A justificativa de se estar atendendo às aspirações do público não passa, segundo os autores, de “uma desculpa esfarrapada”³⁷ (p. 125). O mercado, assim,

Ao ratificar com refinada astúcia a demanda de porcarias, ele inaugura a harmonia total. A competência e a perícia são proscritas como arrogância de quem se acha melhor do que os outros, quando a cultura distribui tão democraticamente seu privilégio a todos. Em face da trégua ideológica, o conformismo dos compradores, assim como o descaramento da produção que eles mantêm em marcha, adquire boa consciência. Ele se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo³⁷ (p. 125-6).

A “reprodução do que é sempre o mesmo”³⁷ solidificou-se, no contexto brasileiro, com a difusão da cultura noveleira a partir da década de 1970. Sobre tal fenômeno, Fadul³⁸ comenta:

O grande fato cultural que cerca a televisão é que, a partir dos anos 50, ela passou a centralizar os debates sobre a cultura de massa da mesma forma que esses debates eram centralizados no cinema nas décadas de 40 e 50, (...) Na metade da década de 70, exportamos telenovelas para a América Latina, mas seu sucesso absoluto só vai acontecer na década de 80. É importante ressaltar que esse sucesso está relacionado com o fato de que a televisão brasileira chega a quase todos os lares, sendo poucas as regiões do País sem acesso a ela. Portanto, se a televisão tem essa difusão, percebe-se que é impossível compreender a sociedade brasileira sem compreender este veículo³⁸ (p. 58).

A potente fábrica de sonhos vem produzindo não somente padrões de pensamento, hábitos e modas. Produz também, em alguns, o desejo de ali estar, talvez como uma forma de legitimação da própria existência, em uma cultura onde estruturas de referência identitárias adotadas em outros quadros temporais se pulverizam um pouco mais a cada dia.

Instituições como o Estado, a família e a religião, outrora confiáveis e seguras para a constituição das subjetividades, não oferecem a mesma estabilidade dos tempos passados. Os laços pessoais e laborais vêm se mostrando cada vez mais flexíveis, versáteis ou “líquidos”^{39, 40}. A massificação

parece fornecer um preenchimento, mesmo que inconsistente, para as identidades esvaziadas.

E, na falta de um sentido para a existência, a busca da fama pode servir como um contraponto à massificação. Segundo Coelho M.⁴¹:

Inextricavelmente ligada ao anonimato, a fama aparece como o lado glamoroso desta tensão, como possibilidade sedutora para a condição do indivíduo moderno: a chance de escapar à massificação. (...) Falando em indivíduos anônimos, o mito da fama não concede mais do que rápidos lampejos de uma felicidade idealizada, sempre ressalvada pela sombra da obscuridade⁴¹ (p. 39).

A influência que a cultura de massa exerce sobre o imaginário e sobre as práticas sociais dos brasileiros se soma à inconsistência das políticas públicas na área cultural. Esses elementos parecem contribuir para que os atores viventes no Rio de Janeiro, em oferta infinitamente superior à procura, experimentem várias das complexidades da profissão talvez de forma mais gritante do que em outros territórios geográficos.

Para a maioria dos atores formados nos diversos cursos profissionalizantes oferecidos na cidade, e “enquanto a fama não vem”, apresentam-se as possibilidades de: atuar em trabalhos teatrais diversos, sob as mais variadas condições, como forma de adquirir experiência profissional; buscar uma ocupação remunerada que os coloque em condições de sobreviver e/ou continuar investindo na formação; participar de testes para comerciais, novelas ou montagens teatrais com patrocínio; procurar um trabalho mais regular ou mais bem remunerado, e de certa forma relacionado ao teatro, geralmente como professores ou produtores artísticos; assumir duas ou mais dessas possibilidades, alternada ou concomitantemente e; temporária ou definitivamente, desistir.

A atriz Fernanda Montenegro, já citada anteriormente, tem para aqueles que desejam seguir a carreira de ator o seguinte conselho: “Desista. Desista. Desista!” Em sua participação na Flit (Feira Literária Internacional do Tocantins), em 2011⁴², a atriz esclarece sua orientação:

É uma caminhada entre o céu e o inferno, mistério doloroso. Não pode achar que teatro é ficar famoso, ser rico, ter vários homens ou

mulheres, que vai morar na praia, enfim, não é nada disso, é uma profissão lenta, pode estourar no momento, mas depois vai comer capim durante muitos anos⁴² (sem página).

Entre o “achar que vai morar na praia” e o “comer capim durante muitos anos” estão os processos de formação, as experiências profissionais, e as decepções, em sua maioria derivadas do confronto do ator – profissional ou em formação -, com o “real” do trabalho.

1.1.3. O teatro pobre de Grotowski e o *habitus* dos atores de vanguarda

O polonês Jerzy Grotowski⁴³, seguidor das ideias de Constantin Stanislavski^{44, 45}, criou na década de 1960 o Teatro-Laboratório; tendo provocado suas montagens – experimentais, ou de vanguarda -, um significativo impacto sobre o teatro mundial. Grotowski⁴³ costumava diferenciar os atores em “santos” ou “cortesãos”, conforme a motivação e o direcionamento ético com que conduziam a profissão. O diretor, cujas ideias constituem ainda a base conceitual e prática da companhia teatral entrevistada para este estudo, era um defensor do “teatro pobre”.

A expressão “teatro pobre” diz respeito à proposta de diluição dos condicionamentos e rebuscamentos que, na opinião de Grotowski⁴³, afetavam negativamente o trabalho dos atores de teatro. O conceito, embora não se referisse diretamente à remuneração dos atores, contém um direcionamento claro aos artistas no sentido de buscarem a “essência” em suas atuações; em detrimento da fama, sucesso ou status. Nas palavras do autor polonês:

O teatro pobre não oferece ao ator a possibilidade do sucesso de um dia para uma noite. Desafia o conceito burguês de ter um padrão de vida. Propõe a substituição da riqueza material pela riqueza moral como o principal objetivo da vida⁴³ (p. 30).

Segundo Brook⁴⁶, as condições desfavoráveis com as quais se deparam boa parte das produções experimentais, tais como elencos heterogêneos; figurinos e iluminação inadequados; bem como ensaios

encurtados, pela necessidade dos atores manterem atividades remuneradas paralelamente à dedicação ao teatro; vêm sendo comumente utilizadas por tais produções como justificativas para o insucesso na conquista dos objetivos artísticos almejados. Para Brook⁴⁶, entretanto, Grotowski “fez da pobreza um ideal. Assim seus atores abandonaram tudo, exceto seus próprios corpos; eles têm por instrumento o homem e sua vida inteira para trabalhar”⁴⁶ (p. 19).

A abordagem grotowiskiana contém em si os ideais sublimatórios próprios da arte erudita, ou da arte pura. Segundo Bourdieu⁴⁷, entretanto,

A teoria da beleza como criação absoluta do *artifex dus* que permite a qualquer homem (digno desse nome) imitar o ato divino da criação, é, sem dúvida, a expressão “natural” da ideologia profissional daqueles que apreciam se atribuir a denominação de “criadores”; isso explica que, até mesmo, fora de qualquer influência direta, ela tenha continuado a ser reinventada pelos artistas, (...). E sem falar na relação evidente que ela mantém com a antítese entre as duas formas de prazer estético e, por seu intermédio, com a oposição entre a “elite” da cultura e as massas bárbaras, a oposição estabelecida por Kant entre a “arte livre”, “que agrada por si mesma” (...) e a “arte mercenária”, atividade submissa que, “atraente unicamente por seu efeito (o salário), pode ser imposta pela força”⁴⁷ (p. 131).

A oposição entre “arte livre” e “arte mercenária”, ou entre arte pura e arte enquanto mercadoria de consumo guarda, contudo, mais relações do que aparenta. Vistas de certo ponto de vista, ambas se complementam, atendendo a demandas de diferentes públicos. Mesmo a crítica contumaz da indústria cultural feita por Adorno e Horkheimer³⁷ reconhecem o caráter mercantil da arte. Segundo os autores,

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado. (...). O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: “Este sujeito escreve para ganhar dinheiro” e que, ao mesmo tempo, se mostra na exploração dos últimos quartetos – a mais extremada recusa do mercado – como um negociante altamente experimentado e obstinado, fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa³⁷ (p. 147).

A respeito da unidade dos contrários, bem como das relações entre a indústria cultural e a produção erudita, novamente Bourdieu⁴⁷ traz importantes contribuições. Os artistas, assim como o próprio público, definem suas preferências estilísticas conforme o *habitus* incorporado. Segundo o autor, o *habitus* pode ser definido como,

com efeito, *principio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação* (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos *estilos de vida*⁴⁷ (p. 162).

Bonnewitz⁴⁸ elucida como o *habitus*, conceito central na obra bourdieusiana, “é simultaneamente a grade de leitura pela qual percebemos e julgamos a realidade e o produtor de nossas práticas”⁴⁸ (p. 78). O *habitus* orienta nossos gostos, aspirações e decisões e, na gestão dos capitais herdados e adquiridos, contribui para a formação de valores e critérios de julgamento sobre o que é – ou não é – arte; bem como sobre o valor de uma produção artística, seja em termos econômicos, culturais ou simbólicos.

O *habitus* regula, ainda, as aspirações em relação a que tipo de arte deve ser produzida e/ou consumida. Segundo Bourdieu⁴⁹:

Se os intelectuais e os artistas sempre encaram com suspeita, e também com certo fascínio, as obras e os autores que se esforçam por obter ou de fato obtêm sucessos estrondosos – e chegam até a interpretar o fracasso neste mundo como uma garantia, embora negativa, de salvação no além – isto ocorre porque a intervenção do “grande público” chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural⁴⁹ (p. 107).

A consagração cultural almejada pelo campo da produção artística “pura” que percebe, no reconhecimento do “grande público”, uma possível ameaça, tem no *habitus* sua razão de existir. Este atua na formação das ideologias e valores, colaborando para os artistas desejarem – ou não – se manter na profissão e decidirem, ainda, que papéis e funções lhes parecem os mais adequados ou condizentes com seus gostos e aspirações.

O *habitus* está relacionado ao conceito de capital cultural, abarcando tanto os aspectos da socialização primária, dada principalmente pela educação familiar de origem; como os da institucionalização, fornecida por diplomas, títulos e outras credenciais educacionais⁵⁰. Por meio da obtenção do capital cultural, os artistas se direcionam para atenderem, mais ou menos, as demandas do mercado; para se dedicarem à arte que visa o entretenimento, ou realizarem arte experimental, ou de vanguarda.

1.2. A formação artística para além – ou para além - do exercício profissional

Becker¹⁹, ao comentar sobre a preponderância da oferta sobre a procura nos mundos da arte, ressalta como a organização dos mesmos contribui para as disparidades:

Hoje em dia, existe um número impressionante de americanos que se formam nas mais diversas áreas artísticas mais ou menos exigentes. Ingressam em cursos universitários, formam-se em disciplinas difíceis e consagram muito tempo e esforço impondo a si próprios grandes sacrifícios, mas também aos seus familiares e amigos. Finalmente, são poucos os que acabam por se tornar artistas profissionais. Nenhuma arte proporciona recursos suficientes que permitam sustentar financeiramente ou dar a devida atenção a todas ou a uma grande parte das pessoas com formação artística, do modo que é habitual nos mundos da arte para os quais foram preparados¹⁹ (p. 66).

Sarah Thornton⁵¹, historiadora da arte, apresenta em seu *Sete dias no mundo da arte*, uma pesquisa etnográfica derivada de observações participativas e entrevistas realizadas em diversos ambientes próprios das artes visuais de seis distintas cidades, durante um período de cinco anos. Entre os personagens ouvidos em suas investigações encontram-se artistas, *marchands*, críticos, curadores, colecionadores, leiloeiros, estudantes e professores de Artes Plásticas, entre outros.

No capítulo em que descreve sua experiência ao visitar a *California Institute of the Arts (ou CalArts)*, e a partir dos diálogos com professores e alunos, Thornton⁵¹ constata:

Enquanto me abasteço de guacamole e feijão preto no balcão de faça-seu-próprio-burrito, penso em como é difícil ser um estudante de arte olhando para o abismo da formatura. Dois ou três daqueles com sorte conseguirão apoio de um marchand ou curador em suas mostras de formatura, mas a imensa maioria não conseguirá ratificação imediata. Durante meses muitos deles ficarão desempregados⁵¹ (p. 73).

A autora retrata um momento que, independente da escolha profissional, costuma vir carregado de anseios e tensões: a pré-formatura. A transição de papéis, de estudante a profissional, tende a suscitar apreensões tanto em relação ao panorama econômico que se apresenta - incluindo aí as possibilidades de inserção no mercado de trabalho -, como também à identidade, incluindo a necessidade premente de novos posicionamentos dos lugares habituais de ser no mundo, entre outras.

Como as expectativas em relação à inserção no mercado de trabalho são geridas durante a formação daqueles que decidem seguir a “vocaçãõ artística”? Segundo o estudo de Thornton⁵¹ há, no caso da *CalArts*, uma resistência à orientação mercadológica:

A maioria das escolas de belas-artes se faz de cega ao mercado da arte, mas o *CalArts* parece dar as costas. (...) O reitor encarna a postura claramente elevada e prática que caracteriza o *CalArts*. - Somos idealistas. Não preparamos os estudantes para ocupar postos que já existem. Nossa missão é ajudar todos os estudantes a desenvolver seu próprio discurso. Toda grande instituição tem uma alma, e você erra se trai isso. No *CalArts*, as pessoas querem produzir uma obra que tem uma relação com o que está sendo discutido, mais do que com o que está vendendo bem no momento⁵¹ (p. 74).

A postura da instituição, que parece conter uma ideologia contrária ao atendimento das demandas do mercado não é, contudo, adotada com a mesma veemência pelos seus estudantes. Comparando os alunos da universidade à “concorrente” *UCLA*, Thornton⁵¹ afirma:

Membros do corpo docente podem compreender que o valor da educação artística vai além da criação de artistas “de sucesso”, mas os estudantes não estão muito certos. Embora os alunos do *CalArts* se distingam dos alunos da *UCLA*, que dizem ter “cifrões nos olhos”, não querem pensar na obscuridade⁵¹ (p. 73).

As posições diferenciadas das duas instituições – *CalArts* e *UCLA* –, conforme elucidadas por Thornton⁵¹ remetem ainda a um debate mais amplo que inclui desde as relações das Artes Plásticas com o mercado à discussão concernente aos valores - conspícuos e inconspícuos - da educação.

Ao preparar os alunos para “vencer” no mercado da arte, estimulando uma postura mais agressiva para disputar no referido território com sucesso, que realidade é construída – e também alimentada - junto aos estudantes da *UCLA*? Que sentidos adquirem suas práticas, considerando ser o mercado da arte – e especialmente o das artes plásticas – atravessado por avaliações de talento e probabilidades de sucesso das mais incoerentes, instáveis e nebulosas que se pode pensar?

“Produzir uma obra que tem uma relação com o que está sendo discutido”⁵¹ (p. 74), nas palavras do reitor da *CalArts*, parece representar, além das práticas de arte conceitual que marcam a proposta da instituição, uma ratificação do lugar das Artes Visuais – e das Artes no geral – no terreno das Humanidades; e, ainda, a validação de funções da arte que transcendem os caprichos do mercado:

Mary Kelly costumava achar deprimente que tão poucos estudantes pudessem se sustentar como artistas em tempo integral, mas depois se deu conta de que “isso não é inteiramente triste”.
- Eu acredito na educação pela educação, porque é profundamente humanizador. Tem a ver com existir como um ser humano pleno⁵¹ (p. 73).

A educação formal nas áreas artísticas não resulta, para muitos, em uma efetiva inserção no mercado de trabalho, formal ou informal. Ainda assim a educação em disciplinas artísticas atrai um número cada vez maior de pessoas. Atrelado a este fenômeno pode estar presente a busca do desenvolvimento de habilidades e competências próprias de tais formações, compreendidas no território das Humanidades, que amplamente englobam não somente as Artes, mas também as Ciências Humanas, as Ciências Sociais Aplicadas e a Filosofia.

O reconhecimento das competências comumente estimuladas pelas disciplinas do território das Humanidades vem servindo, inclusive, como

argumento a favor da manutenção dos investimentos governamentais em tais áreas.

A filósofa americana Martha Nussbaum⁵², a respeito da importância das Humanidades, publicou, em seu *Not for Profit – Why Democracy Needs The Humanities*, um manifesto demonstrativo de como o investimento nas artes e ciências humanas contribui diretamente para a criação de valores essenciais, tanto para uma vida social pulsante como para o exercício da democracia.

O “manifesto” – como foi entendida a sua publicação de 2010 -, pelo tom mais contundente e emergencial das argumentações, se deu como uma resposta aos significativos cortes de investimentos financeiros nas políticas públicas pertinentes a essas áreas, na Europa e EUA, a partir da crise financeira de 2008.

Em um artigo do Jornal O Globo referindo-se ao “manifesto” de Nussbaum⁵², Conde⁵³ informa:

Na partilha das tesouradas que se sucederam à crise financeira de 2008, o campo que nos Estados Unidos e parte da Europa recebe a denominação ampla de “humanidades” tem recebido cortes mais vigorosos do que as chamadas ciências exatas. Consideradas fundamentais para a recuperação econômica, as pesquisas em ciência e tecnologia foram declaradas intocáveis pelo governo inglês, por exemplo — em especial nos projetos com aplicação direta no desenvolvimento industrial. O presidente americano Barack Obama confirmou essa repartição desigual do arrocho ao apresentar na última quarta-feira um orçamento que prevê uma redução de 13% nas verbas dos órgãos federais de apoio às artes e às ciências humanas nos Estados Unidos, doze pontos percentuais a mais do que a mordida de 1% imposta à Fundação Nacional da Ciência⁵³ (sem página).

O fenômeno, presente também em outros países, e promovido por governos de diferentes direcionamentos políticos, é para Nussbaum⁵² um dano significativo ao sentido mais essencial da educação, onde habilidades que estariam na origem do exercício dos direitos humanos, da cidadania e do pluralismo social pleno tendem a ficar seriamente ameaçadas.

Tais habilidades, ou *capabilities*, incluem o desenvolvimento do pensamento crítico, o exercício da imaginação e o aumento da empatia, além do incremento das possibilidades de compreensão e solidariedade entre os

humanos. Pécora⁵⁴, em uma resenha sobre o mesmo livro, comenta [grifo nosso]:

A base de tudo, que defende com pressupostos da educação socrática, como das formulações do educador indiano Rabindranath Tagore, entre tantos outros autores, de diversas correntes, como Rousseau, Dewey, Froebel, Pestalozzi, Alcott, Montessori etc. é sempre uma educação generalista. Nela, nada importa mais que levar o aluno a pensar criticamente (o que significa, na versão adotada com mais vigor por Nussbaum, criar um ambiente de aprendizado no qual são valorizados menos os conteúdos do que as posturas favoráveis à autocrítica e à independência intelectual capazes de resistir à submissão automática à autoridade ou à pressão dos pares), exercitar a imaginação (nos quais os instrumentos principais são as artes, entendidas menos como produção de “obras de arte” do que como práticas artísticas de engajamento inventivo, pessoal e coletivo), empenhar-se na compreensão simpatética, ou empática do outro (na qual Nussbaum destaca, com Donald Winnicott, o lugar dos jogos, brincadeiras e dramatizações), e, enfim, uma ideia de cidadania a suportar todo o processo pedagógico, entendida como uma cidadania mundial, na qual as ações locais se reconhecem imediatamente como conectadas às de outras partes do planeta, de modo a evitar que a globalização seja apenas pensada economicamente⁵⁴ (p. 2).

As Artes, inseridas no terreno das Humanidades, são tomadas como práticas “de engajamento inventivo, pessoal e coletivo”⁵⁴ (p. 2). Das referências citadas destaca-se, para os fins desse estudo, as contribuições de Donald Woods Winnicott. Alguns de seus conceitos serão abordados no Capítulo 2, em diálogo tanto com noções da Psicodinâmica do trabalho como com ideias de outros autores da Psicanálise.

Os estudos de Thornton⁵¹ e de Nussbaum⁵² indicam, por vias distintas, valiosas pistas para uma análise do trabalho artístico, seja pelos seus atrativos enquanto modalidade de formação, seja pelos sentidos que a atividade artística assume enquanto escolha profissional, com todas as suas dicotomias e desafios.

1.3. Mas afinal, o que é ser ator? Compreendendo o ofício

Segnini, M. e Lancman¹⁷, já citadas neste estudo, mencionam estereótipos pelos quais os artistas são comumente representados, tais como

“egocêntricos, caricaturais, nervosos, indisciplinados, instáveis, debochados, extravagantes, obcecados por suas obras e extremamente difíceis na convivência”.

Wittkower R. e Wittkower M.⁵⁵ procuram mostrar como a figura do artista excêntrico e genial vem sendo construída desde a Antiguidade. Consolidada na Renascença, contém rótulos que vão da passionalidade e boemia à hipocondria e bipolaridade. Os autores indicam também a ideia comum e equivocadamente difundida do trabalho artístico como fruto de ações impulsivas e solitárias, e dificilmente como resultado de processos de trabalho organizados e regidos por regras coletivamente acordadas.

Diversas pesquisas com atores, bailarinos e outros artistas, algumas delas citadas neste estudo, tem encontrado, porém, uma realidade bastante distinta daquela sugerida pelos estereótipos.

1.3.1. A importância da cooperação e das convenções no trabalho artístico

Becker¹⁹, em seu *Os mundos da arte*, empreende uma análise sociológica do trabalho daqueles que, como o próprio autor, tocavam piano nos bares de Chicago, entre outros lugares. Em sua visão, os envolvidos nesse trabalho “menor” tinham tanta importância para a compreensão da arte como os intérpretes clássicos e mais conhecidos do jazz.

Questionando algumas abordagens da sociologia da arte, o autor deseja compreender a arte “como o trabalho que fazem algumas pessoas”, e interessa-lhe mais compreender as convenções artísticas e os padrões de cooperação entre seus realizadores do que do ponto de vista estético; ou mesmo os processos daqueles convencionalmente definidos como artistas ou criadores.

Sobre a importância da cooperação, o autor analisa-a mesmo nos universos onde as produções são vistas com frequência como individuais, o que parece ser o caso, sobretudo, da Literatura e das Artes Plásticas. Nas palavras do autor¹⁹:

Todo trabalho artístico, tal como a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido a cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectivas aos quais podemos chamar mundos da arte. A existência de mundos da arte, bem como o facto de afectarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes¹⁹ (p. 27).

Suas pesquisas buscam fundamentar, ainda, como o mundo artístico espelha a sociedade em que está inserido, suas relações com tal contexto, além das convenções dominantes em cada um dos mundos da arte. Em uma descrição dos tipos de artistas - a partir da relação que mantêm com as convenções geralmente estabelecidas -, Becker⁵⁶ os classificou em quatro tipos. Seriam os profissionais integrados; os inconformistas; os ingênuos e os populares.

No caso dos profissionais integrados e dos inconformistas, é significativa a relação que mantêm com as convenções artísticas, tanto pela via da aceitação (e conformidade), como por meio da contestação e reformulação. Os inconformistas reconhecem as orientações artísticas já estabelecidas, e dialogam, de alguma maneira, com a formação que receberam. Nas palavras do autor,

os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e, num grau considerável, continuam voltados pra ele. A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja que este se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas para servir de base ao seu trabalho⁵⁶ (p. 15).

Já os artistas ingênuos manteriam um distanciamento em relação às convenções e à formação artística, situando-se solitariamente frente às redes de cooperação disponíveis e dependendo, portanto, de um reduzido número de apreciadores para tornar conhecidas suas produções.

Por fim, são descritos os artistas populares, que pertencentes a uma rede onde certa série de produções artísticas já foram previamente

reconhecidas, reproduzem-nas sem que lhes seja exigido um alto nível de qualidade para tal. Integrados culturalmente, não guardam uma conexão exclusiva com a obra de arte que produzem, ou reproduzem, se apresentando diluída, portanto, a questão autoral.

Mas, para que servem as convenções no mundo da arte? E, antes, o que seriam estas convenções? Becker¹⁹ menciona alguns aspectos essenciais acerca das convenções artísticas. O primeiro deles seria o efeito emocional. “A obra de arte produz um efeito emocional só porque o artista e o público compartilham o conhecimento e a experiência das convenções invocadas”¹⁹ (p. 49).

O segundo ponto é que as convenções, ao especificarem direitos e deveres, regulam as relações entre artistas e público. Numa peça de teatro, por exemplo, ainda que a proposta seja interativa, há um “papel” a ser desempenhado pelo público, de limitada participação. Os espetáculos que fogem a essa regra e passam a esperar – ou mesmo estimular - do público um esforço ou participação maiores do que os convencionais –, tendem a criar certa especificidade de público e de espaço físico; assim também como de divulgação, reprodução e crítica.

Por conta disso, Becker¹⁹ sugere serem as *dimensões apropriadas* mais uma das convenções de um trabalho artístico. O tempo de apresentação de uma peça teatral, o tamanho e o formato de um livro, o número e a duração das músicas de um concerto são exemplos de dimensões de uma obra de arte. Assim como os materiais a serem usados na mesma, que também devem ser considerados. No caso do teatro, os recursos de som, luz, palco e posicionamento da plateia, entre outros.

Além das funções que exercem nas relações com o mercado e com o público, as convenções auxiliam também nos processos de produção artística e na comunicação entre os pares. Viabiliza uma coordenação mais eficaz dos artistas e equipe de apoio, e dinamiza a tomada de decisões, por conta dos códigos já estabelecidos e conhecidos. A atividade coletiva se torna mais simples, otimizando tempo, energia e investimentos em vários níveis.

Para o presente estudo, as contribuições de Becker^{19, 56} sobre os mundos artísticos mantém uma fina sintonia com conceitos oriundos da

Psicodinâmica do trabalho, a serem explorados no Capítulo 2. Refiro-me aos termos cooperação e regras de ofício.

1.3.2. As atribuições formais – e legais – da profissão

No Brasil a profissão de ator é regulamentada pela Lei nº6.533, de 24 de Maio de 1978⁵⁷ (Anexo 4). Por esta, é exigida a formação em curso técnico ou superior e, dependendo das regras do sindicato local, a comprovação de um número considerável de experiências profissionais.

A partir da apresentação dos certificados e/ou declarações de trabalhos realizados (Anexo 5), o ator obtém um registro junto à DRT – Delegacia Regional do Trabalho do Estado, inicialmente por um período determinado (registro provisório), e posteriormente um registro definitivo. Tal registro é informalmente chamado pelos atores de “DRT” (Anexo 6). Assim, “ter um DRT”, como se diz no meio artístico, significa que o profissional está registrado na Delegacia Regional do Trabalho, requisito importante na contratação formal desses trabalhadores seja no teatro, TV, cinema, publicidade, shows de variedades e dublagem.

De acordo com o decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978⁵⁸ (Anexo 7), e em seu quadro complementar (Anexo 8), o ator:

Cria, interpreta e representa uma ação dramática, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor⁵⁸.

Já segundo a CBO⁵⁹ (Classificação Brasileira de Ocupações), a profissão de ator incorpora os títulos de:

artista de cinema, artista de rádio, artista de teatro, artista de televisão, artista dramático, ator bonequeiro, ator de cinema, ator de rádio, ator de teatro, ator de televisão, ator dramático, ator dublador, coadjuvante (artístico), comediante, contador de história, declamador, figurante, humorista, mímico, rádio-ator, teleator, teleatriz e vedete⁵⁹.

Na descrição sumária do ofício⁵⁹ consta:

Interpretam e representam um personagem, uma situação ou idéia, diante de um público ou diante das câmeras e microfones, a partir de improvisação ou de um suporte de criação (texto, cenário, tema etc) e com o auxílio de técnicas de expressão gestual e vocal⁵⁹.

E, a respeito das condições gerais do exercício profissional⁵⁹, há a seguinte indicação [grifo nosso]:

Trabalham nos mais variados veículos de comunicação como rádio, TV, cinema, teatro, bem como em estúdios de dublagem, manipulando bonecos etc. Algumas de suas características principais são o trabalho em grupos ou equipes, em horários noturnos e/ou irregulares e a multifuncionalidade, ou seja, a atuação, muitas vezes simultânea, em diversos veículos de comunicação ou aplicando seus conhecimentos de representação em diferentes contextos, por exemplo em eventos, recursos humanos, atividades terapêuticas diversas, atividades recreativas e culturais, ensino, pesquisa. A grande maioria dos profissionais trabalha por como autônomos⁵⁹.

A Classificação Brasileira de Ocupações apresenta também uma lista com as principais atividades e habilidades requeridas para o ofício. A lista, com quarenta e sete atividades, agrupadas em seis GACs (Grandes Áreas de Competências), vão desde o domínio da interpretação e improvisação à memorização, vocação, desenvolvimento de empatia pelo personagem e outros.

Quanto às atividades do ator, a CBO⁵⁹ apresenta o seguinte quadro:

Quadro 1 – Atividades do Ator (CBO)

Ordem	GACS	Atividades
A	INTERPRETAR PERSONAGENS	<p>A.1. Saber interpretar o personagem A.2. Analisar textos, scripts, roteiros, temas A.3. Improvisar a partir de estímulos A.4. Transmitir idéias e imagens através da palavra e da expressão gestual e vocal A.5. Desenvolver flexibilidade na elaboração de personagens A.6. Elaborar esteticamente a emoção</p>
B	ENSAIAR OBRAS DRAMÁTICAS	<p>B.1. Construir personagem B.2. Ensaiar interpretação B.3. Memorizar textos B.4. Dar coerência à ação dramática aos gestos, falas e emoções B.5. Ensaiar marcações de cena B.6. Ensaiar com cenografia B.7. Ensaiar números musicais e coreografia B.8. Ensaiar com figurinos, maquiagem e adereços B.9. Ensaiar com luz e som B.10. Ensaiar tempo-ritmo B.11. Dimensionar a interpretação de acordo com especificidades de cada veículo B.12. Adequar a interpretação ao contexto sócio-cultural</p>
C	DESENVOLVER PROCEDIMENTOS PARA INTERPRETAR	<p>C.1. Exercitar observação, percepção, memorização C.2. Exercitar concentração, imaginação e criatividade C.3. Treinar expressão corporal e vocal C.4. Estabelecer empatia com o personagem C.5. Supervisionar objetos cênicos C.6. Fazer a maquiagem e caracterização</p>
D	DESENVOLVER PESQUISAS	<p>D.1. Pesquisar circunstâncias dadas no texto, roteiro, argumento D.2. Pesquisar elementos que compõem o personagem D.3. Pesquisar contexto histórico da obra D.4. Pesquisar obras correlatas (textos, filmes, roteiros, peças teatrais, etc) D.5. Estudar proposições estéticas</p>
Y	COMUNICAR-SE	<p>Y.1. Comunicar-se com o público Y.2. Discutir personagem com equipe e diretor Y.3. Dialogar com equipe de criação (figurino, cenário, maquiagem, iluminação, som) Y.4. Conhecer trabalho da equipe técnica (maquinistas, cenotécnicos, câmeras, assistentes, etc...) Y.5. Dialogar com elenco Y.6. Colaborar com a divulgação do espetáculo Y.7. Negociar com a produção</p>
Z	DEMONSTRAR COMPETÊNCIAS PESSOAIS	<p>Z.1. Demonstrar vocação Z.2. Desenvolver a sensibilidade Z.3. Desenvolver talentos Z.4. Ampliar conhecimentos técnicos e artísticos Z.5. Trabalhar em equipe Z.6. Participar de processos de criação coletiva Z.7. Estabelecer vínculos de reciprocidade com os colegas Z.8. Desenvolver auto-disciplina no trabalho Z.9. Evidenciar domínio do idioma Z.10. Evidenciar consciência ética da função social do ator Z.11. Desenvolver estilos diferentes de interpretação</p>

Além das quarenta e sete atividades listadas há, ainda, a necessidade de organização e empenho para a obtenção de mais trabalhos, uma vez que os contratos costumam ser temporários e sem garantias de renovação.

O mercado é competitivo e restrito, com dificuldades ampliadas pela precariedade das políticas públicas na área cultural, que variam também de acordo com a região e o período. No caso da legislação trabalhista, a falta de amparo para os territórios artísticos tem como exemplo ilustrativo o fato de que somente em dezembro de 2011 foi aprovado, e em caráter terminativo pela CAS (Comissão de Assuntos Sociais do Senado), um projeto de lei prevendo a concessão do seguro-desemprego para artistas, músicos e técnicos em espetáculos de diversão (incluindo cenografistas, figurinistas, iluminadores e outros). Tal condição, em conjunto com outros dados e informações apresentados, fornecem um panorama da profissão de ator, como modalidade de trabalho artístico, com suas características gerais e/ou universais, e algumas mais específicas do contexto brasileiro.

A correlação dos aspectos levantados com noções vindas da Psicodinâmica do trabalho, e em diálogo com autores da Psicanálise, pode colaborar para a compreensão de fenômenos que, geralmente tratados como individuais, espelham relações sociais, culturais e econômicas de um dado contexto. A contextualização de vivências e percepções relacionadas ao trabalho, de sofrimento e prazer, dentro de seu coletivo, fornece amostras de questões amplas de saúde do trabalhador que são, comumente, interpretadas como fenômenos pontuais ou isolados.

No caso das profissões artísticas, constata-se a atratividade cada vez maior das mesmas, sobretudo para os jovens, sem os proporcionais incrementos nas ofertas de trabalho, formal ou informal. A isto se soma uma certa inconsciência, generalizada, por parte dos aspirantes a atores; tantos dos riscos presentes na profissão, como dos ganhos inconspícuos da formação artística – próprios do terreno das Humanidades –, que transcendem à fama ou ao meteórico enriquecimento material.

Além disso, considerando o tratamento massivo - e cada vez mais intensificado - da arte como mercadoria, com a conseqüente tendência à hegemonização das formas artísticas voltadas ao entretenimento, comumente alimentada pela cultura de massa; o que se observa é um quadro altamente

restritivo às possibilidades de democratização da arte e da cultura. Tal condição tende a limitar a diversidade de ofertas de trabalho em linguagens artísticas variadas, contribuindo para que, no caso dos artistas de vanguarda principalmente, estejam mais sujeitos ao sofrimento psíquico, sob as mais variadas formas de manifestação.

Capítulo 2

Do corpo erótico à sublimação: contribuições da Psicodinâmica do trabalho para a compreensão do trabalho dos atores de teatro

O homem só conhece a si mesmo na medida em que conhece o mundo; ele se torna consciente de si mesmo somente dentro do mundo, e consciente do mundo somente dentro de si mesmo. Cada objeto, bem contemplado, abre um novo órgão da percepção dentro de nós.
Goethe

Um tema recorrente entre as ideias da Psicodinâmica do trabalho, a partir das formulações de Christophe Dejours^{60, 61, 62}, envolve as relações do trabalho com a sexualidade, a partir do que o autor denominou de *paradoxo da dupla centralidade*.

A Psicodinâmica do trabalho considera uma dimensão essencial da existência humana o trabalho, e tem na Psicanálise uma de suas principais bases teóricas. Para esta, no entanto, é a sexualidade que ocupa um lugar central na constituição da subjetividade.

Ao constatar tal paradoxo, o autor propõe como “solução” o reconhecimento dos “poderes extraordinários do corpo”⁶¹ (p. 26). O corpo como ponto de origem do pensamento encarnado, o corpo como sede da *inteligência astuciosa* e da subjetividade que tem, no trabalho, uma poderosa via de expressão e transformação. E lança a questão: “Seria possível, sem renunciar à centralidade da sexualidade, conferir o espaço que cabe ao trabalho na teoria social?”⁶¹ (p. 27).

Antes de prosseguir este debate faz-se necessário uma visita à concepção de corpo adotada por Dejours^{63, 64}, a partir de incursões no território da Psicossomática. Trata-se da diferenciação entre corpo *biológico* e corpo *erótico*.

2.1. O corpo biológico e o corpo erótico

O corpo erógeno, certamente, não é um presente da natureza⁶¹ (p. 180).

Ao conceder, em seus estudos sobre a psique, uma posição de destaque à sexualidade, Freud⁶⁵ recorre com frequência a exemplos que ilustram suas primeiras manifestações na vida humana. Um dos comportamentos descritos é a utilização da boca pelos bebês, desde os estágios iniciais do desenvolvimento, para fins distintos daquele que seria originalmente concedido pela biologia; no caso a alimentação visando à sobrevivência.

A partir de um estudo sobre o chuchar, prática de “sugar com deleite” iniciada no estágio de lactação, mas que pode perdurar por períodos maiores, Freud⁶⁵ demonstra como funções fisiológicas servem de apoio para as manifestações da *pulsão* que constituem, por sua vez, a *sexualidade psíquica*. A *pulsão* é definida por Laplanche e Pontalis⁶⁶ como:

Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz tender o organismo para um alvo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu alvo é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é o objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir o seu alvo⁶⁶ (p. 506).

Ao conceituar pulsão (*Trieb* em alemão), os autores comentam sobre a introdução do termo na obra freudiana como motivada, sobretudo, pela necessidade da diferenciação em relação ao conceito de *instinto* (*Instinkt* na língua alemã). Uma das confusões geradas pela indistinção entre os dois termos encontra-se no fato de que instinto se refere, na concepção freudiana e na das ciências biológicas em geral, aos comportamentos animais baseados na hereditariedade.

Freud⁶⁵ introduziu *Trieb* em seu *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, mas segundo Laplanche e Pontalis⁶⁶ o autor já havia se referido, desde seus primeiros textos, a “dois tipos de excitação (*Reiz*) a que o organismo está submetido, e que tem de descarregar em conformidade com o princípio da constância”⁶⁶ (p. 507).

Os dois tipos de excitação referem-se à distinção proposta por Freud⁶⁵ entre pulsões do ego - ou de autoconservação - e pulsões sexuais. Segundo Laplanche e Pontalis⁶⁶, em 1920, com *Para além do princípio do prazer* a teoria do dualismo pulsional irá contrapor *pulsões de vida a pulsões de morte*. Um dos aspectos mais importantes do conceito de pulsão para os fins desse estudo está, no entanto, no fato de ser “um conceito-limite entre o psiquismo e o somático”⁶⁶ (p. 508).

Em *O corpo – entre a biologia e a psicanálise*, Dejours⁶³ esclarece que a oposição entre a sexualidade psíquica e o corpo fisiológico não corresponde à cisão tradicionalmente pensada entre Psique e Soma. A sexualidade psíquica se desenvolve a partir das relações entre adultos e crianças, dentro das atividades de cuidado e educação, e “a partir das comunicações fantasiosas” ocorridas entre os cuidadores/educadores e as crianças⁶³ (p. 101). Enquanto se forma, esta sexualidade coloniza o corpo fisiológico, tornando-o um campo de prazer e experimentações lúdicas.

A prática do chuchar é apenas um exemplo de como se dá a subversão do corpo fisiológico pelo corpo erótico. Volich⁶⁷ menciona como brincar com o bolo alimentar, alternando as sensações de boca cheia e vazia, assim como reter e expulsar o alimento antes de degluti-lo são algumas das possibilidades de experimentações com a parte do corpo que se constitui, segundo Spitz⁶⁸, a “cavidade primária”.

De acordo com a proposta psicanalítica o desenvolvimento libidinal pré-genital compreende, além da fase oral, as fases anal e fálica. Freud⁶⁹ elucida este ponto:

Os senhores já sabem como, no decorrer desse desenvolvimento prolongado, podem ser reconhecidas diversas fases da organização primitiva, e também sabem como essa história da função sexual explica suas aberrações e atrofia. A primeira dessas fases ‘pré-genitais’ é conhecida como fase *oral*, porque, de conformidade com a maneira como um lactente é alimentado, a zona erógena da boca domina o que se pode denominar de atividade sexual desse período da vida. Numa etapa seguinte, passam a primeiro plano os impulsos *sádicos e anais*, sem dúvida em conexão com o aparecimento dos dentes, o fortalecimento do aparelho muscular e o controle das funções esfinterianas. Aprendemos numerosos detalhes interessantes a respeito desse estágio notável do desenvolvimento, em particular. Em terceiro lugar, vem a fase *fálica* na qual, em ambos os sexos, o órgão masculino (e o que corresponde a este nas

meninas) assume uma importância que não pode mais ser negligenciada⁶⁹ (edição eletrônica, sem página).

Com o desenvolvimento libidinal chegando à “completude” das fases pré-genitais até - por volta de - cinco ou seis anos, inicia-se o período de latência. Passado este, tem-se a fase genital, designada “a organização sexual definitiva, que se estabelece após a puberdade”⁶⁹.

As etapas pré-genitais são, contudo, essenciais à formação da unidade psicossomática. Os sucessos e fracassos ocorridos nestas etapas geram tendências mais ou menos saudáveis para toda uma existência. Os jogos, descobertas e brincadeiras surgidas aí, ao reforçarem a primazia do corpo erótico sobre o corpo fisiológico, ampliam o espaço “interno” frente - e em meio - à realidade dada.

Pois é o corpo erótico que está implicado no brincar, matriz da criatividade. As brincadeiras, bem como as relações lúdicas com objetos que os bebês e as crianças se apegam afetiva e corporalmente configuram o substrato do corpo erótico. Seu desenvolvimento permite que sejam transcendidas as limitações e frustrações do corpo biológico, favorecendo a constituição de uma identidade razoavelmente coesa e o equilíbrio psicossomático. “Por intermédio do brincar, a criança liberta-se, por um tempo, de sua fome”⁶⁷ (p. 129).

Winnicott^{70, 71, 72} foi um pediatra e psicanalista inglês, cujas contribuições para o entendimento dos jogos e brincadeiras no universo infantil foram de fundamental importância não só para a Psicanálise infantil, mas também para o estudo da criatividade e da psique em geral. Inclui-se aí sua pesquisa sobre as relações entre psique e soma, bem como sobre os desdobramentos do *psicossoma* na saúde e no adoecimento.

O autor inglês⁷⁰ chamou a atenção para a importância do brincar na saúde, demonstrando como uma vida criativa nutrida desde a infância, a partir das relações com os primeiros objetos transicionais, e mediada pelo corpo, contribuiria para uma formação mais bem-sucedida do *self*. Em seu *A mente e sua relação com o psicossoma*⁷¹ Winnicott qualifica como fundamental a união entre psique e soma estabelecida nos primeiros tempos de vida, sendo esta

ligação um componente significativo para a saúde física e psíquica do indivíduo.

No conceito de *psicossoma* está contida, assim para Winnicott^{71, 72} como para Dejours^{60, 61, 62, 63, 64} a ideia de uma unidade mantenedora da saúde que abrange tanto o aspecto físico como o psíquico. Em seu *Repressão e Subversão em Psicossomática – pesquisas psicanalíticas sobre o corpo*, Dejours⁶⁴ anuncia sua posição teórica:

A hipótese que eu gostaria de propor não concorda em absoluto com a problemática clássica da psicossomática, nem com a da neuropsicologia: consiste em que a atividade de pensar não se situa unicamente no cérebro, mas passa pelo corpo inteiro. Ela implica como correlato que não há como manter a oposição entre as doenças da mente e as doenças do corpo, ou entre doenças mentais e doenças somáticas. As doenças mentais seriam sempre, ao mesmo tempo, doenças do corpo, e as doenças do corpo seriam sempre, ao mesmo tempo, doenças mentais. Ou, se preferirmos outra formulação: toda doença seria sempre, simultaneamente, tanto mental como somática⁶⁴ (p. 94).

Assim, ao apresentar a hipótese da subversão libidinal do corpo biológico, Dejours^{63, 64} a indica como uma via para a saúde, por onde a relação com o mundo e sua materialidade pode ser recriada para além de um determinismo biológico.

O desenvolvimento libidinal (e psicoafetivo) é marcado, entretanto, pela relação (universal e “naturalmente” desigual) entre criança e adulto. Nesta *situação antropológica fundamental*⁷³, a criança recebe cuidados e atenção de adultos. As possibilidades de expansão física e psíquica da criança só podem acontecer com a permissão, o estímulo ou mesmo a presença de um outro, no caso, um adulto. Conforme Volich⁶⁷:

(...) para que o brincar com o corpo seja possível, a criança precisa de um companheiro de jogo. Sem a presença de um outro, da mãe ou do pai, por exemplo, nenhuma brincadeira é possível. Sem o acordo ou a disponibilidade deles, tampouco. A incapacidade dos pais de promover ou tolerar brincadeira do bebê – por se angustiarem diante dela, por não poderem acompanhar seu ritmo, por lhes ser essa brincadeira insuportável, em virtude de suas próprias histórias e das dimensões eróticas e fantasmáticas que a acompanham – perturba a constituição dessa outra experiência do corpo. Nesse caso, a criança mantém-se refém da biologia e da fisiologia, esbarrando em dificuldades para encontrar outras vias de expressão e de satisfação para suas necessidades. Fica assim comprometida a constituição do

corpo libidinal e da subjetividade que ele sustenta, bem como muitos dos recursos paraexcitantes para lidar com conflitos internos e externos⁶⁷ (p. 176).

O adulto, ao lidar com a criança, é também afetado por ela e pelas possibilidades - materializadas corporalmente inclusive - de sua existência. Não raramente esta situação é atravessada por desvios, perturbações e distorções, gerando falhas na estruturação do corpo erótico da criança.

Os fracassos na subversão libidinal transformam-se comumente em fragilidades na economia psicossomática. Zonas do corpo banidas das atividades lúdicas tornam-se, assim, mais propensas ao adoecimento, bem como o empobrecimento da vida criativa pode contribuir para a formação do pensamento operatório e para as falhas nas mentalizações⁷⁴, base da normopatia⁷⁵ do *falso self*^{71, 76} ou da *doença normótica*⁷⁷, nomenclaturas e/ou enfoques comumente utilizados se referir a patologias onde o pensamento trabalha de forma autômata e desinvestido de suas capacidades elaborativa e onírica.

Winnicott⁷¹, ao diferenciar mente, psique e soma, buscou demonstrar como a função do pensamento (mente), quando introduzida precocemente no desenvolvimento infantil, “seduz” a psique para junto dela, promovendo uma cisão na unidade *psicossoma*. A partir de sua clínica pediátrica – e posteriormente psicanalítica - com bebês e crianças (incluindo o contato com seus cuidadores), o autor propunha que a mente deve atuar, num organismo saudável, somente a partir do primeiro ano de vida, e mesmo assim “como um ornamento”.

Sua atividade precoce se dá em função de algumas condições, tais como falhas ambientais em demasia e/ou a presença de uma mãe (ou substituta) intrusiva. Pode ocasionar um alto coeficiente de inteligência (ou até mesmo uma mente superdotada), acompanhados de uma percepção deficiente do próprio corpo, das sensações e emoções; ou somente a segunda opção. Segundo a abordagem winnicottiana ainda, as doenças físicas são compreendidas como uma forma de se romper a (nova) união patologizante entre psique e mente, resgatando a unidade psicossomática.

O psicanalista inglês percebeu também a íntima relação entre o adoecimento psíquico das mães e o adoecimento físico das crianças. A partir

de suas observações clínicas compreendeu como as desordens físicas manifestadas por bebês e crianças expressavam, em muitos casos, as falhas de maternagem, por excesso ou falta de cuidados. As relações patologizantes proporcionavam as condições ideais para a formação do que Winnicott⁷¹ chamou de *falso-self*.

Mello Filho⁷⁶, em seu *Vivendo num país de falsos-selves* disserta sobre a diferença entre os termos *falso-self*, de Winnicott, e *normótico*, de Christopher Bollas, discípulo independente do primeiro. Segundo Bollas⁷⁷ o termo *normótico* tem sua melhor correspondência com expressão *normopata*, sugerida por Mc Dougall⁷⁵. Quanto às distinções entre o normótico e o *falso-self* [grifo do autor]:

O normótico tem identidade com o falso-self, mas também dessemelhanças. Ambos são hiperadaptados à realidade, o que faz com que se sintam normais, o que faz bem ao *self*. Isto também diminui os conflitos interpessoais e com a realidade ambiental, diminuindo o sofrimento egóico. Mas, em troca, diminui as suas sensibilidades e a capacidade de modificar o ser. (...) Vejo no normótico uma vida mais comum, plana, regular, como o mundo das coisas. Já no falso-self – principalmente nos ostensivos – vejo uma vida mais tumultuada, mais dominada pela ambição, pela necessidade de crescer, às custas do mundo externo. (...) Ambas as estruturas quando entram em colapso (como demonstra Bollas) podem defender-se com a droga-adição ou com episódios de doenças psicossomáticas, o que me parece mais comum nos indivíduos *falso-self* por apresentarem uma patologia mental mais profunda, mais similar aos estados *borderlines*. O normótico, como já foi dito do paciente *falso-self*, também nos parece ter um funcionamento psíquico do tipo “processo operatório”, como foi descrito pela Escola Francesa de Psicanálise em estruturas psicossomáticas. Como deficiência de base, neste sentido, ambos apresentam uma dificuldade de simbolizar⁷⁶ (p. 93).

As três expressões – normótico, normopata e *falso-self* - guardam, no entanto, relação com o pensamento operatório, oriundo da Escola de Paris e já mencionado anteriormente neste trabalho. Da mesma forma que a experiência do próprio corpo, integrado, é a base do verdadeiro *self*⁷¹.

Voltando à *situação antropológica fundamental* tem-se que adultos, cujos processos de desenvolvimento foram impactados por falhas na constituição do corpo erótico, dificilmente não afetarão as crianças de que cuidam ou educam.

Frente à importância da subversão libidinal, e do fato que com frequência ocorre erráticamente; que caminhos se apresentam aos seres humanos “desenvolvidos” que compensariam - ou mesmo restaurariam - as falhas ocorridas durante os estágios pré-genitais do desenvolvimento libidinal? Até que ponto as escolhas da idade adulta poderiam representar uma oportunidade de reparação dos fracassos ocorridos nas primeiras etapas de constituição da subjetividade?

2.2. O eu, o real e o outro: identidade e trabalho

É sempre *afetivamente* que o real do mundo inicia sua manifestação para o sujeito⁶¹ (p. 39).

O trabalho pode representar uma segunda chance, para boa parte dos seres humanos na fase adulta, de restaurar uma constituição precária do corpo erótico⁶¹. O trabalho, aqui definido como “a atividade desenvolvida por homens e as mulheres para fazer frente ao que ainda não está dado pela organização prescrita do trabalho”⁷⁸ (p. 366) constitui, a partir do confronto com o real e das relações sociais que estabelece, uma valiosa oportunidade para a reconstituição da subversão libidinal.

Em seu *O fator humano*, Dejours⁷⁹ chama a atenção para o caráter utilitário inerente ao conceito de trabalho. “Essa utilidade pode ser uma utilidade técnica, social ou econômica” (p. 39). Com o objetivo de diferenciar *técnica* de *trabalho* o autor utiliza o exemplo das atividades de lazer e esportivas que incluem técnica, mas não utilidade social ou econômica. O trabalho seria então, nessa concepção, “um conceito mais limitado e circunscrito que o da técnica, no qual ele está incluído”⁷⁹ (p. 40).

Ao relacionar subjetividade e trabalho, Dejours⁶¹ destaca o corpo tanto pela forma na qual está envolvido no trabalhar como pelos processos de familiarização e de assimilação das relações subjetivas aí implicadas. Segundo o autor, as experiências propiciadas pelo trabalho constituem uma nova corporeidade e uma renovada sensibilidade que possibilitam, assim, a ampliação da subjetividade.

Pôr-se à prova, no trabalhar, pode ser também um resgate da construção do corpo erógeno, elemento essencial na luta pela saúde. Seja pela via da cooperação, pelos processos de mobilização subjetiva convocados, ou pela dinâmica do reconhecimento, transforma-se sofrimento em prazer, e reinventa-se, dessa forma, as relações do pensamento, encarnado, com o mundo circundante.

Tal oportunidade não se apresenta, todavia, como “um presente da natureza”⁶¹. Requer trabalho, não somente no sentido da *poiesis*, da produção que visa à transformação do mundo; mas também o “trabalho de si sobre si”, ou *arbeit*⁶¹ (p. 72).

Trabalhar é confrontar o real, que se apresenta “por sua resistência ao saber-fazer, aos procedimentos, às prescrições”⁶¹ (p. 39). O real revela-se comumente como um desafio a habilidades técnicas e conhecimentos consolidados, “àquilo que se faz conhecer por sua resistência ao domínio dos saberes e do conhecimento disponíveis”⁶¹ (p. 45). Envolve, ainda, o universo dos afetos, muitas vezes “sob a forma de fracasso, como experiência desagradável, dolorosa, ou como sentimento de impotência ou angústia, até mesmo de irritação, raiva ou decepção, de desânimo”⁶¹ (p. 39).

Além disso, o impacto do contato com o real sobre os afetos não termina com o “fim do expediente”; põe em cheque a identidade, desestabiliza a vida doméstica e o lugar de si; no mundo e em si mesmo. “O trabalho não cessa no ateliê, na fábrica ou no hospital. Ele coloniza toda a subjetividade”⁶¹(p. 51).

Ao questionar a clássica divisão entre “dentro-do-trabalho” e “fora-do-trabalho”, Dejours⁸⁰ chama a atenção para o fato do funcionamento psíquico não ser divisível. “O homem que está engajado em estratégias defensivas para lutar contra o sofrimento no trabalho não abandona seu funcionamento psíquico no vestiário”⁸⁰ (p. 121). Até porque a função das estratégias defensivas é a de aliviar o sofrimento, não servindo para a transformação, emancipação ou cura.

Assim como o real – e o outro – podem desafiar, afrontar, ou até ameaçar, o sentido de identidade não existe sem a relação do “eu” com ambas as instâncias. A ligação do eu com o real, por sua vez, requer mediações, não

acontece “naturalmente”. A Psicodinâmica visa justamente analisar os elementos dessas mediações; além das relações entre o eu, o real e o outro.

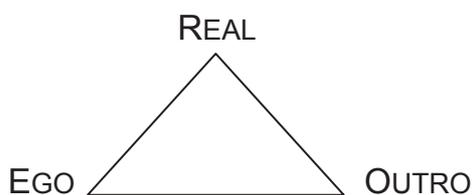
Em relação ao conceito de identidade, Lancman⁸¹, dentro mesmo da abordagem da Psicodinâmica do trabalho, a define como:

um processo que se desenvolve ao longo de toda a vida do sujeito, e que está vinculada à noção de alteridade. Este processo deixa sempre em aberto uma lacuna, que nunca é preenchida. É a partir do “olhar do outro” que nos constituímos como sujeitos; é justamente na relação com o outro que nos reconhecemos em um processo de busca de semelhança e de diferenças; são as relações cotidianas que permitem a construção da identidade individual e social, a partir de trocas materiais e afetivas, fazendo com que o sujeito, ao longo de toda a sua vida, constitua sua singularidade em meio a diferenças⁸¹ (p. 41).

O outro é reconhecido como elemento fundamental no processo de construção da identidade. A construção (ou reconstrução) da identidade mediada pelo trabalho pode ser melhor compreendida a partir das contribuições de François Sigaut⁸², agrônomo e historiador francês.

Sigaut⁸² discutiu o conceito de alienação a partir de um estudo sobre internações psiquiátricas, ilustrado com exemplos da literatura. Configurou o funcionamento dos grupos sociais em diagramas triangulares, a partir das relações entre cada membro, o outro e o real. A configuração “original”, na qual se baseiam as representações dos tipos de alienação, também apresentada em Dejours⁸⁰ é exposta a seguir, na qual estão representados o eu (ou ego), o real e o outro.

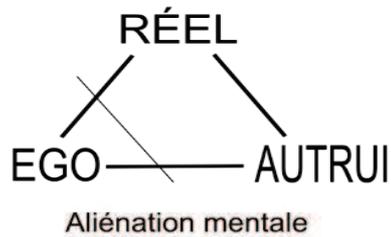
Figura 1. Dejours⁸⁰, p. 87



Dependendo da dimensão ausente ou enfraquecida tem-se um tipo de alienação operando, seja no nível mental, social ou cultural. No caso da alienação mental há um distanciamento da realidade, e também a perda do

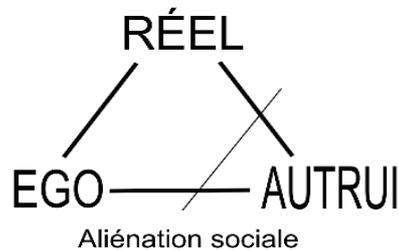
reconhecimento pelo outro, aproximando o sujeito da loucura, conforme o diagrama a seguir.

Figura 2. Sigaut⁸², p. 121



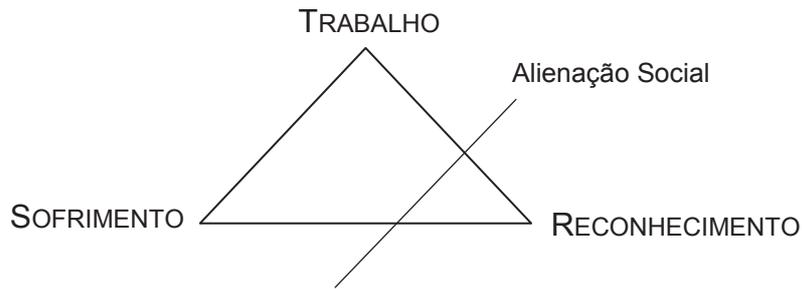
A configuração triangular ressalta a importância das relações entre as três instâncias, para além da primazia de uma delas. No caso da alienação mental, há o isolamento do eu em relação aos outros termos. Já na alienação social é o outro que está excluído da relação. Mesmo que em contato com o real, não há o reconhecimento.

Figura 3. Sigaut⁸², p. 121



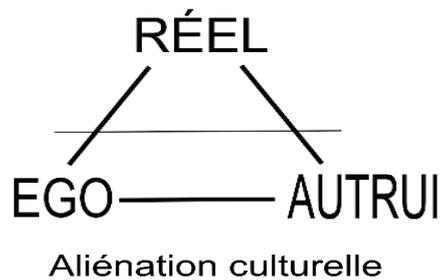
Uma leitura da alienação social pela Psicodinâmica situa o trabalho no lugar do real, e o sofrimento no espaço do eu. A falta de reconhecimento indicaria, dessa forma, o afastamento do outro na relação de si com o real. Os riscos para a saúde psíquica são diversos, a começar pela própria desestabilização da identidade, conforme Dejours⁸⁰.

Figura 4. Dejours⁸⁰, p. 116



E, por fim, tem-se a alienação cultural, definida por um vínculo que inclui o reconhecimento por parte do outro, entretanto, distanciado do real. Em uma espécie de *folie à deux*, que bem pode ser *à trois* ou a mais indivíduos é, neste caso, o real que fica subjugado.

Figura 5. Sigaut⁸², p. 121



Dejours⁸⁰ fornece o exemplo dos operários ou contramestres entrevistados que ao terem tomado conhecimento, em situações passadas, de defeitos da linha de montagem e/ou falhas graves em tarefas essenciais, procuraram sinalizá-los às hierarquias mais altas que, de sua parte, ignoraram os alertas. Os gestores, mantendo-se em situação de alienação cultural, concentravam-se em discutir questões estratégicas e de gestão organizacional, mas permaneciam, todavia, alheios às demandas da realidade cotidiana. Já dos operários e contramestres pode-se dizer que se encontravam em situação de alienação social⁸⁰.

Resumindo, na concepção de identidade baseada nos triângulos de Sigaut⁸², esta é sempre “a resultante de uma luta contra os três possíveis riscos de alienação. (...) a relação com o real não está diretamente disponível. Não é

natural. Sempre passa pela mediação de uma ação sobre o real”⁸⁰ (p. 118). O adoecimento mental, neste caso,

não depende da intensidade dos constrangimentos exercidos sobre o indivíduo pela realidade do trabalho. A razão – ou a normalidade – não depende da adequação dos constrangimentos exercidos sobre o sujeito pela realidade do trabalho⁸⁰ (p. 115).

Há, nestas relações, uma espécie de combinação – mais ou menos bem sucedida que favorecerá ou não à saúde. Relacionada às necessidades psicossomáticas e aos limites e potenciais de cada um no trabalho, encontram-se as noções de carga psíquica (de trabalho) e *adequação homem-trabalho*.

2.3. Carga psíquica, adequação homem-trabalho e inteligência prática

Laurell e Noriega⁸³, ao analisarem as relações do trabalho com a saúde, agrupam as cargas genericamente “em físicas, químicas, biológicas e mecânicas, por um lado, e fisiológicas e psíquicas, por outro”⁸³ (p. 110). Dentro do enfoque histórico e social dos processos biopsíquicos adotado pelos autores, ressalta-se que os tipos e intensidades da carga não devem ser, entretanto, considerados de forma isolada, mas vistas dentro de um processo dinâmico que se constrói a cada ambiente ou situação de trabalho.

Segundo os autores⁸³, a noção de carga psíquica apresenta um diferencial em relação às outras pois, neste caso, o potencial adoecedor pode vir tanto de uma sobrecarga (devido a situações de tensão prolongada), como de uma subcarga (pela subutilização das capacidades relacionadas ao aparelho psíquico). Neste segundo grupo estariam: a perda de controle sobre o trabalho (pela subordinação ao ritmo e movimento da máquina); a desqualificação do trabalho (devido à separação entre concepção e execução); e a parcelização do trabalho, resultando em monotonia e repetitividade⁸³ (p. 112).

Sobre a noção de carga psíquica de trabalho na perspectiva dejouriana, tem-se que: partindo do princípio que o organismo humano não é

uma máquina; que está sujeito ao contato frequente com excitações, não somente exógenas, mas também endógenas; que carrega consigo uma história de vida, e com ela aspirações, desejos e necessidades; compreende-se que determinadas tarefas são mais adequadas à determinadas personalidades, do ponto de vista da descarga das energias psíquicas e, conseqüentemente, da economia psicossomática. Assim⁸⁴,

O bem-estar, em matéria de carga psíquica, não advém só da ausência de funcionamento, mas, pelo contrário, de um livre funcionamento, articulado dialeticamente com o conteúdo da tarefa, expresso, por sua vez, na própria tarefa e revigorado por ela. Em termos econômicos, o prazer do trabalhador resulta da descarga de energia psíquica que a tarefa autoriza, o que corresponde a uma diminuição da carga psíquica do trabalho⁸⁴ (p. 24).

O autor cita dois exemplos que denotam a interdependência entre atividade (ou falta dela), personalidade e carga psíquica de trabalho. No caso de datilógrafas contratadas por um escritório, operava a seguinte organização: mesmo nos períodos de trabalho reduzido, as funcionárias não poderiam se ocupar de outras atividades tais como tricotar, ler ou conversar. Tinham que comparecer ao escritório e fingir que trabalhavam, o que se seguia de uma enorme fadiga.

Em um outro extremo tem-se a função do piloto de caça, que requer como perfil de personalidade uma razoável dose de agressividade, ambição e competitividade, além de amor ao risco e aos desafios. Observou-se que, mesmo quando operavam em cargas de trabalho demasiadas e bem além da capacidade humana média, isso não lhes parecia afetar o ânimo e nem o desejo de se manterem no trabalho. Pelo contrário, mostravam-se satisfeitos e bem dispostos⁸⁴ (p. 36-7).

Tais exemplos indicam nitidamente a influência da organização do trabalho na gestão da carga psíquica de trabalho. Entende-se organização do trabalho como “a divisão do trabalho, o conteúdo da tarefa (na medida em que ele dela deriva), o sistema hierárquico, as modalidades de comando, as relações de poder, as questões de responsabilidade, etc.”⁸⁵ (p. 25).

No caso das datilógrafas o rearranjo da organização do trabalho foi impedido, gerando sofrimento e fadiga: “a energia pulsional que não acha

descarga no exercício do trabalho se acumula no aparelho psíquico, ocasionando um sentimento de desprazer e tensão”⁸⁴ (p. 29) Tal estase energética poderá se transformar, ainda segundo Dejours⁸⁴ em perturbações que resultam corporalmente na fadiga, “*uma testemunha não específica da sobrecarga* que pesa sobre um ou outro dos setores do organismo psíquico e somático”⁸⁴ (p. 29).

Em um período de sua produção vinculada à Psicopatologia do Trabalho, Dejours⁸⁵ diferenciou *organização do trabalho* e *condições de trabalho*. Nesta segunda categoria estariam os aspectos físicos, químicos e biológicos do ambiente laboral. Ao longo de sua trajetória clínica e teórica o autor tem priorizado, entretanto, a dimensão da *organização do trabalho*, chamando a atenção para o fenômeno da desestruturação, a partir do taylorismo, de uma certa hierarquia entre as instâncias física, psíquica e mental; importante para a saúde mental e característica das atividades de trabalho do tipo artesanal.

Com efeito, para o operário-artesão pré-tayloriano, tudo se passava como se o trabalho físico, isto é, a atividade motora, fosse regulada, modulada, repartida e equilibrada em função das aptidões e do cansaço do trabalhador por intermédio da programação intelectual espontânea do trabalho. Neste edifício hierarquizado, o corpo obedecia ao pensamento, que por sua vez era controlado pelo aparelho psíquico, lugar do desejo e do prazer, da imaginação e dos afetos. O sistema Taylor age, de alguma maneira, por subtração do estágio intermediário, lugar da atividade cognitiva e intelectual⁸⁵ (p. 43).

Sua proposta é que a retirada deste “andar intermediário”, justamente a atividade mental, ocasionaria graves prejuízos à saúde psíquica e física dos trabalhadores. Tal hipótese guarda uma ligação com os antecedentes teóricos do autor, no caso a Escola Psicossomática de Paris.

Pierre Marty⁸⁶, fundador da Escola de Paris, propõe que o organismo humano, frente à emergência e o afluxo de excitações, tem à disposição três vias para descarrega-las: a *via orgânica*, a *ação* e o *pensamento*⁸⁶ (p. 621). A capacidade de mentalização, “que consiste em operações de representação e simbolização por meio das quais o aparelho psíquico busca regular as energias instintivas e pulsionais, libidinais e agressivas”⁷⁴ (p. 203), representa uma

sofisticada possibilidade do psiquismo, em termos de sua regulação. Falhas no desenvolvimento ou experiências traumáticas precoces contribuiriam para dificuldades de mentalização que seriam, por sua vez, corresponsáveis pela tendência crônica ao adoecimento; em outras palavras, pelo abuso da via orgânica na descarga das energias psíquicas.

Embora tenha, ao longo de sua trajetória, se afastado da linha-mestra de pensamento da Escola de Paris, Dejours recorre, em algumas de suas propostas teóricas que relacionam saúde, adoecimento e trabalho, à ideia de mentalização. Uma de suas hipóteses é a de que “a organização do trabalho e, em particular, sua caricatura no sistema taylorista e na produção de peças, é capaz de neutralizar completamente a vida mental durante o trabalho”⁸⁵ (p. 129). Por conta desta forma de organização ocorreria a fadiga, resultante tanto de excessiva carga de trabalho como também de baixa.

Retomando a proposição de Laurell e Noriega⁸³, percebe-se ainda em suas ideias um outro ponto de contato com o pensamento dejouriano, além das aproximações entre *subcarga* e *fadiga*. Refiro-me à capacidade criadora dos seres humanos frente às dificuldades trazidas pelas organizações do trabalho.

Os autores latinos expõem o trabalho como atividade humana que, orientada para um fim, poderia se traduzir em criatividade, entendida como “a capacidade de criar intencionalmente novos objetos, mas também novas relações entre os homens”⁸³ (p. 104). Embora reconheçam que esta possibilidade é negada a boa parte dos trabalhadores, não deixam de mencionar situações em que a resistência dos trabalhadores coopera para evitar a própria desumanização.

Dejours⁷⁹ menciona o conceito de astúcia, relacionando-a às dimensões criadora e transgressora, e também à inovação que potencialmente pode produzir. Conecta-a um certo tipo de inteligência, a *inteligência astuciosa*, ou *inteligência prática*.

Ao empregar o termo *inteligência prática*, Dejours⁸⁷ refere-se à *inteligência da prática*, tendo se inspirado na expressão aristotélica *razão prática*, que diz “daquilo que é requisitado tanto na esfera teórica como na empírica para intervir racionalmente no domínio da ação”⁸⁷ (p. 406-7). Um dos

aspectos da *inteligência prática*^{XI} é que ela é mais atuante e desenvolvida do que a consciência de se tem dela, inclusive por parte de seus protagonistas. Buscar conhecê-la implica aceitar a diferenciação entre *trabalho prescrito* e *trabalho real*, ou entre *tarefa* e *atividade*, adotada pela Psicodinâmica e pelas Clínicas do trabalho em geral⁸⁸.

Conforme Brito, J.⁸⁹, trabalho prescrito (ou tarefa) diz respeito “ao que é esperado no âmbito de um processo de trabalho específico, com suas singularidades locais”⁸⁹ (p. 282). Para Dejours⁹⁰,

A tarefa é o que deveria ser feito segundo as especificações dadas. A atividade é o que se faz realmente. Entre a tarefa e a atividade há, assim, um ajuste, que leva a uma redefinição dos objetivos inicialmente fixados. Estes reajustamentos, bem como os requisitos físicos e psíquicos, compõem uma parte enigmática do trabalho, aquela que fica irremediavelmente ao cargo dos operadores. Para enfrentar a realidade do trabalho, é necessário mobilizar uma forma de inteligência que convoca o corpo todo – inteligência do corpo – e não apenas o funcionamento cognitivo⁹⁰ (p. 155).

No caso da Psicodinâmica do trabalho especificamente, a proposta de uma primazia da práxis sobre a teoria corrobora a ideia de que o trabalho vivo contém riquezas que as prescrições e coordenações não conseguem prever e, muitas vezes, nem ao menos admitir. Assim⁶¹,

(...) ao mesmo tempo em que se desconhece a discrepância entre o prescrito e o efetivo,^{XII} se desconhece também que todos os que trabalham devem mobilizar uma inteligência inventiva que é parte integrante do trabalho ordinário⁶¹ (p. 40).

Alguns elementos estão presentes na inteligência prática e faz-se essencial mencioná-los. Um deles é o seu enraizamento no corpo. Outros aspectos são suas relações com a *mobilização subjetiva* e, ainda, suas relações com a *cooperação*.

^{XI} O autor utiliza ao longo de sua obra também os termos *inteligência astuciosa*, *inteligência criativa*, *inteligência inventiva* e *inteligência do corpo*^{60, 61, 62, 78, 80}.

^{XII} Sznalwar LI. Alain Wisner: Le développement de l'ergonomie et de la pensée sur le 'travailler'. In *Travailler*, n. 15, 2007.

No caso do enraizamento da inteligência prática no corpo, compreende-se a importância das sensações corporais e o papel dos sentidos no trabalho humano. Em se tratando do cotidiano industrial ou técnico, a presença de barulhos, vibrações, odores e nuances de cores diferenciadas indica aos trabalhadores mais atentos e “astuciosos” defeitos e falhas em estado embrionário ou mesmo contornável, prevenindo acidentes e danos maiores⁸⁷.

Identificada já na Antiguidade Grega sob o nome de *metis*, e origem do termo *métier*, é “essencialmente engajada nas atividades técnicas, em particular nas atividades de fabricação (poïesis)”⁷⁹. São destacadas como suas características:

Ela é mobilizada frente a situações inéditas, ao imprevisto, frente à situações móveis e cambiantes.

Ilustra-se particularmente na atividade do caçador, na arte do navegador ou do médico.

Sua competência é a astúcia.

Ela está fundamentalmente enraizada no engajamento do corpo, que funciona graças a uma espécie de mimetismo com as exigências da tarefa, que remete, bem precisamente, à utilização da “sensibilidade” analisada no conceito de atividade subjetivante.

Preocupa-se em poupar esforços e privilegia a habilidade em detrimento do emprego da força.

É inventiva e criativa⁷⁹ (p. 46).

“Abandonado” pelos cientistas, o conceito de *metis* foi relegado ao esquecimento, e passado a ser visto com desconfiança. O resgate dessa expressão pela Psicodinâmica do trabalho se justifica por ser a teoria da *metis*, segundo Dejours⁷⁹, “a base de qualquer análise da engenhosidade” (p. 48). Nesse sentido a retomada deste conceito clássico tenderia a evitar também a criação de novas linhas conceituais que, sob o rótulo de inovadoras e originais, estariam apenas reeditando o que os antigos gregos já observaram e registraram.

Uma característica da inteligência prática é que acontece, com frequência, antes – ou até independentemente – da consciência que se tem dela, ou mesmo de ser simbolizada pelo trabalhador. E quando isso ocorre, dá-se muitas vezes de forma parcial.

As atividades transformam, contudo, os sujeitos que as realizam. Os atos práticos são revelados, então, “não somente por seu impacto sobre a matéria ou as instalações, mas também, como retorno, por uma transformação ou uma marca que se inscreve no próprio sujeito”⁷⁹ (p. 44).

Interessados no trabalho operário, tanto nos moldes clássicos como nos das novas tecnologias, estudiosos vindos das ciências sociais como Böhle e Mikau (1991, apud Dejours⁷⁹, p. 43) propuseram o conceito de *atividade subjetivante*, considerando justamente as transformações que ocorrem no sujeito pela atividade de trabalho, “sem a qual nenhuma eficiência seria possível”⁷⁹ (p. 44). Referem-se ainda às atividades implicadas pelas *tacit skills* que, embora relacionadas às transformações subjetivas do operador, “podem ser objetivadas graças a um protocolo específico de estudo”⁷⁹ (p. 44).

Neste sentido, com o desafio de compreender o que a subjetividade deve à experiência do trabalho, e em um exercício de relacionar o confronto com o real - através do trabalho - à autoestima e, de certa maneira, à identidade, Dejours⁶¹ propõe:

Ao ter acesso, graças ao corpo subjetivo, à familiaridade e à intimidade com a matéria ou a ferramenta, aquele que trabalha adquire não apenas novas habilidades mas ainda descobre em si novos registros de sensibilidade. Pela experiência do trabalho, ele aprende a conhecer seus próprios limites, suas imperícias, mas ele estende também em si o repertório de suas impressões afetivas e descobre novas qualidades de virtuosismo que acaba por apreciar, da mesma forma como gosta de si mesmo⁶¹ (p. 179).

Essa redefinição de si mesmo, bem como das próprias habilidades, põe o trabalho em uma perspectiva que transcende a esfera da produtividade e o configura como uma circunstância onde o corpo é colocado à prova, ampliando a sensibilidade e a capacidade de se sentir prazer.

É importante ressaltar que tais competências não surgem ao acaso. Bem como as relações entre sujeito e corpo erótico não são, conforme já mencionado, espontâneas ou naturais.

Nossa capacidade de transformar o sofrimento em prazer, pela provação do trabalho, depende antes da nossa capacidade de remanejar a relação com nosso próprio corpo, para torná-lo apto a

integrar o que a experiência subjetiva do trabalho nos fez descobrir outra vez sobre nós mesmos⁶¹ (p. 181).

Escutar os sinais emitidos pelo corpo e estabelecer uma relação de parceria confiante com este, reabilitando o corpo erótico, requer um ambiente que permita ou, pelo menos, não impeça o estreitamento de tal relação. Os esforços de inteligência fazem parte da *mobilização subjetiva*, que permite o engajamento ativo dos trabalhadores nos processos e atividades. Para Dejours⁸⁷:

Não há inteligência sem a mobilização individual e coletiva das pessoas. A análise clínica sugere que a mobilização no trabalho é anterior à formação da própria inteligência – de que tanto necessitam os trabalhadores – e que é o exercício do trabalho e o confronto com o real que despertam, de alguma maneira, a formação dessa inteligência e de seus dois níveis operacionais: individual e coletivo⁸⁷ (p. 406-7).

A *mobilização subjetiva* é fortemente ambicionada por organizações de trabalho ao buscarem descobrir o que devem fazer para “motivar” seus trabalhadores. As questões que se apresentam para a Psicodinâmica do trabalho são, entretanto, de outra ordem.

Primeiramente porque, tendo como base a proposta psicanalítica, seu foco não é sobre a motivação, e sim sobre o desejo. O termo desejo está relacionado ao Inconsciente, aparecendo nos sonhos; fantasias; sintomas psiconeuróticos e sinais corporais. Sua utilização pela Psicodinâmica, inspirada na teoria psicanalítica, intenciona refutar a separação entre comportamento e funcionamento psíquico, que vem ser a base das propostas “motivacionais”.

Em segundo lugar, a questão lançada por tais propostas não procede porque a pergunta mais adequada para a Psicodinâmica do trabalho não seria *o que fazer para motivar – ou despertar o desejo de contribuir – por parte dos trabalhadores*, mas justamente o seu inverso: *o que fazer para não abafar este desejo?*, compreendido como vinculado à mobilização subjetiva, e cuja tendência é justamente a de surgir espontaneamente nas atividades do trabalho. “A mobilização subjetiva manifesta-se com grande força na maioria das pessoas saudáveis”⁸⁰ (p. 84).

Mas o que é, para a Psicodinâmica do trabalho, uma pessoa saudável? Em que concepção de saúde se baseia? Que critérios utiliza? Assim, abre-se um parêntesis no presente estudo visando uma incursão pelo conceito de saúde a partir da proposta dejouriana, e em diálogo com as ideias do filósofo Georges Canguilhem.

2.4. Trabalho e Saúde: algumas relações

Compreende-se, pois, que através dessas diferentes relações do indivíduo com seu trabalho, sua saúde esteja implicada no mais alto nível⁹¹(p. 98).

O que é saúde? Que critérios poderiam indicar de forma inquestionável o nível de saúde de um ou mais sujeitos? Ideias do filósofo e médico Georges Canguilhem trazem importantes contribuições neste sentido. Em seu *O normal e o patológico*⁹², o autor problematiza noções tais como normalidade, saúde, doença e cura, nos levando a perceber nas médias estatísticas um critério limitado para se avaliar o estado de saúde dos seres humanos.

A partir de seu entendimento de saúde como um conceito dinâmico, propõe que é o próprio sujeito - em interação com seu ambiente -, e não a norma estatística, o ponto de referência para se avaliar como anda a saúde. Tal visão incorpora as variabilidades do meio e da própria vida.

A doença, neste sentido, é também uma norma, ainda que inferior e, ao exigir novas configurações, promove um novo organismo. Já a saúde, ao oferecer “uma margem de tolerância às infidelidades do meio”⁹²(p. 159), se relaciona de forma menos limitada com as variabilidades se constituindo, portanto, uma norma superior. E, depois, não seriam essas infidelidades, na verdade, mais uma “constante” do que exatamente “infidelidades”?

(...) não será absurdo falar em infidelidade do meio? Isto ainda é admissível quanto ao meio social humano, em que as instituições são, no fundo, precárias, as convenções revocáveis, as modas, efêmeras como um relâmpago. (...) O ser vivo não vive entre leis, mas entre seres e acontecimentos que diversificam essas leis (p. 159)⁹².

Uma vez que as infidelidades do meio são, portanto, inerentes à vida, e a saúde uma “norma superior”, não se associa sem questionamentos, a partir da visão canguilheniana, saúde à normalidade.

Dejours⁹³, ao criticar a definição de saúde proposta pela OMS como “um estado de completo bem-estar físico, mental e social”, utiliza conceitos da fisiologia, da psicossomática e da psicopatologia do trabalho para refutar o invólucro de idealizações que abrange tal definição. Em seu *A saúde mental entre impulsos individuais e requisitos coletivos (sublimação e trabalho)*⁶⁰, o autor declara:

A saúde, quando muito, é um ideal. A “normalidade”, no entanto, seria mais acessível se considerada como compromisso aceitável de convivência com os sofrimentos e as doenças, compromisso que, no entanto, só poderia ser firmado e mantido por uma luta incessante; luta que não pode ser empreendida sem sustentar-se em uma concepção de combate pela emancipação⁶⁰ (p. 411).

A partir das contribuições da fisiologia das regulações o autor expõe o permanente “desequilíbrio” do organismo, que luta para se regular a partir de vários fatores, internos e externos. Do seu percurso trilhado no campo da Psicossomática, já mencionado anteriormente, Dejours^{63, 64, 84, 93} corrobora a tese onde a relação entre estados psíquicos e físicos faz-se inquestionável; problematiza o conceito de bem-estar psíquico, por suas implicações políticas e sociais; reconfigurando, por fim, os fenômenos da angústia e da depressão.

Ao relacionar de maneira íntima e dinâmica trabalho e saúde o autor expõe não ser a ociosidade, ao contrário do que muitos acreditam, a meta de um ser humano “saudável”. Quando há saúde há movimento, ou a busca dele, seja psíquico ou corporal, e as atividades laborais são exemplos disso. No mesmo sentido Dejours, Dessors e Desriaux⁹¹ procuram demonstrar que as atividades oferecem aos trabalhadores descargas de energia que podem ser mais ou menos bem-sucedidas conforme as necessidades de regulação de suas “economias psicossomáticas”; fenômeno relacionado à adequação homem-tarefa, já mencionada no presente estudo.

O conjunto de tais argumentos inviabiliza formarmos tanto do trabalho como da saúde conceitos engessados. Para a expressão *qual trabalho?*, usada para se referir à importância de se contextualizar as atividades exercidas,

poderia ainda ser proposto um complemento como, por exemplo, *para qual sujeito?* Junto à crítica da noção de saúde difundida pela OMS, Dejours⁹³ questiona *o que seria o tal “completo bem-estar” anunciado*. E poderíamos ainda acrescentar: *para que sujeitos? E em que contextos?*

Brito e Athayde⁹⁴, afins às ideias desses autores, corroboram a proposição de que “a saúde das pessoas é um assunto, antes de tudo, ligado às próprias pessoas”⁹⁴ (p. 26). Questionam a sobrevalorização da ciência médica como a porta-voz dos estados de saúde de homens e mulheres, e nos lembram que parte da experiência corporal, “inacessível aos outros (e muitas vezes à consciência do próprio sujeito)”, demanda um diálogo que envolva o sujeito dessa experiência, e o torne, ainda, seu protagonista. Perceber, então, a saúde como algo mutável, estado de exposição constante a diversas variabilidades, é o convite que esses autores nos fazem.

Partindo da inegável ligação entre vida e trabalho, que se afetam de diferentes maneiras, a saúde pode ser entendida como um significativo componente do elo entre essas esferas. Tolerar as infidelidades do meio e adaptar-se criativamente ao ambiente lutando, ainda, por uma emancipação enquanto sujeito no meio que o circunda, parece ser um ponto de convergência também entre Dejours^{60, 93} e Canguilhem⁹².

Do ponto de vista dejouriano, a emancipação⁶² [grifo nosso]:

Procede do poder em substituir o constrangimento da dominação pela exigência de mensurar-se, de seu próprio grado, com os poderes de seu corpo e de sua inteligência confrontados à resistência do real. Não se avalia pelo direito de circular livremente, de praticar sua religião ou de expressar sua opinião, mas no poder de encontrar em seu trabalho a via que leva ao gozo de si, em outros termos, da ampliação da subjetividade e da revelação da vida em si⁶² (p. 158).

A relação da emancipação com a “ampliação da subjetividade” e a “revelação da vida em si”, pela via do trabalho, indica os “poderes extraordinários do corpo”⁶¹, na expressão da inteligência prática a partir do confronto com o real. Por isso, oferece riscos. “É devido aos riscos que a emancipação expõe sobre a vida subjetiva que a liberdade não é sempre desejável, longe disso”⁶² (p. 174).

A emancipação não pode ser entendida como a ação livre de constrangimentos; pois é da tensão entre o prescrito e o real que ela pode surgir, e também no exercício da construção de uma identidade autônoma que, embora admita a necessidade de reconhecimento, deste não depende para existir e ser no mundo. Sobre a emancipação ainda, o autor afirma:

não é a liberdade, é antes o caminho, o movimento que visa libertar-se da dominação. (...) Visa a um deslocamento na ordem das relações entre dominação e servidão e é sobre isso mesmo que ela se avalia⁶² (p. 171).

Compreender, por fim, a luta pela emancipação como uma luta pela saúde pressupõe admitir que a relação do sujeito com seu trabalho é sempre, de alguma forma, uma relação libidinosa. Ainda que inconsciente dos poderes do corpo, são nestes poderes que cada trabalhador se apoia para trabalhar e, desta forma, confrontar o real pela convocação da inteligência prática.

As relações do trabalho com a libido foram também abordadas pelo médico, psicanalista e clínico social, Wilhelm Reich. Sobre a relação do trabalho com a libido o autor⁹⁵ afirma:

Consideramos “libidinosa” a relação de um homem com o seu trabalho, quando este lhe proporciona prazer; dado que o *trabalho* e a *sexualidade* (nos sentidos lato e estrito das palavras) estão estreitamente ligados entre si, a relação do homem com o trabalho é também uma pertencente ao domínio da economia sexual das massas humanas. (...) *Trabalho e sexualidade têm origem na mesma energia biológica*⁹⁵ (p. 275).

A respeito das formas de organização do trabalho e suas relações com a saúde e dinâmicas psicossociais, o autor propõe: “Não é preciso criar nada de novo; devemos simplesmente remover os obstáculos que se opõem às funções sociais naturais, independente das formas que estes obstáculos possam assumir”⁹⁵ (p. 294).

Considerando, entretanto, que as organizações de trabalho são *a priori* “desestabilizadoras da saúde”⁹⁶ (p. 434), e na impossibilidade de se pensar o trabalho e as organizações isentos de sofrimento; pode-se conceber, porém, “organizações do trabalho mais favoráveis à negociação da superação desse sofrimento” (p. 434). Que condições organizacionais do trabalho estariam mais

afinadas a este objetivo? Um estudo desenvolvido na primeira metade do século XX pode gerar interessantes contribuições para esta reflexão.

2.4.1. A democracia natural do trabalho

O trabalho é a base da existência social do homem⁹⁵ (p. 167).

Reich^{95, 97, 98} pensava o corpo como um meio privilegiado para reconhecer não somente os movimentos – ou estases – psíquicos e emocionais, mas, também as interações sociais. Antes mesmo de se concentrar na prática clínica, quando passou a sistematizar seus estudos em análise do caráter a partir da proposta freudiana, Reich incursionou pelo território do trabalho, através de um movimento chamado Sexpol, onde buscava dialogar com a juventude operária alemã e debater, sobretudo, temas relacionados à sexualidade⁹⁷.

Identificado com a proposta ideológica marxista em sua fase pré-partidária, a clínica social reichiana tinha como base a ideia de que uma vida plena abarcava a vitalidade em todos os seus aspectos. “Amor, trabalho e conhecimento são as fontes de nossa vida. Deviam também governá-la”, é uma de suas mais célebres frases. Para Reich as esferas afetiva e sexual encontram-se em permanente interação com os outros aspectos da existência, tanto os afetando como se deixando por eles afetar.

Apoiando-se na premissa de que cada organização social produz as estruturas de caráter que precisa para funcionar; Reich⁹⁵ investigou estruturas psicossociais que favoreceram a consolidação de movimentos de massas, bem como os aspectos subjetivos aí envolvidos.

Em seu *Psicologia de Massas do Fascismo*⁹⁵, expõe achados sobre modos de trabalho potencialmente mais saudáveis. A partir de um folheto publicado na Dinamarca em 1937, e que se difundiu nos anos seguintes por vários países da Europa, tornando-se inclusive foco de debates em diversos grupos, sobretudo intelectuais, Reich⁹⁵ discute o termo *democracia natural do trabalho* [grifo do autor]:

(...) todo o processo de trabalho é e deve ser, natural e necessariamente, baseado em um processo de democracia do trabalho. A autogestão é uma característica espontânea do trabalho. O que é necessário é transformar de tal modo a estrutura do trabalhador que esta democracia natural do trabalho possa ser libertada de qualquer sobrecarga burocrática e possa desenvolver as *suas próprias formas e organizações*⁹⁵ (p. 272).

As descrições sugeridas pela democracia natural do trabalho configuraram, para o autor, o modelo do que seria uma organização do trabalho promotora de saúde física e mental. Algumas de suas características seriam:

- o investimento na formação generalista dos trabalhadores, sem rigidez na separação das tarefas;
- baixa diferenciação entre trabalho físico e trabalho mental;
- mudança periódica de funções, permitindo que membros da direção assumissem funções técnicas, com vistas à diluição da burocratização, e;
- autogestão, que inclui os trabalhadores “do chão de fábrica” participarem da seleção e mesmo integrarem o corpo da direção, atuando diretamente nas decisões relacionadas à produção.

A proposta da democracia natural do trabalho é, de forma geral, utópica, principalmente se tentarmos transpor seus princípios para estruturas organizacionais macroscópicas ou de consolidada gestão nos moldes tradicionais. A autogestão, contudo, acompanhada de algumas das condições acima descritas, foi adotada durante os primeiros anos de um programa de racionalização do trabalho, aplicado em fábricas e indústrias soviéticas entre 1923 e 1932, e cujo objetivo principal era o aumento da produção.

Segundo Reich⁹⁵, até 1928 as instituições produtivas locais se mantiveram sob a direção de trabalhadores, eleitos por colegas da própria instituição, e dentro de um “diretório tripartido”. Tal modelo foi cedendo lugar a um formato de liderança concentrada, onde apenas um indivíduo assumia a responsabilidade pela direção.

Este diretor, embora oriundo do grupo de trabalhadores, uma vez na direção passava a assumir funções burocratizadas e de fiscalização. Distanciado das situações do cotidiano laboral e das necessidades dos

trabalhadores, impunha medidas autoritárias e rígidas, aumentando o descontentamento por parte dos trabalhadores.

Como tentativa de resgatar a motivação dos trabalhadores, foi instaurado um movimento denominado Stakhanov, inspirado em um funcionário que havia ultrapassado o nível médio de produtividade. O programa consistia em estimular a ambição e competitividade através de um sistema de recordes. Reich⁹⁵ assim o define:

Dado que o trabalhador já não tinha um interesse “pessoal” por seu trabalho, foi necessário voltar ao seu “impulso para consumir”. Reconstituiu-se o sistema de bônus. Os trabalhadores eram remunerados de acordo com sua força de trabalho; aqueles que faziam mais recebiam melhor alimentação e moradia. Mas isso não era o pior: foi restabelecida a forma mais rígida do sistema competitivo de salários. Tudo isto foi “necessário”, mas devia ter ficado claro que era diametralmente oposto ao objetivo original⁹⁵ (p. 275).

Analisando os efeitos do programa Stakhanov sobre as relações entre os trabalhadores, o autor afirma:

O novo abismo criado entre os trabalhadores produz sentimentos de inveja e ambição entre os mais fracos, e de superioridade e orgulho racista entre os mais fortes. Deste modo não se pode desenvolver um sentimento coletivo de solidariedade. Prevalecem necessariamente as denúncias e reações características da peste emocional⁹⁵ (p. 286).

O caso das fábricas soviéticas na passagem da década de 1920 para 1930 ilustra os efeitos deletérios das ações que, ao estimularem a competitividade, diluem as dinâmicas cooperativas entre trabalhadores de um mesmo ambiente laboral. Explicitam também o equívoco das avaliações individualizadas acerca dos resultados do trabalho humano.

O desenvolvimento das inteligências e personalidades acontece no confronto com outras inteligências, e também na renúncia, em certo sentido, da maximização das inteligências individuais. O reconhecimento, a partir da retribuição e dos julgamentos de utilidade e beleza, só pode se dar inserido em uma coletividade.

2.4.2. Reconhecimento, mobilização subjetiva e coletivo de trabalho

A conquista da identidade no campo social, mediada pela atividade de trabalho, passa pela dinâmica do reconhecimento⁸⁰ (p. 90).

Ainda que o trabalho humano não possa ser diretamente avaliado, seus resultados podem. A partir das “três provas de julgamento que constituem o julgamento de utilidade e os dois julgamentos de beleza”⁶² (p. 117), o reconhecimento é possível. Os julgamentos referem-se ao funcionamento dos coletivos de trabalho.

O julgamento de utilidade envolve os sentidos econômico, social ou técnico da contribuição gerada, partindo geralmente da hierarquia – superior e inferior -, e eventualmente também dos clientes.

Já o julgamento da beleza se dá em termos estéticos, seja pelas regras da arte do ofício, seja pela originalidade das soluções, partindo comumente daqueles que entendem do trabalho em questão, tais como pares, colegas ou membros da equipe⁹⁹. Ainda que não seja direcionado àquele que realizou o trabalho, e sim ao trabalho realizado, o reconhecimento pode transformar o sofrimento em prazer^{99, 62}.

O reconhecimento encontra-se intimamente ligado à dinâmica da contribuição / retribuição. Representa uma forma simbólica de retribuição, e se manifesta nas dimensões da constatação e a da gratidão. Sobre o sentido da constatação, Dejours⁸⁰ o define como:

(...) reconhecimento da realidade que representa a contribuição individual, específica à organização do trabalho. Esta primeira bandeira do reconhecimento entra em confronto com importantes resistências hierárquicas, pois implica o reconhecimento da imperfeição da ciência e da técnica, das falhas organizacionais do trabalho prescrito e do recurso indispensável à contribuição dos trabalhadores para fazer funcionar o processo de trabalho⁸⁰ (p. 85).

E a respeito do reconhecimento, no sentido de gratidão:

(...) *gratidão* pela contribuição dos trabalhadores à organização do trabalho – segunda bandeira do reconhecimento, que, contudo, é concedida com muita parcimônia na maioria dos casos estudados, embora tenham sido constatadas esporadicamente, aqui ou acolá⁸⁰ (p. 86).

As relações entre identidade e trabalho podem se dar por diferentes aspectos. No caso do reconhecimento no trabalho, está fortemente vinculado à mobilização subjetiva que, embora ocorra espontaneamente em condições favoráveis, é frágil.

O reconhecimento nutre um tipo de mobilização que está relacionada à transformação de si pela via do trabalho, e à (re)construção da identidade. “É justamente porque o trabalho pode oferecer gratificações essenciais no registro da identidade que se pode obter a mobilização subjetiva, a inteligência e o zelo dos que trabalham”⁶² (p. 40).

No caso da mobilização subjetiva dos trabalhadores, as condições que a propiciam supõem esforços em diferentes níveis⁸⁰. O primeiro aspecto diz respeito à convocação da inteligência para lidar com os desafios que o real expõe, promovendo um incremento das competências e habilidades, caracterizando o que se denomina, em Psicodinâmica do trabalho, de inteligência prática.

O segundo nível de esforço envolve a construção de opiniões sobre as atividades ou sobre as dificuldades que estas apresentam. Tal elaboração se dá com base nas experiências, interpretações, valores, deveres e preferências pessoais dos trabalhadores e buscará chegar, por consenso ou arbitragem, às medidas e posições a serem adotadas.

O terceiro aspecto pelo qual a mobilização subjetiva é convocada refere-se à busca de interação e à participação no debate de opiniões. Tal esforço pode ser institucionalizado por meio de reuniões da equipe, ou acontecer informalmente nos ambientes de convívio social dentro da empresa. Neste nível de esforço está fortemente implicada a cooperação, que promove contribuições específicas e insubstituíveis por parte do coletivo de trabalho; ultrapassando, de forma mais ou menos explícita, os limites da prescrição e da coordenação.

A discussão a respeito do quanto, ou de como, as regras prescritas são insuficientes para fazer frente ao real do trabalho conduz ao conceito de *visibilidade* e requer a existência, entre os membros de um coletivo, de uma relação de *confiança*.

Tornar visível determinado *modus operandi* demanda uma exposição inteligível para os outros membros da equipe que, cotidianamente, realizam suas tarefas de seus próprios modos. Tal esforço não se resume, portanto, a ser transparente quanto ao modo de execução do trabalho. “Demonstração, ostentação, dramaturgia, retórica fazem parte dessa exposição do *modus operandi*”⁶² (p. 80). A comunicação é vital neste sentido.

O espaço de deliberação repousa no princípio que consiste em empregar da forma mais rigorosa o poder da linguagem para catalisar a perlaboração. Essa propriedade da linguagem se deve ao fato de que falar com alguém é um dos meios mais poderosos de catalisação do pensamento. Ao ponto que, ao falar, este que busca expressar sua opinião escuta-se por vezes proferindo propósitos que lhe revelam dimensões de sua própria experiência de trabalho (que é também a experiência do real) que ele ignorava até o momento em que se ouve falando. É o milagre da palavra, para a qual a psicanálise cunha mesmo uma utilização regida naquilo que Freud designava sob o nome de “*talking cure*”⁶² (p. 177).

Para que tal poder da linguagem se potencialize é necessário, no entanto, o desejo por parte de quem escuta, de compreender aquele que fala. E também a confiança entre os que integram o coletivo, pelo fato da visibilidade apresentar riscos, principalmente para quem se expõe.

Um destes riscos é a apropriação, pelos outros, dos saberes adquiridos com a prática e a percepção singulares. São também riscos potenciais o conhecimento, pelos demais integrantes da equipe, das falhas e transgressões das regras prescritas ou até mesmo o uso de tais conhecimentos contra aquele que se colocou em evidência. A confiança no ambiente de trabalho, segundo Dejours⁸⁰,

não é um sentimento, não participa da ordem do psicoafetivo. A confiança diz, sim, respeito sobretudo à ordem do deontológico, ou seja, da construção de acordos, normas e regras que enquadram a maneira como se executa o trabalho⁸⁰ (p. 82).

A confiança está mais próxima da construção de acordos, normas e regras que regulam a maneira como se executa o trabalho; da criação das *regras de trabalho* e, ainda, das *regras de ofício*⁸⁰. Ambos se originam dos *acordos normativos*, que podem ser compreendidos como resoluções tomadas

a respeito dos modos operatórios, e decorrente de um consenso ou de uma arbitragem sobre os mesmos; tornando-os estáveis para um coletivo de trabalho e configurando referenciais para os que o sucederão.

Quando vários *acordos normativos* se articulam passam a ser chamados de *regras de trabalho* e, por sua vez, um conjunto de *regras de trabalho* que se tornam regulares e transmissíveis, principalmente para os iniciantes, estagiários e aprendizes, constituem as *regras de ofício*⁶².

Para que os consensos obtidos nos *acordos normativos* possam evoluir até a formação das *regras de ofício* são condições essenciais, conforme já comentado, tanto a visibilidade como a confiança, sobretudo entre os pares.

Entre a coordenação (prescrita) e a cooperação (efetiva) se interpõem iniciativas que darão origem às regras de trabalho e/ou às regras de ofício; “compromissos firmados entre os estilos de trabalho, entre as preferências de cada trabalhador, de forma a adequá-los”⁶² (p. 37). Tais iniciativas exigem, ainda, ligada à mobilização subjetiva e a cooperação, o que se entende por *renúncia*.

2.4.3. Renúncia e sublimação

A sublimação é uma luta contra a dominação e se inscreve, *nolens volens*, na luta pela emancipação⁶⁰(p. 426).

A *renúncia* consiste em “uma das mais difíceis provações psicológicas do viver no trabalho”⁶² (p. 125). Envolve um esforço visando a autocontenção, sobretudo por parte dos mais experientes e/ou hierarquicamente superiores. Afinal,

se todas as inteligências individuais, todas as engenhosidades, todas as genialidades seguissem livres seus diferentes cursos, não haveria obra comum possível, porque as genialidades, pelo simples fato da alta singularidade que caracteriza cada uma, têm um poder considerável de divergência e de desorganização, de criação de desordem⁶² (p. 125).

A restrição na exposição dos saberes e inteligências se inclui, ainda, no rol das prescrições. É ou deve ser convocada pela coordenação, e pressupõe

um esforço no sentido de compreender a subjetividade do outro. Requer, por parte de quem renúncia, certa dose de desprendimento egóico, além de um nível razoável do sentido de identidade, por conta da diminuição, por ela exigida, da necessidade de reconhecimento dos sujeitos no trabalhar.

A experiência do trabalho convoca a necessidade da renúncia e isso, de alguma forma, “opõe-se à utopia”⁶² (p. 151). A renúncia canaliza pulsões emitindo contínuos convites para que fantasias, tendências egocêntricas e pretensas genialidades sejam revistas.

Assim como parte das pulsões humanas se transforma, cedendo sua energia para ações socialmente aceitas ou causas nobres, e em prol da civilização, a renúncia também propicia a sublimação. Requer, portanto, “o sacrifício da pulsão (*Triebopfer*) ou a renúncia à pulsão (*Tiebverzicht*)”⁶² (p. 128). “Alienar uma parte de si, de alguma maneira, para assegurar-se da perenidade da maior parte do Eu, tal é, para todo ser humano, a fórmula-chave da economia das pulsões”⁶⁰ (p. 415).

O destino das pulsões é tema essencial na Psicanálise que, ao situar a sexualidade em uma posição central no funcionamento psíquico, tratou de investigar o que seriam das pulsões a partir do que elas não atingiam em satisfação pela via do erotismo. Freud¹⁰¹ propõe então quatro destinos principais: a reversão ao seu oposto; o voltar-se contra si mesmo; a repressão e, por fim; a sublimação.

A repressão pulsional é típica das organizações do trabalho “antissublimatórias”, tais como as inspiradas no taylorismo, no fordismo e, em geral, no trabalho repetitivo com o constrangimento da produção temporizada⁶⁰. Compromete a economia das pulsões e o arcabouço psíquico através de uma “autoaceleração para entorpecer a consciência de si”⁶⁰ (p. 428). Está relacionada à hiperatividade no trabalho e, ainda, ao pensamento operatório.

Já a sublimação pode vir a ter questionada até mesmo sua classificação como defesa, uma vez que “é a única que não se realiza em detrimento do Eu, mas em seu favor”⁶⁰ (p. 427). De todos os destinos possíveis, a sublimação é a que efetivamente rompe com o teor erótico da pulsão, possibilitando uma “dessexualização da pulsão” mesmo, ou a renúncia à satisfação pulsional⁶⁰ (p. 419). Segundo Laplanche e Pontalis⁶⁶,

O termo “sublimação”, introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo “sublime”, especialmente usado no domínio das belas-artes para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação, e o termo “sublimação”, utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso⁶⁶ (p. 638).

Para Freud¹⁰² a sublimação estaria restrita aos campos da arte e da ciência.

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos [...]. E o ponto fraco desse método reside em não ser geralmente aplicável, de uma vez que só é acessível a poucas pessoas. Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático, estão longe de serem comuns. E mesmo para os poucos que os possuem, o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento¹⁰² (publicação eletrônica, sem página)

Dejours⁶⁰ se contrapõe a essa concepção. Reconhece que nos territórios da arte e da ciência se encontram vias privilegiadas para a sublimação; mas não a vê, contudo, como um fenômeno restrito.

O autor francês propõe, então, os termos *sublimação ordinária* e *sublimação extraordinária* visando distinguir os processos sublimatórios que podem ocorrer, por um lado, no trabalho dos operários e, por outro, nas atividades dos cientistas e dos artistas. Sobre a *sublimação ordinária* afirma⁶⁰:

Pode-se então perceber que muitas tarefas, mesmo as julgadas de longe como de pequeno enlevo, pouco interesse e pouco prestígio, implicam uma relação de verdadeira continuidade entre o corpo e a matéria, a ferramenta, o objeto técnico⁶⁰ (p. 421).

Nesta versão ordinária da sublimação se inscreve a dimensão narcísica em que “o amor de si, no trabalho, é amor de seu próprio corpo”⁶¹ (p. 197). E para “fazer justiça à advertência proposta por Freud”, Dejours⁶⁰ propõe o conceito de sublimação extraordinária, que seria própria dos grandes homens, incluídos no grupo dos artistas e pesquisadores, e entre os quais poderiam ser citados Goethe, Da Vinci e Beethoven⁶⁰ (p. 423). Nesta versão extraordinária a sublimação contempla a continuidade entre o saber-fazer individual, vivo e subjetivo, de um lado, e a cultura, de outro⁶¹.

Para o autor⁶⁰, portanto,

(...) a sublimação – tanto a ordinária como a extraordinária – poderia desempenhar um papel de suma importância na luta em prol da saúde mental.

Este papel seria contingente? Ou seria fundamental na luta contra a alienação?

Precisamente, o meu ponto de vista é que a sublimação – incluindo a sublimação ordinária – desempenha um papel fundamental na luta contra a *alienação no trabalho*, de um lado, contra a alienação mental de forma geral, de outro⁶⁰ (p. 425-6).

Isto porque a sublimação surge do trabalho imposto à subjetividade sobre si, o *arbeit*, e a partir do trabalho como *poiesis*⁶¹. Além disso, na visão dejouriana, a renúncia - promovida pelo trabalho - a impulsos antissociais e irracionais, entre outros, presta um serviço à cultura, pela via da sublimação. A cultura compartilhada não tem, segundo Dejours⁶², peso suficiente para fazer frente a tendência humana à violência. Em sua visão, ainda⁸⁰, a sublimação:

não é apenas um processo facultativo reservado aos artistas, aos criadores e aos pesquisadores científicos de talento, mas um processo essencial e necessário para a construção e para a manutenção da economia psicossomática de cada um de nós⁸⁰ (p. 121).

O trabalho convoca a racionalidade, o que permite a transformação de impulsos primários em ações de civilidade. Assim também pensava Reich⁹⁶ que, ao se referir à racionalidade convocada pelo trabalho, comenta:

Por mais sádicos, místicos, fofos, destituídos de escrúpulos e de consciência, cheios de defesa e barreiras, superficiais e ambiciosos que os homens sejam, *em suas funções de trabalho tendem naturalmente a ser racionais*. Do mesmo modo que o

irracionalismo se expande e se propaga nos processos ideológicos e no misticismo, também a racionalidade do homem se confirma e se propaga no processo de trabalho. (...) Por sua natureza e pela natureza do próprio trabalho, ele é *obrigado* a ser racional⁹⁶ (p. 356).

Para que tal racionalidade seja “ativada” faz-se fundamental, no entanto, a renúncia, esteja ela relacionada aos rompantes de uma pretensa genialidade, ou referente aos impulsos hostis e irracionais. A renúncia regula a *mobilização subjetiva*, equilibrando iniciativas com vistas a uma obra comum.

Os *acordos normativos*, bem como a formação das *regras de trabalho* e *regras de ofício*, só podem existir a partir da visibilidade, da confiança e da autoexposição, mas também da renúncia.

Solicitada por meio de um protocolo (formal ou informal), ou acontecendo por meio das defesas psíquicas, a renúncia torna o coletivo - e o trabalho - viável. No caso das “defesas”, tanto são da ordem da repressão pulsional como da sublimação, sendo as do último caso menos danosas à saúde, levando alguns pesquisadores a nem mesmo considerá-la uma defesa.

Sobre a classificação proposta por Dejours⁶⁰ - da sublimação em dois tipos -, possibilita a abertura para um rico debate sobre os sentidos do trabalho. O trabalho ordinário, como uma via para a sublimação, amplia a perspectiva da centralidade do trabalho, marcando sua função na promoção da saúde a partir da reconstituição do corpo erógeno, bem como dos processos de reconstituição libidinal.

No interior do que se considerou como próprio da sublimação extraordinária há também meandros a serem explorados. A visão da arte como uma via privilegiada para a sublimação, defendida por Freud^{100, 101}, a coloca num patamar de idealizações que parece desconsiderar tanto seus aspectos laborais como suas relações com o mercado.

Se, na defesa da proposta freudiana, considerarmos que as expressões artísticas, tanto da Antiguidade Clássica como da Modernidade, respectivamente estudadas e testemunhadas por ele, nem de longe expressavam as relações com o mercado apresentadas após o advento da indústria cultural; resta o aspecto do trabalho.

Apesar de geralmente glamourizadas e envoltas em uma aura de idealizações, as profissões artísticas são tão organizadas, aprendidas, transmitidas e sujeitas a regras, constrangimentos e divisões de trabalho como várias outras profissões¹⁹.

Diversas pesquisas vêm mapeando os constrangimentos que parecem inerentes a cada um dos mundos artísticos e demonstrando que, em meio às frágeis definições em torno *do que é arte*, e das inconsistências sobre *como avaliar o talento de um artista*, persiste a noção de que os artistas são, antes ou além de tudo, retratos dos seus tempos, com todas as idiossincrasias, conflitos e sintomas dos seus tempos.

No universo das Artes Cênicas há, por exemplo, um debate sobre o trabalho dos atores que passeia pela oposição entre repetição e criação. Se pensarmos no que uma rotina de ensaios pode significar, em termos de trabalho repetitivo, vislumbraremos, em muitos casos, reminiscências do trabalho operário.

Alguns atores utilizam de forma diferenciada os termos ator e artista para se referirem às ofertas de trabalhos em teatro, conforme a proposta estética e os processos envolvidos. C37, ator entrevistado por Borges⁵, diferencia o trabalho artístico daquele praticado pelos atores encenadores:

Acima de tudo, eu considero-me um artista. Eu quero ser um artista, não quero ser actor, nem encenador, eu quero ser um criador e quero ser reconhecido como tal... Os actores não são considerados artistas, nem os encenadores, são gajos que fazem o que já foi repetido, numa fórmula estafada que já se viu noutros sítios... Não estou importando se as minhas peças se parecem com o teatro ou com outra coisa, às vezes necessito é de as fazer daquela forma, talvez isso seja diferente em relação às companhias mais antigas [C37, actor, jovem geração]⁵ (p. 38).

C37 pertence a dois grupos de teatro portugueses: Bando e Útero, o segundo fundado por ele. No primeiro se considera um ator encenador; e no segundo um criador. Como C37, muitos atores dividem as atividades que realizam entre as que são atrativas do ponto de vista financeiro, ainda que não haja muito espaço para os processos criativos por parte dos atores; e aquelas em que os processos de trabalho privilegiam a criação.

No primeiro grupo estaria, por exemplo, a atuação em peças de teatro visando o entretenimento, de cunho mais comercial; bem como a participação em novelas e propagandas. Já no segundo grupo estariam as montagens típicas do teatro experimental, ou de vanguarda, sobretudo pelos processos colaborativos ou coletivos, a serem discutidos mais adiante.

2.5. Por uma Psicodinâmica do trabalho artístico

Os universos artísticos, ainda que imersos nas forças do individualismo, da competitividade, e de uma meritocracia bastante peculiar, são marcados, indelévelmente, pela necessidade de cooperação, o que vale sobretudo para os mundos da música e do teatro.

Dejours⁶² menciona como determinadas situações de trabalho parecem convocar mais facilmente a cooperação, ligando as contribuições individuais à ideia de obra comum, “quando a dimensão própria à obra *stricto sensu* está de antemão inscrita no próprio trabalho”⁶² (p. 162). Como exemplos são citados os jogos esportivos, as equipes de cuidados médico-cirúrgicos e psiquiátricos, os grupos de pesquisa científica e de ação humanitária, e os coletivos que se encontram em situação de montar uma performance ou um espetáculo artísticos.

Dentre os coletivos do último grupo há, porém, propostas que privilegiam de forma mais evidente a cooperação entre os pares. Refiro-me às criações coletivas e aos processos colaborativos no teatro.

2.5.1. Criações coletivas e processos colaborativos: a cooperação em cena

A questão da cooperação no teatro vem passando por mudanças substanciais, refletindo as tendências dos mundos artísticos, mas também as transformações do universo laboral.

Carreira e Olivetto¹⁰², analisando a expressão *teatro de grupo* ao longo das décadas de 1970 e 1980, identificam como as práticas de criação coletiva, conhecidas como processos coletivos, mais frequentes naquele período; foram cedendo lugar, a partir da década de 1990, às práticas colaborativas, ou processos colaborativos.

O teatro de grupo, e a implementação de processos coletivizados de produção e criação, têm se caracterizado pela contestação e resistência. Conseqüentemente a reivindicação da coletividade representa a construção de um lócus de um teatro que se opõe radicalmente ao *teatro de elenco* e, fundamentalmente, ao 'sistema da fama', isto é, ao império da celebridade por sobre o discurso criativo da cena¹⁰² (publicação eletrônica, sem página).

O "discurso criativo da cena", em oposição à cultura das celebridades, pode se traduzir tanto nas criações coletivas como nos processos colaborativos. A diferença está, sobretudo, no processo decisório. No caso do processo colaborativo:

O que o difere do processo coletivo, seria centralmente o fato de cada indivíduo assinar sua função, ainda que todos discutam os aspectos relativos ao trabalho dos outros. Portanto, no *processo colaborativo*, nos momentos de tomada de decisões polêmicas cada um responde por sua respectiva área, dando a 'palavra final'¹⁰² (publicação eletrônica, sem página).

Ao partirem ou se inspirarem nas contribuições singulares dos integrantes para a construção das cenas, os processos colaborativos incluem, portanto, os atores no próprio processo de criação; diluindo as fronteiras entre criadores e executores.

A atividade teatral trata-se de uma arena onde o improviso e as ações não planejadas têm seu valor reconhecido; um território, portanto, onde a inteligência prática tende a ser mais aceita. Como parte do trabalho prescrito dos atores de teatro estão o debate e a experimentação das relações físicas dos atores, por meio de seus personagens, tanto de uns com os outros como com os objetos, espaços e plateia; dentro do que se entende como sendo o conjunto de intenções e conflitos dos seus personagens, e sob a coordenação do diretor.

Jesser de Souza, ator entrevistado por Murce¹⁰³ em sua pesquisa sobre os processos de criação de atores de teatro, comenta sua participação na montagem do espetáculo Shi-Zen, 7 cuias, dirigido por Tadashi Endo. O relato do ator aponta para características típicas de um processo colaborativo:

nesse treinamento técnico a gente coleta muito material, de ações físicas, de ações vocais que, em princípio, não estão em nenhum espetáculo. São parte de nosso repertório de material. É como se a gente tivesse peças de quebra-cabeça que a gente possui criando e depois montasse um quebra-cabeça [...] ele (o diretor) pediu que a gente mostrasse coisas que a gente tinha [...] e o que ele fez, na verdade, foi ver o material de cada um e organizar esse material [...] Então, muitas das coreografias e das ações físicas que tem no espetáculo, elas surgiram dos atores e foram organizadas no tempo e no espaço pelo diretor¹⁰³ (p. 127).

Tal relato remete ainda à importância do corpo no trabalho em teatro, e podem trazer pistas importantes para a compreensão das recompensas obtidas pelos atores de teatro no exercício do ofício que exercem, ainda que este ofereça, em igual ou maior medida, inúmeros desafios e dificuldades.

Uma dessas “recompensas” parece ser o incremento da inteligência, constituindo o que a Psicodinâmica do trabalho denomina inteligência corporal e que, por sua vez, mobiliza de forma direta e irresistível a subjetividade dos atores.

2.5.2. O corpo do ator

O corpo do ator não é um corpo qualquer – do sujeito falante, sujeito do cotidiano -, mas um corpo outro, novo, criado para a cena, corpo criado como poesia (*corpoiesis*)¹⁰³ (p. 14).

Os estudos sobre o corpo no teatro ocidental se devem em grande parte às ideias dos encenadores Constantin Stanislavski^{44, 45} e Jerzy Grotowski⁴³ que, na visão de Nunes¹, mais do que indicar respostas para as questões referentes às ações psicofísicas dos atores no teatro, puderam

construir um percurso de investigação e elaboração cênica sem precedentes na história do teatro ocidental.

Segundo a autora,

Stanislavski teria formulado os principais problemas ontológicos e metodológicos da atividade do ator, tendo o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) buscado, a seu modo, suas próprias respostas para tais problemas¹ (p. 9).

Nunes¹ propõe que, da mesma forma que os estudos sobre o corpo na contemporaneidade foram se modificando e caminhando, de uma abordagem mecanicista para uma visão mais integrada de corpo e mente, também no teatro ocorre um movimento parecido. A abordagem da ação física, proposta por Stanislavski^{44, 45} e desenvolvida por Grotowski⁴³, cujas principais ideias para os objetivos deste estudo já foram apresentadas no item 1.1.3, retrata essa transformação.

A ação do ator é, nesta abordagem, um “sistema processual e dinâmico”¹ (p. 4), uma visão portanto bem distinta daquela adotada no período anterior, que entendia o corpo no teatro como uma máquina. Ainda segundo a autora,

A atuação do ator já pressupunha, para Stanislavski, um ponto de vista da experiência humana, do corpo do ator em ação no mundo. Como demonstra o método das ações físicas, o entendimento destes processos, por parte do mestre russo, estava conectado ao contexto epistemológico de sua época. Um olhar mais acurado para as teorias teatrais que tratam do trabalho do ator demonstra que a insistência em determinado entendimento do corpo e da ação cênica tem ocorrido, em algum nível, em consonância com as idéias sobre a relação corpo e mente, na filosofia e na ciência. Estas consonâncias se constituem enquanto respostas para questões ontológicas semelhantes e compartilhadas evolutivamente por estes campos de conhecimento – arte, filosofia e ciência. Nem sempre estas conexões estão claramente enunciadas pelos teóricos, encenadores ou atores, mas a sua ocorrência é perceptível através das metáforas presentes nos discursos teóricos e nas práticas cênicas¹ (p. 12).

No meio teatral se distingue o trabalho da condução dos atores em duas linhagens principais, de acordo com o estilo de construção das cenas e gestos, bem como dos processos de trabalho. Assim, fala-se em *linha artificial*, onde os gestos e ações são construídos sob a forma de uma partitura mais

pontuada, algumas vezes se sobrepondo aos improvisos ou intuições dos atores. E, em oposição à primeira, se situa a *linhagem orgânica*, quando se buscam gestos e ações vindas de processos de improvisação, ou a partir dos sentidos que a personagem ou o texto trazem para o ator¹.

Celina Sodré, diretora teatral, professora de teatro e pesquisadora que tem como referenciais os dois autores, tendo inclusive trabalhado com Grotowski no final da década de 1980, chama a atenção para o fato que a opção por uma ou outra linhagem não anula totalmente a linhagem oposta. Assim, temos nas construções mais artificiais, elementos orgânicos, do mesmo modo que os processos de trabalho orgânicos devem, em algum momento, produzir ou até convocar aspectos artificiais (informação verbal)^{XIII}.

Tanto Stanislavski^{44, 45} como Grotowski⁴³ não acreditavam que qualquer teoria devesse se sobrepor às pesquisas de ordem prática realizadas no teatro, principalmente por parte dos atores. Em *A preparação do ator*, Stanislavski⁴⁴ propõe um sistema e um conjunto de conceitos que orientam física e emocionalmente o trabalho dos atores. Aparecem em sua obra conceitos como *subtexto*, que se refere à conotação emocional do texto e/ou às intenções das personagens; e a noção de memória afetiva, entre outras.

Quanto a Grotowski⁴³, defendeu a importância ímpar dos atores na encenação teatral, bem como do trabalho corporal e subjetivo dos mesmos, em detrimento de aspectos tais como cenários, figurinos, trilha sonora e outros. O *teatro pobre* de Grotowski representa o resgate das técnicas e do estudo dos processos cênicos, focado sobretudo na organicidade dos sujeitos envolvidos.

Em uma ocasião perguntaram a Grotowski⁴³ a respeito do nome de sua proposta, denominada *Teatro-Laboratório*, e o quanto esta não remeteria à ideia de uma “pesquisa científica”. O diretor polonês respondeu então:

A palavra pesquisa não deveria lembrar sempre pesquisa científica. Nada pode estar mais longe do que fazemos do que a ciência *sensu stricto*; e não só pela nossa carência de qualificações, como também porque não nos interessamos por esse tipo de trabalho. A palavra

^{XIII} Conforme palestra realizada pela diretora no dia 8 de março de 2012, durante um dos encontros do Grupão Grotowski, evento realizado semanalmente no *Instituto do Ator* (localizado no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, e patrocinado pela Petrobrás). O Grupão consiste em uma série de palestras, explanações e vídeos sobre as ideias e textos de Jerzy Grotowski, e é aberto ao público.

pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego⁴³ (p. 24).

A aproximação do trabalho do ator ao do sapateiro, mais do que ao do artista, colabora para o debate sobre as idealizações em torno da sublimação extraordinária. O trabalho do ator, em sua pesquisa de sentimentos, intenções e conflitos dos personagens, se constitui sobre a repetição e, ainda, sobre a busca de uma consciência ativa dos “poderes do corpo” através da prática.

A respeito das comuns idealizações de dom e talento inato comumente atribuídos aos atores, Cecília, atriz entrevistada por Borges e Delicado¹² se manifesta [grifo nosso]:

Às vezes farto-me mesmo do teatro porque não suporto a conversa... Eu sei que há pessoas que acreditam e eu respeito..., mas eu tenho uma opinião contrária, que no teatro os actores são pessoas especiais, privilegiadas, dotadas. Eu acho que qualquer pessoa que faz aquilo que gosta... O que é que há de melhor que isso? Que privilégio maior é esse? Seja actor, seja carpinteiro, seja agricultor, não distingo essas coisas. É um trabalho mais completo em comparação com muitas outras profissões, trabalhamos com o intelecto, com o corpo, trabalhamos com a criatividade, a interagir com outras pessoas, é muito completo nesse aspecto. Mas isso não faz dele uma coisa especial, uma profissão privilegiada que nos transporta para um patamar superior ao resto das pessoas. Não acho nada disso... Isso só prejudica o trabalho do actor. A gente faz coisas que não fazem noutras profissões, mas nas outras profissões também se fazem coisas que nós não fazemos. O problema desta profissão é que puxa muito o ego, a gente tem que estar sempre a amarrá-lo porque é tão fácil, é humano, se fazes um trabalho e as pessoas vêm te dizer que gostam, tu ficas lisonjeada... Normalmente é uma armadilha, o nosso trabalho é uma armadilha muito grande [Carolina, 35 anos, atriz]¹² (p. 222).

A inteligência prática, neste sentido, faz parte do protocolo mesmo do trabalho do ator; e embora apareça e se desenvolva no decorrer dos ensaios e no confronto com o *real do trabalho*, é reconhecida tanto pelos trabalhadores como pela coordenação como uma prescrição.

Murce¹⁰³ assim descreve esse embate cotidiano da atuação teatral [grifo nosso]:

Não apenas o prazer, mas especialmente as dificuldades, os impasses, o sofrimento, as resistências do sujeito em relação a uma experiência de mobilização e de crise constituem o trabalho do ator com o texto e com o que seu corpo exige¹⁰⁴ (p. 16).

O autor compara também o processo de construção do personagem ao trabalho da escultura, o que remete às técnicas do Teatro-Laboratório grotowskiano. Para Grotowski⁴³, mais do que acrescentar, o treino dos atores deveria se concentrar em retirar os “excessos” – condicionamentos corporais, hábitos arraigados no corpo e no gestual, maneirismos, caracterizações caricaturais. Assim, nas palavras de Brook¹⁰⁴

preparar uma personagem é o oposto de construir – é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, ideias e inibições do ator, que se interpõem entre ele e o papel¹⁰⁴ (p. 10).

Esse aspecto do trabalho do ator parece confirmar a vulnerabilidade adquirida por aqueles que optam por “engajar sua vida na cultura”⁶² (p. 173).

Engajar sua vida na cultura é sim arriscar sua própria vida subjetiva, ou seja, correr o risco que a vida se rompa. Pois, entrar em diálogo com as obras tombadas no grande acervo da cultura é perseguir o confronto até os limites extremos⁶² (p. 173).

O trabalho do ator constitui ao mesmo tempo *poiesis* e *arbeit*. Trabalho de si sobre si, e trabalho como produção para o mundo. Nutre – e se nutre – da inteligência prática, em processos onde as diferenças entre o prescrito e o real são assumidas, bem como os limites da coordenação. A cooperação, que transcende a coordenação, é essencial para o seu exercício, envolvendo tanto os atores como os outros profissionais - autor, diretor, produtor, iluminador, figurinista, cenógrafo e maquiador.

O ator, assim como outros trabalhadores, necessita de reconhecimento, e motivado pelos julgamentos de beleza e utilidade engaja-se subjetivamente, de forma mais ou menos bem sucedida, em suas atividades. Por vezes a necessidade de reconhecimento é exacerbada por déficits na construção da identidade, que podem cobrar seu preço através da busca da fama.

As relações entre reconhecimento e identidade ajudam a explicar ainda a precocidade no ingresso na profissão. Muitos jovens, pelos déficits “naturais” em sua identidade, ainda em construção, passam por experiências no teatro, geralmente de forma amadora, que os marca de forma significativa, mobilizando-os subjetivamente, envolvendo suas economias psicossomáticas e convocando habilidades típicas do terreno das Humanidades.

Tais experiências, quando não vencidas por argumentos mais pragmáticos - de cunho materialista - em torno da escolha da profissão; e nem ultrapassadas por afinidades com outras áreas; os levam a escolher o teatro como profissão. No caso dos que persistem, tendem a apresentar uma significativa margem de tolerância às infidelidades do meio artístico.

Capítulo 3

Escutando atores: sobre a metodologia da pesquisa de campo

A linguagem ganha o vigor quando a palavra é dirigida aos outros⁶².

Considerando o propósito deste estudo e o referencial teórico predominante, a abordagem qualitativa apresentou-se como a mais indicada para a pesquisa de campo. Bendassolli e Soboll⁸⁸, ao traçarem um panorama geral das propostas, origens e eixos de análise das principais *clínicas do trabalho*, comentam a preferência geral pelas metodologias qualitativas, “especialmente os métodos nos quais os próprios sujeitos são convocados a refletir sobre suas práticas”⁸⁸ (p. 6).

Uma das particularidades das pesquisas nas Clínicas do Trabalho em geral é a priorização de entrevistas e encontros coletivos sobre o uso de entrevistas individuais e questionários, confirmando a relação direta entre o método de pesquisa e seus objetivos ou pressupostos. No caso da pesquisa em Psicodinâmica do trabalho, que se configura também em ação, a enquete é o método sugerido, que se baseia na entrevista coletiva, envolvendo a participação de um grupo “homogêneo” de trabalhadores.

A relação do método utilizado com o corpo teórico, no caso presente, inclui a perspectiva de diálogo entre a pesquisa e seus conceitos de base, e até a possibilidade dos dados encontrados contrariarem os pressupostos originais, confirmando a primazia da práxis sobre a teoria¹⁰⁵.

3.1. Sobre a metodologia

As etapas da pesquisa em Psicodinâmica do trabalho incluem: a pré-pesquisa, a análise da demanda, a pesquisa propriamente dita (incluindo a observação clínica), a análise dos dados coletados - ou interpretação -, a validação, a refutação e, por fim, a restituição dos dados de pesquisa. A seguir serão elucidados alguns aspectos de cada uma das etapas.

Como **etapa preparatória** da pesquisa faz-se necessária a concordância dos trabalhadores em participarem, bem como a autorização da coordenação ou gestão da instituição. Durante o período de preparação da pesquisa é indicado o contato com o(s) responsável(eis) visando a facilitação das condições para o desenvolvimento das atividades.

E, ainda, o contato do pesquisador a informações que venham a ser úteis para a investigação, seja por meio do acesso a documentos sobre processos de trabalho, seja através de visitas aos espaços - formais e informais. Tais ações visam ampliar a compreensão do pesquisador da organização real do trabalho¹⁰⁶.

Conforme Dejours¹⁰⁵, o objetivo nesta etapa não é tanto colher dados objetivos das condições e relações de trabalho, mas antes,

adquirir a base concreta necessária para compreender de que falam os trabalhadores que participam da pesquisa e de ter à mão uma representação em imagens das condições ambientais do sofrimento (p. 127)¹⁰⁵ ^{XIV}.

Para a **análise da demanda**, que não se faz sempre “por si só”, questiona-se: “O pedido decorre de um processo espontâneo ou deve ser solicitado, ou mesmo provocado?”⁸⁰ (p. 101). Esta análise pressupõe um delicado trabalho que envolve a percepção das ambiguidades presentes na demanda dos trabalhadores, e o reconhecimento da possível presença de interesses estratégicos na participação dos mesmos. Requer, ademais, que sejam explicitados os riscos da pesquisa.

Ao comentar sobre a importância da demanda, e sua relação com a ocorrência – ou não – durante as entrevistas, das estratégias defensivas utilizadas pelos trabalhadores no dia-a-dia, Dejours⁸⁰ afirma:

Na ausência de demanda, a experiência mostra que não se tem acesso nem às estratégias defensivas nem ao sofrimento. A principal razão pela qual alguns pesquisadores contestam a existência dessas

^{XIV} Conforme nota de rodapé anteriormente citada o texto é uma nova tradução do ensaio que integra o livro de C. Dejours publicado no Brasil em 1987, cujo original em francês – de 1986 - foi revisado e reeditado na França em 1993 - *Travail, usure mentale, nouvelle édition augmentée*, Paris, Bayard. Essa informação justifica a utilização da palavra sofrimento, um dos focos dos estudos da Psicopatologia do Trabalho, em um texto que tem como objetivo esclarecer a metodologia de pesquisa em Psicodinâmica do Trabalho.

estratégias defensivas que eu identifiquei, não as encontrado eles mesmos, decorre justamente do fato de que sua abordagem não decorre de uma demanda por parte dos indivíduos⁸⁰ (p. 101).

Assim, tem-se que, se a proposta da Psicodinâmica do trabalho for considerada **ipsis litteris**, o ponto de partida para uma pesquisa deve ser a demanda formulada pelos trabalhadores. Diferente da realidade francesa, um dos principais territórios onde a Psicodinâmica vêm se desenvolvendo e acontecendo como uma prática; no contexto brasileiro a demanda espontânea para uma pesquisa do gênero, por parte dos trabalhadores, é significativamente menor.

Tais circunstâncias têm levado os pesquisadores que aqui estudam e praticam a proposta teórica e metodológica da Psicodinâmica do trabalho a sugerirem outros enquadramentos para o início de uma pesquisa. Conforme Ramminger, Athayde e Brito¹⁰⁷ uma demanda pode se construir, por exemplo, pela sensibilização dos trabalhadores para a importância deste tipo de reflexão, sem deixarem, entretanto, de ser mencionados os riscos implicados.

A demanda construída é possível e válida, uma vez que boa parte dos conteúdos sobre as atividades de trabalho que tendem a ser debatidos nas entrevistas são experimentados pelos próprios trabalhadores no dia-a-dia, ainda que não tenham sobre isso grande consciência.

Dessa forma, foram propostas por alguns pesquisadores duas condições básicas para a realização das pesquisas com base na metodologia em Psicodinâmica do trabalho: “que os trabalhadores queiram participar voluntariamente, e que a instituição concorde com a realização da atividade”¹⁰⁶ (p. 174).

Sobre a demanda da pesquisa ainda, Dejours¹⁰⁵ comenta: “É necessário destacar que a demanda só é aceitável se a pesquisa for direcionada para os que a solicitaram, jamais sobre outro grupo”¹⁰⁵ (p. 133). Deste modo, a construção da demanda da pesquisa com os trabalhadores deve vir acompanhada da definição e delimitação dos participantes da mesma; e o pesquisador, tendo marcada sua independência desde o início em relação aos interesses de algum subgrupo em particular – seja da instituição pesquisada ou externo a esta -, possa acessar um grupo “homogêneo” de trabalhadores.

Tal homogeneidade não se refere a aspectos objetivos tais como idade, sexo ou condição social / profissional, mas a condições subjetivas, tais como o interesse na pesquisa e nos seus temas; levando os participantes a formarem efetivamente um coletivo de trabalho que possa não apenas refletir e compreender as próprias questões, mas também, se possível, transformar os contextos problematizados¹⁰⁵.

Sobre a **pesquisa propriamente dita**, um elemento essencial é o espaço onde a mesma deve acontecer. Dejours¹⁰⁵ propõe que o local seja relacionado ao trabalho, formal ou informalmente, como, por exemplo, sindicato, restaurante ou cantina da empresa. Os pesquisadores devem se apresentar, indicando suas formações, bem como expor o tema da intervenção sugerida que deve se constituir, na proposta do autor, em uma reformulação do que apareceu na demanda inicial.

É importante salientar que as falas dos trabalhadores devem ser levadas em consideração não como fontes fiéis das situações vividas, mas sobretudo como expressão dos sentimentos e vivências subjetivas dos participantes. Neste sentido, a escuta dos pesquisadores deve se alimentar de uma fina sintonia com os discursos implícitos e/ou latentes nos comentários dos participantes, sobretudo para aqueles que expressam as relações dos mesmos com a organização do trabalho, seus constrangimentos, as ligações a partir daí estabelecidas – consigo e com os demais -, além das defesas e regulações entre sofrimento e prazer¹⁰⁶. E segundo Dejours¹⁰⁵,

Um esforço particular é realizado no curso da pesquisa para distinguir os elos existentes entre as expressões do sofrimento – ou do prazer -, as expressões positivas ou os silêncios ativamente respeitados sobre certos temas, de um lado, e as características da organização do trabalho, de outro. Quando os elos são reconhecidos – caso não tenham sido constatados pelo grupo -, é então possível sugerir-los como uma interpretação do ocorrido, o que será, em seguida, submetido a uma nova crítica¹⁰⁵ (p. 130).

Sobre as interpretações, vale mais perceber se estão sendo férteis para o debate do que propriamente se preocupar se estão corretas ou não. Nem sempre o pesquisador consegue ser bem sucedido em uma dada interpretação; ainda assim essa pode ter o seu valor por estimular o debate para assuntos

afins, provocando relatos de experiências e comentários que enriquecem a entrevista.

Já um efeito adverso de uma interpretação surge quando esta causa, por exemplo, uma retração no debate, e os participantes “esfriam”. Segundo Dejours¹⁰⁵, ainda, as interpretações mais perigosas são as violentas, que tendem a diluir as defesas de forma ameaçadora, paralisando a discussão e fragilizando os participantes, ou até mesmo tornar insuportáveis os constrangimentos advindos do trabalho.

Sobre um tipo de interpretação que seria “ideal”, o autor comenta:

A interpretação ideal seria assim aquela que – desmontando um sistema defensivo – autorizasse simultaneamente a reconstrução de um novo sistema defensivo, ou um deslocamento do sistema defensivo existente, de maneira a enfatizar um elo entre sofrimento e trabalho. Esta dimensão deontológica é duplicada por uma dimensão técnica, na medida em que a apreciação do risco da interpretação, ou da escolha de uma determinada formulação, passa pela sensibilidade e pela capacidade dos pesquisadores de reter as tensões psíquicas excessivas que surgem do próprio fato de a pesquisa revelá-las. A *subjetividade* do pesquisador está diretamente engajada na *técnica* da pesquisa¹⁰⁵ (p. 131).

As “tensões psíquicas excessivas” mencionadas tendem a aparecer no decorrer dos encontros, em meio às falas que constituem, essencialmente, o material a ser coletado e analisado. Os comentários, nem sempre coerentes, regulares ou “permanentes”, expõem, “de alguma maneira, “a formulação da atividade de pensar dos trabalhadores sobre sua situação”¹⁰⁵ (p. 137).

A **análise dos dados - ou interpretação** - requer a dissecação das idiosincrasias que acompanham os discursos. Nas incoerências surgidas estão presentes a *defesa coletiva* e a *ideologia defensiva*, sendo a primeira uma expressão mais suave do que o aparelho psíquico constrói para se proteger do sofrimento. Ao funcionar, porém, como a “elaboração afirmativa de um procedimento defensivo”¹⁰⁵ (p. 141), e assumir a configuração de um valor cultivado ou a expressão de um desejo, já se encontra no nível de *ideologia defensiva*.

Em resumo, para bem marcar o que seria o “material” de pesquisa em psicopatologia do trabalho,

(...) é constituído de comentários – e da falta de comentários – completados e vinculados aos devidos contextos, procurando notadamente o que se apresentará, de alguma maneira, como contraponto, ou contraposição, esses pares de contrários que serão interpretados em relação ao binômio sofrimento /defesa – que não pode ser confundido com o binômio sofrimento / prazer¹⁰⁵ (p. 142).

O método dejouriano destaca também a **observação clínica**, que inclui o registro das percepções e interpretações do pesquisador, a partir de sua memória recente das situações observadas. Um dos objetivos desse registro é tornar claros os caminhos que o pesquisador seguiu para chegar às suas interpretações, e no caso de uma supervisão “externa” à pesquisa, possibilitar outras interpretações para o material coletado, principalmente quando as interpretações iniciais se mostraram inférteis ou pouco acertadas.

Quanto aos **riscos implicados**, a metodologia proposta pela Psicodinâmica do trabalho apresenta riscos tanto para os participantes como para os pesquisadores. Para os sujeitos que participam da pesquisa, devem estar cientes que, ao “objetivarem” e comunicarem suas vivências, tal ocorrência:

pode acarretar em consequências importantes nas relações de trabalho e na gestão coletiva da organização do trabalho, ou seja, consequências tanto para o plano de futuro do indivíduo como para a evolução das relações sociais⁸⁰ (p. 100).

Já no caso dos pesquisadores; por se tratar de uma metodologia que parte da escuta, o primeiro risco advém do contato com o sofrimento alheio que pode lhe desestabilizar e perturbar seu funcionamento psíquico⁸⁰ (p. 103). Além deste, dois outros riscos estão presentes.

Um deles diz respeito à relação com o saber científico estabelecido, que pode se mostrar, a partir do trabalho de campo, limitado ou mesmo ilegítimo frente ao material encontrado. Há ainda a chance do próprio

pesquisador perder parte de seu interesse no corpo teórico que lhe inspirou ao refletir sobre as situações vivenciadas em campo.

E, por fim, um outro risco mencionado pelo autor⁸⁰ diz respeito ao envolvimento dos pesquisadores com os trabalhadores, “pois adotar como princípio metodológico a necessidade de apoiar a pesquisa sobre uma demanda implica, inelutavelmente, uma tomada de posição ante essa demanda”⁸⁰ (p. 104). Esta deve ser, no entanto, antes e acima de tudo, uma demanda de compreensão e análise, e não uma demanda terapêutica.

Pode ser citado ainda, como risco geral tanto para os trabalhadores como para os pesquisadores, o desconhecimento das conclusões a que pesquisa vai levar, ou mesmo dos efeitos que seus resultados irão provocar.

Quanto à **validação**, pode ocorrer em duas etapas. A primeira é realizada durante a pesquisa e envolve¹⁰⁵:

as elaborações, as interpretações, as hipóteses, o temário, os comentários adiantados durante as discussões, quando são rejeitados ou aproveitados e reelaborados, com o acréscimo, possivelmente, de novas contribuições provenientes da análise¹⁰⁵ (p. 147)

Além desses aspectos, a continuidade da pesquisa, com seus efeitos e reverberações vai, no passo-a-passo, confirmando ou não algumas interpretações e gerando, assim, novas perspectivas.

Quanto à segunda etapa da validação, normalmente ocorre em uma fase mais avançada da pesquisa. Uma das maneiras de se validar o material colhido é quando trabalhadores, que não participaram dos primeiros encontros, ouvem de seus colegas, por exemplo, o que foi debatido nos encontros anteriores; e daí os demais fazem os acréscimos e correções, gerando ou não impasses.

Dejours¹⁰⁵ propõe ainda a elaboração de um relatório a partir das interpretações dos conteúdos, discursos e comentários obtidos com as entrevistas. Este, que pode ser enviado antes para os participantes, por escrito, visa estimular um debate em torno das percepções dos mesmos sobre os resultados. No encontro de finalização serão ouvidas, portanto, suas opiniões e posicionamentos sobre as conclusões enviadas que poderão ter, a partir daí, seus conteúdos ampliados ou suprimidos¹⁰⁵ (p. 148).

Uma vez validados os invalidados os resultados parciais, tem-se a etapa da **refutação** da pesquisa. Pelo seu teor científico, deve-se contrapor tais resultados aos de outras pesquisas visando a produção de debates – inéditos ou não – no território da Psicodinâmica do trabalho. Críticas do ponto de vista teórico e metodológico, vindas sobretudo de outras perspectivas disciplinares, podem ser férteis e, talvez, servirem à refutação dos achados das pesquisas em Psicodinâmica do trabalho¹⁰⁵ (p. 148).

3.2. A pesquisa no universo teatral

A pesquisa a ser apresentada foi realizada entre janeiro e março de 2013 com integrantes de um grupo de teatro atuante no Rio de Janeiro. Buscou-se compreender os sentidos do trabalho para os atores de teatro, em diálogo com conceitos e ideias próprias da Psicodinâmica do trabalho.

Como forma de melhor compreender o mundo do teatro no Rio de Janeiro buscou-se, ainda, entrevistar diretores do SATED-RJ (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro), bem como responsáveis de cursos de teatro profissionalizantes, tais como a CAL (Casa de Artes de Laranjeiras) e o Tablado. Nos dois últimos, apesar de diversas iniciativas de contato, via e-mail e telefone, não foram concedidas entrevistas e nem dados que pudessem ampliar os conteúdos das informações. No caso do SATED-RJ foi concedida uma entrevista por parte de dois diretores, com duração de quarenta e sete minutos, cujos dados serão apresentados no decorrer das análises das demais entrevistas (com atores).

Em relação à companhia de teatro a ser pesquisada, foram definidos alguns critérios para sua “escolha”, que serão expostos a seguir.

3.2.1. Definindo os critérios para a escolha do coletivo

Para a realização da presente pesquisa, foram estabelecidos os seguintes critérios para a escolha do coletivo:

a) Os atores a serem entrevistados coletivamente deveriam estar inseridos em uma mesma proposta de organização do trabalho, e submetidos aos mesmos processos e condições (grupo “homogêneo”);

b) O grupo escolhido deveria ter recebido ou estar recebendo algum tipo de patrocínio durante, ou em um período próximo – anterior ou posterior - à realização da pesquisa. O recebimento de um subsídio financeiro (conquistado geralmente por meio da aprovação de projetos junto a leis de incentivo) estaria garantindo aos atores pertencentes à companhia estudada meios de subsistência mínimos por um período determinado.^{XV} O valor do patrocínio, dependendo de vários fatores tais como o número de integrantes da companhia, muitas vezes não assegura a subsistência integral dos integrantes, nem mesmo durante o período em que vigoram, mas oferece as condições mínimas para se obter um comprometimento desses componentes em relação ao projeto vigente;

c) O grupo deveria ter uma sede^{XVI}. Mais do que somente o local onde os ensaios acontecem, a sede costuma ser o palco das experimentações, oficinas e vivências artísticas do grupo “proprietário”. Dependendo do espaço disponível, costuma ser o lugar onde se guarda o acervo da companhia, os arquivos que inspiram seus projetos, e os objetos que contém sua história.

Muitas vezes a sede é, ainda, o local onde se dá a confecção dos objetos de cena e figurinos, ou mesmo a manutenção dos mesmos por parte dos integrantes – na maioria atores e atrizes -, incluindo cuidados do tipo limpar, lavar, passar, costurar ou até colar, dependendo do tipo de objeto. Essas atividades tanto podem fazer parte de uma proposta filosófica ou ideológica promovida pela direção, como também ilustrar uma solução

^{XV} O valor do patrocínio pode ser direcionado tanto à montagem de um espetáculo (incluindo escolha do texto, preparação corporal, confecção dos figurinos e rotina de ensaios), como também à sua apresentação que, caso seja a nível nacional, pressupõe a realização de temporadas e participação em festivais. Há também patrocínios que são direcionados à manutenção da sede do grupo, seja custeando o aluguel ou mesmo reformas e melhorias. A maioria dos patrocínios envolve algum tipo de contrapartida por parte das companhias teatrais, desde a propaganda das empresas e órgãos patrocinadores até a cessão de ingressos para funcionários e/ou representantes das instituições patrocinadoras.

^{XVI} A ideia de uma sede refere-se a um local que seja utilizado somente pela companhia teatral a ser estudada, e não um espaço compartilhado por vários grupos. Tal critério independe da sede ter sido comprada ou alugada pelos responsáveis.

administrativa-financeira, por proporcionar aos atores integrantes ganhos que seriam pagos aos executores dessas tarefas.

No caso da proposta filosófica – ou ideológica -, o que está em jogo é a promoção do maior envolvimento dos integrantes da companhia nos processos de trabalho, sobretudo os de modo artesanal. Já no caso da solução administrativa-financeira, os itens que são contemplados direta ou indiretamente no patrocínio, ao serem distribuídos internamente ao invés de terceirizados, contribuem para maior participação dos atores na renda disponível e, conseqüentemente, no aumento do tempo que dedicam à companhia.

d) O grupo deveria ter mais de cinco anos de existência e a maior parte de seus atores ter, no mínimo, quatro anos de atuação profissional. Compreende-se que os períodos propostos tenham fornecido - tanto à companhia como aos atores - uma variedade de situações relacionadas não só às condições e formas de organização do trabalho, mas também às relações com os pares e com a hierarquia. É possível que já tenham aparecido situações de conflito intra e interpessoais, bem como soluções – definitivas ou temporárias – para os mesmos, o que pode vir a enriquecer os conteúdos das entrevistas;

e) O grupo deveria ser misto, isto é, composto por pessoas de ambos os sexos. Entende-se que a composição mista poderia trazer à tona algumas questões relativas às relações de gênero;

f) O grupo deveria ter entre cinco e vinte integrantes. Deveria se constituir efetivamente um coletivo de trabalho, reunindo, na medida do possível, a diversidade de posições, experiências de vida e percursos. Acredita-se que nas companhias com número de atores superior a vinte o número de revezamentos no interior do grupo é mais frequente, o que pode dificultar não só o envolvimento dos integrantes na pesquisa, mas até mesmo obstaculizar a aproximação ou a criação de um clima de cumplicidade entre os interlocutores durante os encontros.

3.2.2. “Escolhendo” o coletivo a ser investigado

Com base nesses critérios e acordo com os critérios delineados, foram pré-selecionadas inicialmente cinco companhias teatrais com sede no Rio de Janeiro. Duas delas (que chamarei de companhias A e B) tinham compromissos agendados em nível nacional pelo período que variava de seis a doze meses, o que dificultaria não apenas a realização das entrevistas, mas também a observação dos ensaios.

De outra companhia (C) recebi a resposta do “responsável” do momento, afirmando que a companhia tinha um estilo de liderança móvel (qualquer pessoa poderia assumir a posição de direção do grupo) e que não via, ainda, como seu grupo poderia ajudar na pesquisa, embora tenham sido trocados por volta de quatro e-mails com o objetivo de se esclarecerem o propósito e a metodologia da pesquisa; e ter sido proposto, ainda, um encontro pessoal para maiores explicações. A companhia D foi contatada pelo e-mail que constava em seu site, e desta não foi recebida resposta alguma.

Por fim, a companhia E foi contatada através da pessoa responsável pela direção, que coordena ainda um grupo de estudos sobre teatro. Em uma reunião presencial foram explicados a esta os objetivos, a metodologia e os conceitos gerais em que se baseava a pesquisa. A diretora demonstrou ter compreendido os objetivos da mesma, apoiando sua realização na companhia. Prontificou-se então a conversar com os integrantes do grupo sobre a pesquisa e, ainda, a conceder uma entrevista individual à pesquisadora onde se comentou da proposta artística geral do grupo, bem como relatados alguns processos de trabalho e formas de divisão de tarefas empregadas.

Sobre o grupo “escolhido”: até a época da pesquisa, e sob a direção vigente, já havia criado e produzido, com diferentes composições de elenco e ao longo de vinte e um anos, mais de trinta espetáculos; tendo participado de turnês e festivais no Brasil, Itália e Inglaterra. A proposta artística é caracterizada pelo experimentalismo a partir da pesquisa com base no Método das Ações Físicas, de Stanislavski, e no conceito de Memória Física, de Grotowski. O elenco compunha-se de dezessete artistas, entre homens, mulheres e transgêneros.

Algum tempo após à entrevista individual realizada com a diretora da companhia teatral, esta relatou ter conversado com os atores, confirmando a concordância de boa parte do grupo em participar da pesquisa. A partir desse ponto foram enviados convites – para o primeiro encontro - aos quinze atores que no período da pesquisa estavam trabalhando no mesmo espetáculo da companhia. O dia e o horário escolhidos foram sugeridos pela direção como a possibilidade mais acessível para a maior parte dos integrantes. O modelo dos convites (entregues entre sete e quinze dias antes de cada encontro) encontra-se no Anexo 1. Nos convites alusivos aos segundo e terceiro encontros foi acrescentada uma observação que permitia a participação dos integrantes que não compareceram ao primeiro e/ou segundo encontros.

3.2.3. Sobre os encontros

Os três encontros realizados com a companhia teatral participante da pesquisa aconteceram dentro de um período de trinta dias. Nos dias agendados para as entrevistas coletivas o elenco já deveria comparecer à sede da companhia para atividades internas. Em conversação com alguns integrantes, e pela sugestão da direção do grupo, percebeu-se que este agendamento conseguiria atrair mais participantes, do que solicitar que os atores fossem à sede do grupo em outros dias, somente para a entrevista.

Esta segunda opção seria obstaculizada pelas dificuldades de deslocamento por parte de alguns participantes, além dos compromissos pessoais e profissionais já assumidos por parte de alguns atores que haviam demonstrado o desejo de participar da pesquisa. Dessa forma, três horas era o tempo limite para a realização da entrevista e do lanche oferecido aos participantes; e após esse período deveriam estar liberados para os compromissos já agendados com a direção.

Os encontros foram gravados para posterior transcrição e análise do material. Devido à acústica do espaço e/ou à presença de várias vozes ao mesmo tempo, típica dos momentos mais “acalorados” dos debates, alguns

trechos se revelaram inaudíveis ou pouco compreensíveis, tendo que ser escutados várias vezes para o entendimento de seu conteúdo.

O primeiro encontro durou cerca de uma hora e treze minutos e contou com a presença de oito integrantes da companhia. O segundo encontro aconteceu durante uma hora e quarenta e quatro minutos, estando presentes oito participantes. Este encontro contou, ainda, com a presença de uma pesquisadora convidada^{xvii}. O terceiro encontro teve a duração de, por volta de, uma hora e quinze minutos, tendo a participação de cinco integrantes da companhia.

Visando identificar os participantes foi distribuído no primeiro encontro um questionário (Anexo 2) com perguntas específicas tais como idade; sexo; experiência profissional (geral - incluindo outras ocupações); experiência como ator/atriz (com a indicação das respectivas percentagens médias de atuação nas categorias teatro, cinema, teatro-empresa, “projeto escola”, dublagem, docência / licenciatura, performances urbanas ou outros); formação na área artística; e, ao fim, uma pergunta aberta solicitando ao participante suas impressões, percepções e sentimentos sobre a ocupação de ator/atriz no momento atual.

Sobre os participantes, o quadro a seguir fornece um panorama geral de seus perfis, incluindo idades, formação e encontros nos quais estiveram presentes. Os nomes dos participantes foram alterados visando preservar suas identidades.

^{xvii} A pesquisadora convidada foi a psicóloga Denize Nogueira que, no período em que a pesquisa foi realizada era também estudante do Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Saúde Pública da ENSP e integrante do Grupo Pistas (Pesquisa e Intervenção em Atividade de Trabalho, Saúde e Relações de Gênero/Cesteh/ENSP – FIOCRUZ). A pesquisadora observou o processo e fez algumas intervenções.

Participante	1º encontro	2º encontro	3º encontro
Encontro			
Maria, atriz profissional, 29 anos	X	X	X
Fabiane, atriz profissional, 29 anos	X	X	X
Eduardo, ator profissional, 38 anos	X	X	X
Bárbara, atriz profissional, 23 anos	X	X	----
Ronaldo, ator profissional, 31 anos	X	X	----
Paloma, atriz em formação, 31 anos	X	X	X
Fernando, ator profissional, 41 anos	X	----	----
Samantha, atriz em formação, 27 anos	X	X	----
Roberta, atriz em formação, 41 anos	---	X	X

Para os encontros foram produzidos mini-cartazes de tamanho A4 com palavras e expressões-chave da Psicodinâmica do trabalho, para serem exibidos no início ou no decorrer das entrevistas. Os objetivos dos mini-cartazes eram: provocar o debate em torno dos temas afins ao objetivo da pesquisa; mapear conceitualmente comentários ou relatos fornecidos pelos sujeitos, em referência direta ou indireta aos termos indicados; e, em caso de necessidade, auxiliar no resgate do foco da entrevista, caso ocorresse um forte movimento de dispersão. Os mini-cartazes, expostos no Anexo 3, continham as seguintes expressões, seguida ou não de suas definições:

- 1) trabalho (e sua definição segundo a Psicodinâmica);
- 2) técnica (eficácia) x trabalho (utilidade);
- 3) trabalho prescrito (tarefa) x trabalho real (atividade);
- 4) e 5) real do trabalho (em cada cartaz uma definição diferente, ambas oriundas da Psicodinâmica);
- 6) revés (a etimologia da palavra, além de três definições genéricas);

- 7) transgressão;
- 8) inteligência astuciosa;
- 9) sofrimento criativo;
- 10) prazer x sofrimento;
- 11) saúde e trabalho.

3.2.4. Sobre a análise do material

A análise dos materiais se deu fundamentalmente sobre a produção linguageira emergente nos encontros, com base na concepção de enunciado concreto e dialógico desenvolvido por Bakhtine¹⁰⁸. Para este autor, os enunciados são fatos sociais, porque estão impregnados de muitas outras vozes e representações.

Deste modo, cada enunciado pode ser entendido como uma criação coletiva vinculada a determinado grupo social (com sua história, cultura e ideologias). Cada enunciado é, portanto, fruto de diversas interlocuções, não apenas as que se dão entre os participantes e o pesquisador, mas também as que acontecem entre os integrantes da companhia. E podem representar ainda, indiretamente, discursos endereçados à liderança do grupo.

Assim, o tipo de análise empreendida consistiu na identificação dos fluxos dialógicos, agrupados por temas, e a partir da realidade vivida pelos sujeitos. Para as análises, os procedimentos adotados foram:

a) a leitura exaustiva dos materiais de cada encontro, feita de forma independente por dois pesquisadores;

b) a identificação, por parte de cada pesquisador, do que foi enfatizado em cada encontro pelos trabalhadores;

c) a confrontação das análises realizadas pelos pesquisadores, referentes a cada encontro, e, finalmente;

d) a análise dos temas que emergiram, observando suas aproximações e contradições.

No capítulo a seguir serão apresentados os resultados, organizados por temas, e a partir do cruzamento das análises das entrevistas com as proposições teóricas anteriormente expostas.

Capítulo 4

Abrindo o pano: as entrevistas coletivas e suas análises

O primeiro encontro iniciou-se com a apresentação da pesquisadora, sua formação, o percurso que originou seu interesse no tema, bem como os objetivos da pesquisa. Foram citados, de forma genérica, os princípios teóricos que norteiam a investigação, e deixados para consulta dos participantes alguns livros referentes à área de Saúde do trabalhador e outros relacionados à prática teatral que consistiam, nesta fase do estudo, nas principais referências bibliográficas utilizadas. Forneceram-se também breves explicações sobre a metodologia empregada, e anunciado que cartazes com expressões temáticas seriam expostos em momentos oportunos. Posteriormente foram feitas provocações no sentido de compreender as expectativas e resistências dos participantes em relação à investigação proposta:

(...) E por estarem vocês nesse mesmo coletivo a gente pode analisar algumas questões, que não vão ser iguais para todos, obviamente. Mas vocês têm, a princípio, as mesmas condições de trabalho. Essa é uma das características desse tipo de pesquisa. Como entrevista coletiva, analisar o que é que tem nesse grupo (entre aspas) homogêneo, por estar nas mesmas condições *a priori*. Então, a ideia é ouvir vocês. Tem uma pergunta que está aqui nesse questionário complementar, que diz respeito às suas impressões e sentimentos em relação à profissão, à atividade profissional de ator ou atriz. E isso é parte do que eu gostaria de ouvir de vocês. O foco da pesquisa é sobre a relação do trabalho com a saúde, e entende-se que nos processos de trabalho muita coisa já acontece. (...) O trabalho, por mais prazer que dê, também traz desafios, obstáculos, traz impactos. Como as pessoas lidam com isso? Eu trouxe para vocês, se quiserem consultar depois, minhas ferramentas de trabalho atualmente – livros que tratam do assunto. (...) E esse aqui “O trabalho de quem faz arte e diverte os outros”¹⁰⁹ que são pesquisas com pessoas que trabalham em shopping, pessoas que trabalham na área do lazer, pessoas que trabalham com dança, teatro. Na visão dos organizadores há um ponto de contato entre essas ocupações tão distintas. Por isso um compêndio de várias pesquisas que são feitas nessas áreas, sobre o trabalho de quem faz arte e diverte os outros. Enquanto o outro está ali se divertindo eu estou ali trabalhando. Como é isso? Como é para esse trabalhador que vive essa situação? Essas pesquisas são mais recentes nessas áreas, se vocês quiserem também dar uma olhada eu vou deixar esse primeiro momento livre para vocês falarem um pouco – a gente pode fazer uma roda, ou quem tiver vontade vai falando... sobre o que está vivendo nesse momento. Como acha que essa pesquisa vai entrar na sua vida agora. Como um investimento do seu tempo, uma perda de tempo? Em que exatamente? Chegar mais cedo, antes de começarem os ensaios, por algumas vezes. Ou - em que isso pode ajudar? Eu passo a palavra para quem quiser começar [Ana Paula, 1º encontro].

A partir daí surgiram as primeiras falas, extensas e repletas de significado. Para fins de organização, os discursos dos participantes foram agrupados em sete aspectos:

O *começo* se refere ao ingresso na carreira e às primeiras impressões e/ou experiências no teatro, amadora ou profissionalmente.

O segundo aspecto, *Viver de teatro: dilemas e desafios*, diz respeito às dificuldades mais relatadas pelos atores visando se manterem na profissão; bem como às estratégias que vem sendo utilizadas por esses para lidar com os obstáculos.

O terceiro tópico, *Formação acadêmica: qualificação ou um caminho para a estabilidade?*, visa discutir especificamente a busca da qualificação na profissão de ator.

O quarto tópico, *Em busca da fama: a banalização da profissão e seus reflexos sobre a saúde*, consiste na análise das relações entre a busca desenfreada da fama e a banalização do ofício, bem como seus efeitos sobre a saúde, física e mental.

O quinto item, *Confronto com o real, carga psíquica de trabalho e mobilização subjetiva na profissão de ator*, elucida os processos pelos quais se dá a mobilização dos afetos e das inteligências na profissão.

Identidade e trabalho: a importância do reconhecimento, que compreende o sexto aspecto, aborda como os atores percebem o reconhecimento, ou a falta dele, e seus impactos sobre a saúde.

Coletivo de trabalho em teatro, o sétimo aspecto, aborda os sentidos do coletivo para os participantes, assim como os desafios da convivência grupal e os obstáculos à cooperação.

Durante as análises procurou-se discutir os fluxos dialógicos identificados, bem como compreender de que maneiras os lugares sociais dos atores, seus percursos no teatro e anseios profissionais permeavam os discursos.

4.1. O começo

*Outros eventos veremos
Outros extremos virão
Prepare seu coração
Que isso é só o começo
É só o começo
Isso é só o começo, Lenine*

Na pesquisa mencionada por Borges e Delicado¹² a sementeira do projeto de se dedicar às Artes Cênicas ocorre, em muitos casos, a partir de um contato impactante com o universo teatral, como ter assistido a um espetáculo inesquecível, ter participado de um curso de teatro ou, ainda, ter conhecido pessoalmente um ator.

O sonho se origina, portanto, de alguma experiência marcante em termos da percepção sensível, da criatividade ou do autoconhecimento. Os “chamados” passam a nutrir o sonho de se tornarem artistas, projetando-o diretamente em suas escolhas, ou criando estratégias para um dia realizá-lo.

Confirmando uma tendência comum nos mundos artísticos, a maior parte dos atores entrevistados relatou ter sido precoce o ingresso na profissão ou, pelo menos, o sonho de se dedicar ao teatro, geralmente fundado na infância ou adolescência.

No primeiro encontro Eduardo relata, a partir da fala de provocação da pesquisadora, como foi seu ingresso no teatro:

Eu trabalho com teatro profissionalmente – desde que me formei na CAL^{XVIII}. Já tinha feito teatro antes, comecei a fazer teatro com 14 anos de idade. Fiz teatro dos 14 aos 21 anos, mas não considero um tempo profissional, eu não vivia disso. Era tudo saudável nessa fase. Dos 14 aos 21, o teatro me ajudou muito; a atividade artística me ajudou muito mentalmente, emocionalmente, fisicamente [Eduardo, 1º encontro].

No caso de Eduardo a experiência direta com teatro “o ajudou”, contribuindo para seu desenvolvimento nos níveis mental, emocional e físico. A formação - profissional ou não - de um ator, englobada no terreno das Humanidades, convoca várias habilidades. Nas palavras de Cecília, atriz citada por Borges e Delicado¹², “trabalhamos com o intelecto, com o corpo, trabalhamos com a criatividade, a interagir com outras pessoas”¹² (p. 222).

^{XVIII} Casa de Artes de Laranjeiras, escola de formação de atores no Rio de Janeiro.

Além dessas, pode-se pensar no incremento das capacidades imaginativa e de simbolização, fortalecendo o *psicossoma*, a partir das contribuições de Winnicott. Ou na reparação do *corpo erógeno* pelos processos de subversão libidinal, em referência à visão dejouriana.

Para Eduardo, as marcas dessa experiência, inicialmente “amadora”, parecem tê-lo afetado de tal forma que seria difícil não vincular sua escolha de seguir profissionalmente no teatro à mobilização subjetiva que provavelmente vivenciou em sua adolescência.

“Era tudo saudável nessa fase” remete a um período onde o teatro estava relacionado ao prazer, desacompanhado, contudo, das dificuldades que futuramente iriam se revelar:

Mas dos 14 anos aos 21 anos você não tem responsabilidades com o mundo, você tem, mas você ainda está muito amparado por uma família bem ou mal. Foi muito bom, mas não era uma atividade profissional. Trabalhava com outras coisas, com vendas, em loja. Mas a primeira atividade que eu considero profissional mesmo foi quando eu comecei a trabalhar com vinte e poucos anos, que eu nem era ator, era uma atividade social, e trabalhei nisso até eu entrar profissionalmente no teatro. Isso foi de 2004 pra cá. Quando eu fui fazer CAL eu já tinha uma certa idade, eu já fui sabendo – sem muita fantasia - o que era a profissão [Eduardo, 1º encontro].

“Eu já fui sabendo – sem muita fantasia – o que era a profissão” reflete como a experiência pregressa no teatro, seja nos processos de formação, seja nas atividades no teatro amador, contribui para que os atores vivenciem na prática os meandros desse território e tenham, assim, o primeiro confronto com o real do trabalho artístico.

Maria, estimulada a ingressar no debate a partir da fala de Eduardo, narra a origem de seu desejo de ser atriz, carregado de medo. E relata, ainda, sua primeira experiência no universo televisivo:

Passa muito pelo... Tem um percurso também, até escolher. Eu vim de um mercado de relações públicas^{XIX}. Com 17 anos eu já sabia o que eu queria fazer, só que eu não tive coragem, não peitei. Não peitei porque eu tinha medo, enfim. E aí eu fiz relações públicas e no meio da faculdade eu falei “gente, não é isso que eu quero pra minha vida não”. Não vou conseguir ser feliz assim. Mas eu terminei a faculdade. Aí eu passei num estágio pra produção de elenco na Rede Globo, no Projac. Eu queria conhecer a Rede Globo, entrar nos meandros. Quero dizer, eu já tive um sonho de ser estrela na novela das oito. Já estive no meu imaginário e no meu desejo. E aí eu

^{XIX} O primeiro curso superior da atriz foi alterado visando preservar seu anonimato.

ia pro estágio e lá eu via que não era nada disso que eu queria mesmo [Maria, 1º encontro].

Brito C.¹¹⁰, ao discutir sobre o corpo enquanto possibilidade discursiva, analisou as associações entre os segmentos corporais e as emoções por meio dos ditos e provérbios populares. No caso do segmento torácico, o autor o relaciona a emoções intensas como a paixão, tristeza e raiva. Pode-se pensar ainda no desejo. “Em termos culturais podemos entender essa associação com o significado que o peito adquire ao conter o coração, símbolo do processo afetivo”¹¹⁰ (p. 98). Weber¹⁰, já citado no início deste trabalho, refere-se ao coração, símbolo dos afetos, para se referir à vocação.

Ao travar o primeiro contato com o desejo de ser atriz, Maria “não peitou”. Conclui seu curso universitário em outra área, chegando a realizar um estágio nos bastidores do universo televisivo. Ali “infiltrada”, observou as atividades dos atores que atuam por detrás das telas. Em seu íntimo estava o sonho de ser “atriz da novela das oito”, bastante comum entre atores e aspirantes, intimamente relacionado à busca da fama, e que será analisado no item 4.4.

Samantha também conta sobre seu início no prosscênio e menciona as questões de identidade vinculadas à sua atração pelo teatro:

Ah, teatro, assim, ele começou pra mim muito nova. Eu não tenho tanta experiência na formação de ator, atriz como eles tem no geral. A minha formação de atriz é pela vida, pelas coisas que eu tive que fazer e fingir. Ser menino, fingir ser uma mãe opressora, fingir várias coisas no decorrer da minha vida – que isso fez eu crescer como pessoa. E quando eu tinha meus doze anos eu quis fazer teatro e minha mãe não tinha condições. Tinha aqueles teatros populares do bairro, aí eu falei “eu quero ir”, tinha vontade de ir. Eu chegava lá: “tem bolsa, não tem”? Até que me deixaram uma pontinha, o diretor me deixou entrar, eu participei na época da companhia *Papo Reto*^{xx}, [...] e eu fazia um papel, por incrível que pareça, de uma pessoa chamada Vanda, que ela poderia ser feita tanto por uma mulher como pelo homem. E eu achava muito interessante porque a Vanda era uma personagem que lutava pra conseguir aquele pão. E eu comparo minha vida com a da Vanda, porque ela lutou pra sobreviver diante de tudo isso. Durante esse tempo eu achava que eu ia ser reconhecida por esse trabalho meu, que eu ia conseguir mostrar meu lado feminino através da arte, e depois eu tive que cair na realidade. Chegando aos 12, 13, 14, eu tive que abandonar o teatro por um tempo e caí dentro de uma realidade que era a transexualidade. Não tem como falar da minha vida sem falar da minha sexualidade. Não tem como. Porque ela é uma cicatriz que partiu ao meio a minha vida e não tem como não falar disso [Samantha, 1º encontro].

^{xx} O nome da companhia foi alterado visando manter o anonimato da participante.

Identidade e trabalho guardam uma íntima relação, afetando-se mutuamente. No caso de Samantha, ter precisado “fingir várias coisas” ao longo da vida é mencionado como algo que contribuiu para seu amadurecimento e serviu, de certa forma, para sua opção pelo teatro. As primeiras experiências nas Artes Cênicas vieram, entretanto, carregadas de fantasias, com a busca de um reconhecimento que validasse sua identidade feminina.

O confronto direto com a bissexualidade, e com o desejo de transformar o próprio corpo – até então masculino - em um corpo feminino, trabalharam para a dissolução de suas expectativas ilusórias iniciais em relação ao teatro:

Quando eu larguei de ser atriz eu tive que atuar na vida. Tive que deixar um pouco de lado meus sonhos pra tentar conquistar uma realidade muito forte que era minha vida, minha bissexualidade. E foi quando eu lutei, fui procurar saber, nem sabia que existia a possibilidade até então. E no decorrer do tempo eu descobri a transexualidade, e fui lutar por isso [Samantha, 1º encontro].

Bárbara também comenta sobre o primeiro contato com o desejo de fazer teatro que, na adolescência, cedeu lugar à questão da identidade sexual, premente a partir deste ponto.

Assim, desde que eu era criança tive vontade de fazer teatro, mas nunca tive a oportunidade. Aí quando veio a adolescência e eu comecei a ter essa crise de identidade, se eu ia ser mulher ou não, e aí eu queria ser cabelereira, mas não foi essa área, não foi meu destino esse. [...] porque a gente quer realmente mostrar o que a gente é capaz, não é só ter essa visão de prostituta, de cabelereira [Bárbara, 1º encontro].

Bárbara é transgênero, e por isso a referência às profissões de cabelereira e prostituta, duas das opções de trabalho mais comuns entre travestis e transexuais. Situando-se afirmativamente nesse coletivo, declara: “a gente quer realmente mostrar o que a gente é capaz”.

Aproveitando um silêncio extenso no decorrer da entrevista, e após um fala de Samantha sobre as condições de trabalho dos atores no Brasil e na Espanha (a ser analisada no item 4.4); Fabiane decide falar:

[silêncio geral]

Pesquisadora: Alguém quer falar?

Fabiane: Eu vou falar então: eu mudei de carreira né? Fiz graduação em Nutrição^{XXI}, mas antes fazia teatro, quando adolescente, tinha participado de peças. Eu ia tentar Letras. Era a primeira ideia, mas aí veio aquela coisa, o que eu vou fazer com letras? Enfim, tava no campo da arte, mas nunca pensei em ser atriz. Talvez porque na minha cidade não tivesse, então sair de lá muito nova não era... [pausa] E aí fiz Nutrição, que é um curso apaixonante, fiz a graduação, um trabalho lindo, meu pai super apoiando. E aí no final do curso comecei a trabalhar com teatro, comecei a estudar em uma escola técnica, daí fui trabalhar com teatro num projeto, numa ONG, e aí pensei que isso era o que eu queria da minha vida.

A descoberta do teatro “por acaso” inspirou a mudança de profissão de Fabiane. Paloma compara seu início no teatro a uma descida de paraquedas:

Paloma: Eu, assim, desci de paraquedas! A gente fazia o Projeto Águias^{XXII}, aí um dia falaram que ia ter uma reunião aqui, chegou aqui, deram oportunidade da gente estar estudando teatro.

Pesquisadora: A reunião foi pra todo mundo do projeto?

Paloma: Foi, pra todo mundo. Mas só alguns entraram. (...) Eles abriram uma exceção para estarem com a gente.

A história de Paloma reflete uma tendência comum no meio artístico, acentuada em alguns países: o ingresso no exercício teatral de forma amadora que pode, com o decorrer das experiências, se transformar em uma prática profissional. Alberto, ator português, comenta o fenômeno na pesquisa analisada por Borges e Delicado¹²:

Não pode ser um sindicato a emitir carteiras profissionais que legitimam os artistas... ou um sindicato ou uma escola, ou o que quer que seja, porque estamos a falar de uma profissão artística e as formas de se chegar a ela são múltiplas e, por vezes, ou a maior parte das vezes, são as formas menos convencionais que produzem melhores profissionais [Alberto, 40 anos, actor]¹² (p. 229).

Borges⁴ elucida a importância dos grupos de teatro amador, “plataformas de transição e passagem: uma ocasião de o futuro actor se familiarizar com o mundo do teatro, as suas rotinas, quadros de acção e competências técnicas [...]”⁴ (p. 229). Tal socialização contribui para que os aspirantes a atores possam conhecer os códigos, normas e valores do universo

^{XXI} A profissão foi alterada para preservar o anonimato da participante.

^{XXII} O nome do projeto social foi alterado visando preservar o anonimato da participante.

teatral e perceberem, desde então, as características peculiares deste mundo também como possibilidade profissional.

O “ir fazendo”, ou “aprender fazendo” se constitui também, na opinião de atores profissionais, como as melhores fontes de formação. Isso equivale a aprender a trabalhar em grupo, construir projetos, absorver tarefas de produção e confrontar-se consigo e com os outros em situações-limite, haja vista a fragilidade técnica e de recursos que costumam caracterizar os grupos amadores.

E ademais, assim como Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8} e Menger¹⁸ já apontaram, os artistas descobrem, geralmente na prática, como o lado mais encantador de uma profissão artística convive com seu aspecto mais sombrio, o da incerteza e das desigualdades.

O início no teatro - como exercício profissional -, ou mesmo a transição propiciada pela profissionalização, traz desilusões. Elas promovem a desistência por parte de muitos aspirantes, mas também o desejo de persistir por parte de muitos outros e, nestes casos, a busca de estratégias para conciliar materialmente a realização de um sonho com as demandas da vida cotidiana.

4.2. Viver de teatro: dilemas e desafios

Definitivamente pagas o teu sonho³ (p. 241).

Tem uma dureza aí. O que é a profissão? A profissão é aquilo que me garante financeiramente ou... (...) O que é ser ator?
(Eduardo, ator profissional, 38 anos)

O trabalho é, pelo confronto com o real que propicia, fonte de sofrimentos e frustrações, além de prazer^{60, 61, 62}. No caso das profissões artísticas o confronto com o real está, porém, além – ou aquém – do exercício teatral “em si”. Revela-se, entre outras peculiaridades, pela constatação da instabilidade que lhe é característica e, no caso de seu enfrentamento, pela criação de condições individuais para a sustentabilidade no ofício.

Borges^{3, 4, 5, 6, 7, 8}, assim como Cabral e Borges¹¹, Borges e Delicado¹², Borges e Pereira¹³, Freidson¹⁵, Segnini, M. e Lancman²⁰, Alper e Wassal^{20, 21}, Buscatto^{22, 23}, Segnini, L.^{24, 25, 26, 27} e Pichoneri²⁸, citados no Capítulo 1, mencionam o caráter de instabilidade dos mercados de trabalho artísticos e a necessidade de conciliação, por parte dos artistas, destas atividades com outras que ofereçam melhores remunerações ou maior estabilidade.

José, diretor do SATED-RJ, tenta abordar os diferentes vetores que compõem o mercado de trabalho dos atores. O primeiro aspecto contempla a distribuição dos recursos financeiros por meio dos patrocínios, bem como o impacto da cultura das celebridades na mesma:

José: O que eu percebo é que... Eu acho que existem... Esse assunto é tão amplo que a gente tem que tocar em várias coisas pra falar dele, né. E a primeira delas é as leis de incentivo, né. Aí eu, particularmente, acho um absurdo que uma produção consiga levantar x mil não sei quanto, muitas das vezes x milhão, né, entra em cartaz e cobra o ingresso mais barato a 100 reais. Então, cadê o retorno social disso?

Pesquisadora: É, isso é uma outra questão, é...

José: Né? Mas que na verdade vai bater nisso que a gente tá falando. Por que que vai bater? Porque essas produções são muito poucas, né, são poucas que conseguem esse tipo de apoio. Quando o governo, na minha opinião, abre mão de uma política cultural em detrimento da política cultural do patrocinador... Porque se você for pedir um patrocínio e a Fernanda Montenegro for pedir um patrocínio ao João, quem que João vai patrocinar?

Pesquisadora: Fernanda Montenegro.

José: Fernanda Montenegro. Não tenha dúvida. A partir desse momento você automaticamente tá jogando uma gama muito grande de atores para trabalharem em condições adversas.

Ao chamar a atenção para os aspectos socioeconômicos que compõem o panorama das Artes Cênicas, José^{XXIII}, 52 anos, diretor do SATED-RJ que concedeu entrevista para esta pesquisa, junto com o também diretor João, de 77 anos, explica sobre como a má distribuição de recursos financeiros destinados à cultura privilegia os artistas já reputados, “jogando” cada vez mais os atores não famosos para situações de vulnerabilidade. E continua:

Porque essas grandes produções absorvem uma grande fatia do mercado com poucas peças, que absorvem uma grande fatia do patrocinador em potencial, né. E dinheiro esse que poderia estar sendo mais bem distribuído, conseqüentemente melhorando as condições de trabalho de cada um desses atores, técnicos, produtores, diretores. Então, eu acho que assim, não é um... É difícil de a gente identificar um aspecto. Mas sim, as condições são ideais? Não, não são. Só que, por

^{XXIII} Os nomes dos diretores são fictícios visando preservar a identidade dos entrevistados.

que que essas coisas são dessa forma, né? Eu acho que cabe aí uma reflexão mais profunda em relação à investigação, né. Quais as condições que a sociedade tá dando pra que essa produção seja exercida dignamente? Então aí, esse buraco é muito fundo, então é muito fundo, muito fundo [risos]. A gente responder assim, superficialmente, não tem como. Mas que não tem condições de trabalho ideais, não tem [...]. Não tem. Mas, não tem porque, né? [José, entrevista no SATÉD-RJ].

Em meio à influência da indústria cultural no fenômeno, há a questão da concentração de investimentos em dadas localidades, sinalizada por João durante a entrevista:

José: Varia de estado pra estado também. [...] Então, eu acho que essa coisa do Rio ser a capital da mídia, principalmente da TV, né, gera muitos problemas, gera muitos problemas. [...]

João: É, geograficamente... e culturalmente [ruídos], a concentração na capital no estado do Rio era lato sensu. Não é uma expansão para o interior. Eu sempre rebati aqui no sindicato: vamos fortalecer o interior porque a, como é que chama? É, a expansão cultural tem que se abrir, tem que ir pros outros municípios. Aqui tá saturado. É o Rio de Janeiro, o município do Rio de Janeiro né, porque vai até Campo Grande, né, Jacarepaguá e não tem nada, entende? Quer dizer, a concentração é muito violenta aqui no Rio de Janeiro.

Ao comentar sobre a concentração de artistas e teatros na capital fluminense, João nos apresenta uma outra dimensão das desigualdades presentes nos mundos artísticos. A escassez de investimentos em cultura nos municípios vizinhos à capital contribui para o ostracismo dos mesmos e, de forma indireta, para a alienação dos aspirantes e atores que, apinhados em uma localidade saturada, esperam ter seus talentos descobertos, na hora certa e momento oportuno.

Mas o mercado das Artes é imprevisível, e transforma a emergência de novos talentos em algo próximo de uma loteria. Parece, ainda, ter vida própria, se moldando às propostas midiáticas, mas também produzindo novas tendências dia após dia. Referindo-se à imprevisibilidade do mercado, José expressa como a relaciona à saúde dos trabalhadores de teatro, física e psíquica:

O mercado ele se auto gere, né. Ele ficaria fora de qualquer parâmetro de controle, né, e tal. O ator vai trabalhando e tal. Mas me dá uma sensação assim muito ruim nesse sentido. Eu acho muito complicado a questão da saúde do trabalhador de teatro, né, porque, via de regra, em raríssimas situações você consegue, como alguém que esteja fora dessa grande mídia, sobreviver do seu prazer apenas. Então, o cara que é ator tem que fazer outras coisas, né. E aí a gente tá falando de saúde, a gente tem que falar de qualidade de vida, a gente tem que falar da cabeça da pessoa,

né. A gente começou abordando essa questão da saúde das pessoas, do lado físico... Mas eu acho que o maior dano que o ator de teatro sofre, do ponto de vista da saúde, é o próprio stress diário da sobrevivência, da tentativa de realização dos seus projetos, das dificuldades que ele encontra em relação a isso [José, entrevista no SATED-RJ].

O “stress diário da sobrevivência” afeta a qualidade de vida, e também a capacidade de planejar o futuro. Os atores que persistem no ofício descobrem, cedo ou tarde, durante seus processos de formação ou mesmo já atuando profissionalmente, a necessidade de exercerem paralela ou intercaladamente outras atividades profissionais, seja visando a própria subsistência; seja almejando a obtenção de recursos para investir no aperfeiçoamento de suas habilidades artísticas.

Paloma, participante da entrevista coletiva, e já citada anteriormente, comenta sobre este aspecto a partir de sua inserção na companhia de teatro pesquisada, desde um projeto social que participou:

Foi proposta a transformação através da arte. Infelizmente essa transformação requer também uma transformação financeira. Tipo assim, eu tinha uma visão totalmente diferente do teatro. Imaginava um glamour, vedetes. Mas não é isso [Paloma, 1º encontro].

Nas palavras de Eduardo, “você não vive exclusivamente do teatro”:

Eu já sabia o que era a profissão, já sabia o que é a vida dura da profissão. Mas embora eu soubesse, uma coisa é você realmente se colocar nesse lugar e ter que sobreviver daí. Eu rompi com uma profissão anterior que eu tinha, que também não era nenhuma maravilha, (...) eu quis romper, e optei pelo teatro como profissão. (...) É muito difícil, porque você não vive exclusivamente do teatro. [ruídos] Pra trabalhar no teatro tive que ser camelô, vender coisa na rua, isso porque eu não tenho ajuda de família, de nada. Então bóra botar a banca na rua, fazer artesanato, participar de feira de artesanato [Eduardo, 1º encontro].

Optando pelo trabalho de artesão como uma *surviving job*, ou por outros trabalhos próprios do universo teatral, porém não como ator, Eduardo expressa sua angústia:

E mesmo na atividade artística eu não consegui ser só ator. Eu tenho que fazer outras atividades, dirigir, dar aula, enfim, essa instabilidade é que eu acho que é... [risos]. Tudo bem que a gente já sabe, é o que eu estou falando. Eu não vim com nenhuma fantasia, mas... viver nessa instabilidade, ter que sobreviver nessa instabilidade, bancar a vida, bancar aqui, e não desistir dessa atividade como

profissão, como algo que eu invista... Tem uma dureza aí. O que é a profissão? A profissão é aquilo que me garante financeiramente ou... [Eduardo, 1º encontro].

Os comentários de Paloma e Eduardo vão ao encontro das análises feitas por José e João, diretores do SATED-RJ. José, a partir do seu contato com o quadro descrito, desabafa:

José: Porque é uma coisa que é difícil, é... Porque de alguma maneira você se vê obrigado a não propriamente a administrar, mas a entender o sonho alheio...

Pesquisadora: É.

José: Entendeu?

Pesquisadora: Ou o delírio alheio, né?

José: Ou o delírio alheio. Porque é muito complicado, né, quer dizer, é... Dá vontade de você virar pra todas as pessoas e falar: Cara, não entra nessa porque é uma furada! Porque 99,9% das pessoas que vão tirar o seu registro profissional não vão conseguir durar mais do que 3 anos na carreira.

Pesquisadora: Huhum.

José: Né, não vão porque...

Pesquisadora: E sabe-se lá como vão ficar esses 3 anos.

José: Então, eu ousaria te dizer é... [risos]. Que a... E olha que hoje eu tô de bom humor, hein [risos]... Que a carreira de ator, de atriz, é uma daquelas que mais carece de um olhar público em relação à saúde de quem exerce. Mas sem dúvida. Sem dúvida!

O “olhar público em relação à saúde de quem exerce” poderia considerar, por exemplo, os riscos a que estão expostos os atores. Incluem-se aí os impactos na identidade, o que remete à questão da saúde mental. As fragilidades da profissão são sentidas, em boa parte das vezes, frequentemente, contudo, como problemáticas individuais:

E eu já fiz muitas outras coisas... Agora inclusive tento conciliar coisas que no momento eu tô voltando, como a atividade, o exercício dessa atividade de ator, o local que eu me coloco de trabalho, de pensamento... E o difícil, que eu percebo hoje em dia, é que até pra eu me manter nisso, nesse *métier*, e mesmo dentro desse *métier*, eu me manter no lugar de trabalho de ator... Porque você pode continuar no *métier* e de repente quando você olha, você está fazendo mil outras coisas que não são o que você escolheu. Você acaba produzindo, fazendo isso e aquilo... e não é isso. Eu agora tô tentando, tô brigando comigo mesmo, uma briga interna, pra ficar no lugar de ator, que é o que eu escolhi, o que me tornei [Eduardo, 1º encontro].

Para continuar no *métier*, e no “exercício dessa atividade de ator”, Eduardo se põe em uma briga, “uma briga interna, pra ficar no lugar de ator”. Seu relato remete à constatação de como as profissões artísticas vêm representando, há tempos, o epítome do capitalismo tardio. Conforme Menger¹⁸:

A organização do trabalho artístico segundo a lógica de projectos e as formas de emprego e de relações de trabalho que lhe estão ligadas conferem além disso, para o melhor e para o pior, uma posição muitas vezes qualificada de pioneira [...], aos artistas transformados em encarnações idealizadas, para o melhor e para o pior, de trabalhadores móveis, polivalentes, responsáveis, aptos para os desafios e conscientes das ambivalências dos *métiers* com forte potencial inovador¹⁸ (p. 21).

Os atores sabem, na prática, “para o melhor e para o pior”, o preço que pagam por tal polivalência e pioneirismo. Samantha conta um drama pessoal, mencionando suas repercussões sobre a saúde:

O que eu sei que não é fácil a gente estar aqui atuando como atriz porque nossa realidade é outra, dentro da sociedade. Aqui a gente não vive, pelo lado, assim..., financeiramente. A gente tá pela arte aqui. Mas chega um momento da vida que explode, entendeu? Que a gente tem que cair na nossa realidade, para que a gente possa sobreviver. E é isso que eu tô fazendo. Eu tenho meu trabalho como artesã^{XXIV}, faço meu ganha pão para poder chegar até o teatro, pra ter o dinheiro da passagem, faço de tudo, tem coisas que eu tenho como páginas de um livro, que eu tenho que virar, que só minhas amigas sabem, pra poder estar aqui. Tudo que eu levo pra poder dar um pouco de mim como atriz. [...] É uma sobrecarga, tem hora que a gente fica estressada com certas coisas, que não vão conforme a gente quer, a carruagem é outra [Samantha, 1º encontro].

“A carruagem é outra” soa como a constatação de que o retorno aos investimentos realizados, em Artes Cênicas, pode ser muito lento, ou mesmo bastante desproporcional ao que se dedicou. E “A gente tá pela arte aqui” reforça o sentido da atividade para a atriz, ainda em formação.

Este parece ser também o lema de Maria. No segundo encontro a atriz, relativizando as noções de fácil e difícil em relação aos caminhos profissionais, ressalta como o fato de trabalhar no que se gosta pode, de certa forma, compensar as dificuldades da profissão. Utiliza o mecanismo defensivo da racionalização, na justificativa de se evitar o forte desgaste emocional “que é você fazer um troço que você não ama”:

Mas eu não tô falando só do dinheiro não [pausa]. É, realmente, os meus amigos que seguiram a profissão não estão superbem financeiramente. Mas eu estou falando do desgaste – do desgaste emocional que é você fazer um troço que você não ama. Eu não sei se seria mais fácil pra gente, entendeu? [Maria, 2º encontro]

^{XXIV} A “segunda ocupação” da participante foi alterada visando preservar seu anonimato.

Para Ronaldo, “tem que pagar os preços”:

Ronaldo: É, é... Mas eu digo mais fácil assim, por exemplo, eu tenho uma certa facilidade de computação. Se eu não tivesse pensado... Buumm!, em fazer teatro, e se não tivesse emburacado nisso, porra, minha vida ia ficar muito diferente. Mas depois que você investe alguma coisa em cima disso, aí também não tem mais como você jogar isso fora. Então você fala: tem que pagar os preços? Então eu vou pagar os preços. E você vai pagando até onde você consegue.

Maria: ... Até ser pago... rsss

Ronaldo: Um exemplo muito próximo, pra gente ver como essa coisa é... O exemplo da Josi^{XXV}, que trabalha aqui. Hoje ela está buscando essa maneira de se manter ainda na profissão tendo que fazer outra coisa que é completamente diferente.

Pesquisadora: Ela trabalha em loja agora né?

Ronaldo: É, foda! Como é que pode? Você olha pra isso e você fica assustado pra caramba.

Maria: Eu trabalhei em loja fazendo mestrado. Trabalhava em loja e fazia mestrado. É punk!!!

A circunstância atual de Josi já foi, com outros cenários, vivenciada por Maria. A situação de inserção em dois campos absolutamente distintos, ambos demandantes de altas cargas psíquicas de trabalho, é retratada pela atriz como um desgaste: “É punk!”

Eduardo idealiza uma circunstância mais amigável de trabalho:

Pesquisadora: Hum hum. A briga passa por aí?

Eduardo: Passa por aí, claro. Porque eu sobreviver se tivesse um salário, se tivesse concurso público para ator da Petrobrás... [*Maria e depois os outros entrevistados riem*]

Eduardo: Nem que por 5 anos, contrato assinado...

Pesquisadora: Ou pra vida toda?

Maria: Não, pra vida toda não.

Ressoa em Maria e nos demais participantes a expressão do desejo de maior estabilidade na profissão; no entanto, “pra vida toda não”. Conforme já exposto no Capítulo 1, a vinculação estável nas profissões artísticas é, além de pouco comum, tida por muitos como uma estranha combinação.

Eduardo, quase imediatamente após citar o desejo de estabilidade, rejeita uma posição de segurança “para toda a vida”. Novamente aparece o mecanismo da racionalização: “Se abrisse concurso público pro Ministério da Cultura, pra ator [*risos*]. Não é o caso da gente, não existe isso na nossa profissão. Você não tem essa estabilidade...”.

^{XXV} O nome da atriz foi alterado visando preservar sua identidade.

Fabiane descreve um pouco de seu percurso, que inclui a busca de experiências profissionais e emancipação, mas também a necessidade de apoio e segurança [grifo nosso]:

É, era uma ONG que trabalha com prevenção de acidentes de trânsito. Mas eles tem uma parte artística bem bacana. São textos voltados para o público adolescente, jovens e adultos que envolvem questões de saúde e de trânsito. Eu tinha carteira assinada, tinha um salário, eu não tinha DRT^{xxvi} na época, ou seja uma situação profissional bamba né? Não tinha DRT, mas tinha licença pra trabalhar. Eu ganhava super pouco. Super pouco não, médio. [*risos gerais*]. E aí decidi que ia seguir a carreira de atriz. Então tentei São Paulo e junto com isso, pensando num trabalho mais certo, tentei concurso público várias vezes, na área de Nutrição. Pensei: trabalhar na Prefeitura de São Paulo, e fazendo uma escola técnica que é a EAD. Então fui, me lancei, tava ali pronta para o que desse e viesse, mas não passei no concurso, não passei na prova de teatro [Fabiane, 1º encontro].

“Então fui, me lancei, tava ali pronta para o que desse e viesse” remete ao “amor ao risco”, ou a “loucura racional”, mencionados por Menger¹¹¹. Talvez pelas preocupações prementes no período em que participou da pesquisa, entretanto, Fabiane é, das entrevistadas, a que menciona mais vezes e de forma mais concreta o aspecto financeiro da profissão: “carteira assinada”; “salário”; “super pouco”; “médio”; entre outros. Ao comentar de um outro projeto do qual participou como atriz, expressa suas desilusões com o ofício, e o sofrimento daí advindo [grifo nosso]:

E aí, surgiu um projeto social, mas a renda era muito baixa, a porcentagem dos atores era uma coisa ínfima, havia uma exploração do trabalho de atriz. Embora se colocasse que era uma divisão com porcentagem igualitária, aquilo não era exposto oficialmente, eu não conhecia direito o projeto. E então bateu um desânimo [Fabiane, 1º encontro].

Remetendo aos três tipos de ligação dos artistas com o mercado de trabalho, analisadas por Borges e Pereira¹³, Fabiane expressa claramente, ao mencionar a sua ligação objetiva com o teatro, um tom desiludido. No segundo encontro Maria expressa sua angústia, advinda também do déficit entre a circunstância presente e a condição desejada:

^{xxvi} O que popularmente se conhece como DRT nada mais é que o registro profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho de cada Estado. Ter um DRT, como é dito no meio artístico, significa que o profissional está registrado na Delegacia Regional do Trabalho. *O que é DRT?* Data de publicação Quarta, 09 Janeiro 2013 [acesso em 16 de abril de 2013. In Anexo 4]. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/institucional/o-que-e-drt>

Pois é, essa coisa que o Ronaldo falou da saúde né, e de lidar com a instabilidade, com essa ansiedade que é quase permanente. Eu passei durante um tempo assim com um grande desejo de... eu pensava: meu Deus, eu quero muito me sustentar com teatro, eu quero conseguir, eu quero conseguir. Meu Deus, eu tenho que fazer alguma coisa, isso assim, já ano passado, atrasado. É uma situação, porque você está perto dos trinta, e cadê a estabilidade, cadê? [Maria, 2º encontro].

“Porque você está perto dos trinta, e cadê a estabilidade, cadê?” expressa simbolicamente como a atriz se vê distante do que idealizou para si. A partir do desejo de conseguir viver de sua arte, e do confronto com o real, que inclui não só a atividade “em si”, mas a própria sustentabilidade da escolha, a atriz se pôs à prova para realizar seu sonho. Ela explica como conseguiu então, durante um tempo, “viver do teatro”:

Chegou um momento da vida que graças a Deus eu consegui viver do teatro. Mas como é que eu vivia do teatro? Eu dava aula particular aqui né, tinha aula particular 2, 3 vezes por semana, aí dava aula lá na outra escola, de história do teatro. E ia fazendo outras coisas, tomava o tempo inteiro de trabalho. Então era uma época que eu fazia 400 mil coisas, e tava em cartaz sexta sábado e domingo, aí dava aula, aí ia pra outra, e ia pra outra, e eu consegui me sustentar com o teatro, mas pra eu me sustentar com teatro era me sustentar dando aula, e também com teatro. [Maria, 2º encontro].

Relativizando a expressão que traduz o sonho de muitos atores, a atriz apresenta sua saga:

Eu fiquei numa situação que foi a seguinte: dois alunos meus particulares desistiram de fazer, eu ia fazer um outro trabalho de direção que a pessoa desistiu. E eu fiquei assim, ih, não tenho dinheiro, não tenho. Como é que eu vou fazer? Não sei o que vou fazer. Não tenho dinheiro, não sei como vou pagar meu aluguel. Eu ainda não tinha entrado para o Doutorado, minha bolsa do Mestrado tinha acabado, e eu fiquei assim – que é que eu vou fazer? Sabe quando, assim, “meu mundo caiu”? Meu mundo desmoronou. Eu perdi 2 turmas que eu tava dando aula, depois eu ganhei de novo uma, deixei de ganhar 250 e passei a ganhar 150, mas eu pensei assim, não sei o que vou fazer. E na época, o que aconteceu? Não lembro exatamente, mas veio um outro trabalho, um outro dinheiro que veio da gente ter ganhado um edital e aí me deu alguma coisa. Ah, junto eu fazia também assistência do Jessé, junto essas coisas todas, então eu consegui. Então meu namorado (na época era meu namorado) falou “eu vou te dar um auxílio, fica tranquila.” Mas foi uma situação. Eu pensei: eu tenho 28 anos, não tenho um puto. Caraca mané. Hoje para mim é totalmente diferente. Eu tô ganhando uma bolsa, é R\$1.800,00 por mês. Eu tô casada, é a renda de 2 pessoas. Então hoje eu estou entendendo o que é estabilidade com a graça de Deus, entendeu? Mas estar nesse lugar da instabilidade, olhar para o futuro e falar “meu irmão”... Tô rezando, tô pedindo a Deus pra aparecer, e aí aparece, graças a Deus. Na minha vida foi sempre assim, sempre apareceu. Na ralação, fazendo 15 coisas diferentes [Maria, 2º encontro].

Constata, no entanto, que as vivências profissionais vem afetando sua saúde:

Mas o que me mexe com a nossa saúde é saber que aquilo é temporário, que não tem nada naquele momento que garanta que dali a seis meses você vai estar conseguindo pagar o seu aluguel, que vai estar conseguindo pagar suas coisas, entendeu? Essa coisa que a todo momento se aproxima que... [...] mas essa situação é uma situação que às vezes dava dor de estômago [Maria, 2º encontro].

A referência à dor de estômago expressa ansiedade e apreensão. O drama de Maria é o cotidiano de muitos atores. Seu relato, como o de outros, indica a precarização do trabalho artístico que vulnerabiliza não apenas seus protagonistas, mas o próprio *métier*.

A tendência mais frequente, em termos de segunda profissão, é a carreira docente, tema a ser discutido no item 4.3. Eduardo, em vários momentos, do primeiro encontro sobretudo, marca sua não opção pela vida acadêmica. O ator resiste à estratégia frequentemente empregada por atores diante da desoladora situação que rege o meio artístico, e argumenta:

Essa é uma pesquisa sobre o trabalho do ator. Mas depois a gente pensa no trabalho do ator, no lugar do ator, como um lugar que possa promover algumas possibilidades, a gente vai cair na pesquisa, a gente vai cair na academia, a gente vai cair em outras esferas que podem até tangenciar esse trabalho, podem observar esse trabalho, pode, é claro. O pesquisador que é ator, ele será um intelectual muito mais de dentro da coisa do que um..., mas ainda assim, ele é provido não pelo exercício profissional do ator. Essa é a ausência de uma política. E até pensando no que ela está trazendo pra gente [Eduardo, 1º encontro].

A fragilidade do coletivo, pela “ausência de uma política”, é percebida pelo ator como a fonte primária das buscas individualizadas que, mesmo aliviando os dramas pessoais tendem, com o tempo, a transtornar ainda mais a profissão de ator. Eduardo compara a realidade brasileira ao contexto francês:

Sei lá, o Fernando, ele sobrevive, ele dá aula na universidade, é um professor acadêmico, o Júlio também, mas eu fico pensando: “que merda! Que merda! Se eu tô na França, eu trabalho um período de, sei lá, cinquenta dias, quando acabar se não tiver outra peça tem um seguro desemprego que me provém durante seis meses. Quer dizer, existe uma política [Eduardo, 1º encontro].

A indignação do ator remete a uma luta para poder viver, efetivamente, do seu trabalho como ator. Ao comparar o Brasil à França, expressa como

acredita que uma política pública na área, somada a leis de seguridade social voltada para os artistas, poderia diluir a vulnerabilidade em que se encontram os artistas cênicos no Brasil. Sua luta passa por se manter “nesse lugar de ator”.

Faculdade às duras penas. Não é a minha vocação a academia, não me vejo acadêmico, não me vejo seguindo carreira por aí, e tem outras coisas que abrangem teatro que a gente acaba ciscando, mas não é isso. Me obrigar, essa luta que eu tenho que ter, que é cotidiana, de ficar nesse lugar de ator, de trabalhar, de botar minha cabeça, de pensar nisso. É muito difícil porque não é um lugar que te dê uma estabilidade financeira [Eduardo, 1º encontro].

Para Maria, “tem que escolher todo dia”:

É, tem que escolher todo dia. Eu fui chamada uma vez, algumas vezes, pra fazer a produção de elenco do Projac. Eu ia ganhar três mil reais, sério, numa época que eu não tinha um puto pra passagem. Eu ia ganhar três mil reais, vale transporte, mas eu sabia que se eu dissesse sim, eu ia ficar lá. Como 80% das pessoas que estão no PROJAC, que são atores frustrados. Pelo menos na época que eu trabalhava, o que eu pude ver era isso. Pessoas que eram atores, [ênfase] atores com DRT!!! E que saíram, e queriam voltar, mas por conta da estabilidade ficaram lá. Então eu disse não, não quero! Mas foi uma situação para mim [Maria, 2º encontro].

“Mas foi uma situação para mim” reflete o conflito provavelmente vivenciado por Maria que culminou na sua saída do lugar – simbólico e concreto - onde muitos permanecem. A sedução das situações de trabalho nas quais o ator pode entrar e “ficar lá” não está, entretanto, somente nos empregos estáveis. Há ainda as funções para-artísticas que podem, na percepção de Ronaldo, se configurar também em armadilhas. No segundo encontro o ator argumenta:

Ronaldo: É igual a coisa do figurante. Tem muita gente acha que vai entrar como figurante e ali vai se tornar ator. Aí pensa assim: se eu for um bom figurante eu vou me tornar ator. Mas eles precisam também de bons figurantes!!! Então se você é um bom figurante você vai ser um bom figurante! [risos gerais]

Maria: [rindo] É, não tem nada a ver uma coisa com a outra.

Ronaldo: É igual a ser um bom produtor. Se você é um bom produtor, você vai ser um bom produtor. E quem trabalha junto de você não vai querer perder um bom produtor. Mas são armadilhas...

Segundo Maria, “a gente tem que sustentar o nosso trabalho”; e na visão de Ronaldo, “tem que pagar os preços”. Ambos os comentários, surgidos no segundo encontro, indicam traços de racionalização que parecem diminuir

as profundas fragilidades da profissão de ator, enaltecendo as estratégias individuais [grifo nosso]:

Maria: E tem uma coisa muito particular, porque a gente tem que sustentar o nosso trabalho, dentro do teatro. Não é o trabalho que sustenta a gente, eu tô falando assim, do ponto de vista financeiro. Mas é a gente tem que sustentar o nosso trabalho. Eu tô encontrando o meu jeito de sustentar, ele o dele ... Pois é, mas é uma coisa que você falando, eu pensei agora, entendeu? Porque... é isso. Você tem que dar o seu jeito de sustentar. Agora, eu tenho dúvida – quando você [para Ronaldo] fala assim “teria sido mais fácil ter feito qualquer outra coisa”. Não sei... Porque assim, eu fiz relações públicas – e não diria que é mais fácil ser dessa área. Porque... entendeu?

Alguém: Mas você também gosta das coisas difíceis... [risos]
[risos gerais]

O que seria “sustentado” por uma legislação trabalhista, uma política pública cultural consistente, ou mesmo pela maior coesão do coletivo “atores de teatro”, passa a ser acolhida como responsabilidade de cada trabalhador das Artes Cênicas que, em busca da subsistência, passa a se dedicar a uma segunda profissão ou a trabalhos do tipo *part-time*.

Quando Maria indica como as experiências do período financeiramente conturbado serviram para que ela reformulasse seu caminho, declara: “Pra eu me sustentar com teatro, era me sustentar dando aula, e também com teatro”. Seu depoimento resume a solução que muitos atores vêm adotando para se manterem, ainda que de forma reduzida ou simbólica, no ofício de ator.

4.3. Formação acadêmica: qualificação ou um caminho para a estabilidade?

A busca de qualificação tem sido uma tendência comum entre os atores. Sobre os processos de formação continuada entre atores, Borges e Delicado¹² indicam que: “no conjunto dos actores inquiridos até o momento, mais de dois terços realizaram um curso de teatro, e 27% continuam a aprofundar os seus conhecimentos, fazendo um curso de mestrado”¹² (p. 228). As autoras levantam ainda questões acerca da qualificação, que inspiram uma sistematização com base em três aspectos.

O primeiro consiste em admitir que a vocação artística prescinde do enquadramento institucional para se desenvolver. E que muitos artistas constroem sua profissionalização a partir de experiências informais de trabalho.

O segundo entende que algumas áreas exigem maior nível de aprendizagem técnica, o que se enquadra principalmente nos casos da dança e da música. E que, conforme pesquisas nos territórios da música, mas também do teatro, “as escolas sistematizam os saberes artísticos e representam um dos principais lugares de aprendizagem do “como se faz”, autorizando, encorajando e desmultiplicando as vocações artísticas”¹² (p. 228). Atrelado a este aspecto consta a socialização profissional, a oportunidade de se estabelecer uma rede de contatos que, futuramente, poderão se reverter em parcerias no âmbito profissional.

E, finalmente, constituindo o terceiro aspecto, está a busca da qualificação como uma possibilidade de se ampliarem as oportunidades de trabalho para-artísticas, seja em ensino, preparação corporal, direção ou produção artísticas.

Vinculados a esse aspecto encontram-se os discursos de alguns dos atores entrevistados. Maria fala, no primeiro encontro, de sua escolha – secundária – pela vida acadêmica, como espaço privilegiado para a atividade da reflexão e do pensamento. Não deixa de mencionar, porém, como este caminho se configurou para ela em uma possibilidade de conquistar a estabilidade financeira e, com isso, se manter em alguma proporção na profissão de atriz.

Maria: (...) e aí pra mim o caminho que se apresentou, que veio se apresentando, foi esse caminho da academia. E se apresentou como uma possibilidade de eu encontrar essa estabilidade. Como se, eu encontrando estabilidade, isso me liberasse para eu poder estar aqui, e fazendo isso [Maria, 1º encontro].

“Eu estar aqui, e fazendo isso” representa uma clara referência ao teatro experimental, já mencionado pela entrevistada como um campo reconhecidamente difícil para se obter o retorno financeiro. Seguindo na mesma fala, ela detalha seu percurso:

E aí apareceu uma chance de dar aula, e aí fui fazer o Mestrado. E aí fiquei, consegui bolsa, fiquei um ano ganhando bolsa, e aí obviamente, é claro que eu entrei no

Mestrado com esse apreço por essa questão acadêmica, pelo pensamento, por isso tudo que eu sempre gostei muito – de refletir, de construir conhecimento, muito fortemente. Mas também tinha esse lado da estabilidade. E esse desejo de ser professora, que é hoje um desejo que existe, veio depois do desejo de atriz. Veio inicialmente pra sustentar a possibilidade de ser atriz. E aí depois do Mestrado emendei no Doutorado, estou fazendo Doutorado, com esse desejo. Então assim, não é que eu não tenha amor pela profissão, pela “possível profissão” [Maria, 1º encontro].

A possibilidade de uma atividade reflexiva, própria da vida acadêmica, dentro das Artes Cênicas, representa para Maria “uma situação de retroalimentação:

[...] eu tenho, eu descobri um amor ao longo. Mas ela surgiu para sustentar a profissão de atriz. Então realmente é um lugar que... E aí eu fui procurando encontrar os caminhos que tivessem relacionados com o teatro. Porque pra mim tá tudo dentro do mesmo campo semântico. Pra mim não daria certo eu estar no teatro e ser, sei lá, arquiteto. Tem gente que consegue. Pra mim tem que ter uma situação de retroalimentação, tanto de um lado quanto de outro. E no momento é um pouco isso que eu vejo acontecendo, assim [Maria, 1º encontro].

Atuar em atividades que estão “dentro do mesmo semântico” é também o *leitmotiv* de Fabiane. A atriz relata as condições que a levaram a abrir, para si, duas novas frentes de atuação ligadas ao teatro, a assistência de direção e a carreira acadêmica:

E pensando que tava na hora de correr atrás de algo mais sólido, eu tentei o Mestrado. Então eu parei a CAL, comecei a trabalhar com a Luana Careli^{xxvii} como assistente na CAL. Então assim, coloquei um pouco aí em banho-maria a minha atriz, para trabalhar como assistente de direção, porque eu admiro muito o trabalho dela, eu gosto de dirigir, eu gosto dessa área também, e me dediquei a entrar no Mestrado também. Passei no Mestrado, e para continuar aqui e tendo outro trabalho, eu não queria ficar dividida. Não queria fazer um Mestrado em nutrição^{xxviii}, eu queria ficar focada. Tentei, passei, e estou há um ano e meio fazendo assistência de direção. A minha atriz está aí aguardando. Acabando essa assistência meu plano é voltar pra CAL, pra terminar esse curso. E eu tenho um ano de bolsa, o meu projeto é depois fazer um doutorado e seguir a carreira acadêmica também, além da carreira de atriz, porque eu não vejo outra forma de ter uma estabilidade. Porque eu penso em ter filho, e... [Fabiane, 1º encontro].

“A minha atriz está aí aguardando”, bem como “coloquei um pouco aí em banho-maria a minha atriz”, falam dos investimentos em outras frentes de trabalho, ligadas ao teatro; mas que obrigam Fabiane a adiar, neste momento, a atuação.

^{xxvii} O nome da professora foi alterado visando manter seu anonimato e o da atriz.

^{xxviii} O nome do curso foi alterado visando preservar o anonimato da atriz.

A tendência às segundas profissões ou *part-time jobs* são muito comuns entre atores^{4, 5, 6}. Tais soluções, porém, embora possam funcionar do ponto de vista financeiro, contrariam seriamente a atividade de ator “em si”, sua vivacidade, as regras de ofício construídas coletivamente, e até sua existência plena enquanto profissão, e com qualidade. Dessa forma, vê-se que a tendência à busca de qualificação não vem sendo acompanhada, necessariamente, de um incremento da qualidade do trabalho dos atores.

No caso dos atores entrevistados, enquanto Maria acredita que a segunda profissão “precisa estar no mesmo campo semântico” da primeira, Eduardo questiona: “mas como é que você se mantém ator?” Resiste ao caminho da academia como alternativa para viabilizar sua carreira no palco, e declara:

Gosto de estudar, gosto de ler, mas até um certo limite assim. Eu não me vejo um pesquisador, não me vejo um acadêmico, licenciatura poderia ser uma coisa bacana. Eu gosto de dar aula, mas é isso [*risos*]. São caminhos. Como você se mantém ator? A gente tá falando aqui a questão do ator. Ser ator. Tá, eu sou ator, mas como é que você se mantém ator? E sobrevive ator? [Eduardo, 1º encontro].

Pichoneri²⁸, em sua pesquisa com músicos de orquestra brasileiros afirma que, para muitos de seus entrevistados, a função docente representa um desvio no sonhado percurso profissional. No caso desses artistas, como no de muitos outros, o fator preponderante não é a qualificação em si, mas a busca de estabilidade. E ainda:

É preciso também considerar outra característica que o trabalho docente implica para o trabalho do músico. Ao trabalhar como docente, ele deixa de atuar como músico de orquestra; trata-se de outro conjunto de conhecimentos que precisa ser mobilizado para o desenvolvimento da atividade docente. Nesse sentido, deixam de estudar e praticar seu próprio instrumento, prejudicando assim seu desenvolvimento técnico e artístico. [...] Portanto, o caminho da docência parece significar, nesse contexto e para alguns músicos, um desvio na trajetória profissional que, além de não promover um desenvolvimento técnico e artístico específico de um músico de orquestra, pode se tornar motivo de sofrimento e desprestígio. É possível analisar da mesma forma outros trabalhos realizados pelos músicos fora da orquestra, com exceção daqueles desenvolvidos em outras formações orquestrais ou música de câmara. Para esses, a relação entre precarização e desqualificação parece mais clara. Os chamados *cachês*, *bicos* e *freelancers*²⁸ (p. 14-5).

Ao final do primeiro encontro, com a chegada de Fernando, ocorre um debate em torno do tema. Que significados assumem o trabalho de ator para aqueles que optaram por dedicar boa parte de seu tempo profissional ao ensino ou à vida acadêmica em Artes Cênicas?

Fernando^{xxix}: Mas eu acho que essa condição que a gente tem aqui, que o nosso grupo dá, é uma condição de luxo. Porque eu tenho a possibilidade de fazer outra coisa. E trabalhar aqui. Porque se eu vou pro teatro profissional nenhuma das meninas teria a chance, porque teria que ensaiar de segunda a sexta, sei lá, todos os dias, sem negócio.

Pesquisadora: Profissional ou comercial?

Fernando: Profissional eu tô falando, profissional. No sentido que - tem DRT^{xxx} ? -, trabalha pra isso, né. Então o problema do ator é esse, de ficar disponível pra qualquer trabalho que pintar. Essa é a realidade do ator. Aqui a realidade é outra. Aqui tem a possibilidade de você trabalhar fora e fazer seu trabalho de ator. Não é uma coisa assim “eu sou obrigada a trabalhar porque eu quero ser ator”. Entende? Pra mim é diferente isso. Eu entendo? Eu entendo. Pra mim, quando eu vim, eu não queria deixar de ser professor, eu não queria deixar de fazer nenhuma outra coisa que eu estava fazendo, inclusive estou fazendo outras coisas, e posso trabalhar como ator. Eu não vejo isso como um lugar de “Ah...”

O comentário de Fernando destoa do discursos da maior parte dos atores que já participavam do encontro. Busca-se uma mediação no sentido de se encontrarem os pontos de contato:

Pesquisadora: Acho que são dois lados da mesma moeda, né. Eu entendo assim, dois lados da mesma moeda. Porque te dá possibilidade de trabalhar com outra coisa, até porque a própria proposta – teatro experimental -, não vai te cobrir...

E o debate segue acalorado, onde a intensidade dos fluxos dialógicos beira a cacofonia. Surgem ruídos e várias pessoas falam ao mesmo tempo; ao que se propõe o entendimento das diferenças:

Pesquisadora: Só uma dúvida aqui, para entender né? Eu estou entendendo que vocês tão falando da mesma coisa, de pontos-de-vista diferentes, agora – isso tem a ver com o lugar de onde cada um veio. [...]. Toda profissão tem suas questões. E de onde a gente vem é uma situação, porque nos coloca em uma posição de comparação. [...] A gente acaba comparando. Por exemplo, você dá aula, então você trabalha como ator porque isso te propicia dar aula. E dar aula te possibilita estar aqui, mas a gente também não ganha muito como professor né. Então qual é o agente de comparação?

^{xxix} O entrevistado chegou à entrevista um pouco antes do tema ser lançado.

^{xxx} No meio das artes cênicas usa-se a expressão “ter um DRT” para se referir à condição profissional de atores e atrizes registrados na Delegacia Regional do Trabalho.

Fernando chama a atenção então para a importância da disponibilidade por parte do ator que deseja somente atuar; o tempo livre como matéria prima do “puro” ator. Puro, neste caso, não se refere à arte pura, ou de vanguarda. Trata-se do ator que se dedica ou almeja se dedicar, única e exclusivamente, a trabalhos na televisão, teatro ou cinema.

Fernando: A Globo, por exemplo, eu não cheguei nessa questão. Então eu vou ter que deixar de dar aula, vou ter que largar tudo, pra trabalhar na Globo. Isso é assim profissionalmente com qualquer peça. Eu não tenho como trabalhar numa coisa normal. Não tenho. Tenho que ficar à disposição. E essa é a questão do ator – ficar à disposição para trabalhos temporários, rápidos. Esse é o problema.

Paloma: Trabalhos temporários e rápidos. Mas aí ensaia o dia inteiro.

Fernando: Esse é o problema. E aí ou você dá sorte de engatar um teatro atrás do outro...

Maria: ... ganha dois meses, e depois não ganha nada.

Fernando: Eu não quero isso! Mas eu quero fazer teatro. Pra mim é essa opção daqui que é ensaiar uma vez na semana, durante à noite, e final de semana, paraíso! Melhor coisa pra minha vida que aconteceu. Porque eu posso trabalhar e posso ser ator. E trabalhar também num negócio que eu acho interessante.

A cisão contida na expressão “eu posso trabalhar e posso ser ator” revela a idiosincrasia do artista que não reconhece a todo momento, na atuação, um trabalho. Anteriormente afirmara que “aqui tem a possibilidade de você trabalhar fora e fazer seu trabalho de ator”. “Trabalhar fora” está relacionado àquilo que se faz fora da sede da companhia, fora do espaço compartilhado com seu grupo. Remete também à expressão popularmente usada para se diferenciar o trabalho doméstico, pouco valorizado e geralmente mal pago, do trabalho remunerado, que se dá “fora de casa”, e do qual se pode obter um reconhecimento maior. “E trabalhar também num negócio que eu acho interessante” expressa a constatação de como seu trabalho como professor é, também, fonte de prazer e realização.

Os comentários de Fernando repercutem, e Eduardo aponta as incoerências do colega:

Eduardo: Fernando, olha só, tem uma coisa, porque na sua fala você colocou o lugar de ator fora da profissão [*ruídos, Fernando e Eduardo falam ao mesmo tempo*]. Aqui, você falou, “profissionalmente o ator”... Pra você, a sua profissão, é a docência. É, são outras coisas. O que você faz aqui, seja ensaiando uma vez por semana, pra você, isso é muito importante pra sua vida, acredito, fundamental, tudo, não tô diminuindo, mas não é um exercício profissional. Você não coloca no lugar de profissional porque você tem uma profissão que você exerce.

No caso de Eduardo ele quer ter, na atividade de ator, o lugar da profissão:

Eduardo: Eu, por exemplo, eu quero colocar essa atividade no lugar de exercício profissional e quero ser respeitado e existir, profissionalmente, exercendo isso, entende? Eu quero que esse mesmo lugar me dê isso, assim como possa te dar também a possibilidade de exercer o que você deseja, ainda que não seja profissionalmente.

Fernando: Mas é possível.

Eduardo: É possível porque nós fazemos isso. Esse lugar não está dando pra gente. [ruídos, Eduardo e Fernando falam ao mesmo tempo]

“Eu quero que esse lugar me dê isso”, e “É possível porque nós fazemos isso” remete ao *habitus* dos atores de vanguarda pois, no acúmulo de experiências cênicas proporcionadas pela atuação, os processos de criação representam um valor especial. É por meio deles que se desenvolve a qualidade que mora nas entrelinhas do trabalho do ator: o primoroso uso da voz, do corpo e das emoções.

A respeito destes usos, a entrevista com José e João, do SATED-RJ, trouxe uma interessante contribuição. Os entrevistados, embora admitam a possibilidade de profissionalização por meio da prática no interior dos grupos de teatro, além dos próprios cursos; reconhecem que, de forma geral, os processos de formação de atores vem, ao longo dos anos, perdendo em qualidade. A esse respeito, José comenta:

A sensação também que eu tenho, quer dizer, que eu tenho não, é... é fato, que a gente percebe, é que tem aquele... a questão assim do ator profissional e do ator não profissional, né. [...] Longe de mim estar falando que alguém não possa fazer teatro, não é isso, mas o que eu acho é que tem assim um despreparo muito grande é... Pro exercício da profissão, em todos os sentidos. Então, um trabalho de corpo, às vezes, mal feito pode gerar lesões, né, gerar lesões muitas vezes sérias, né. É... Então, o que a gente sempre sugere: a pessoa quer começar a fazer teatro? Beleza! Então procura uma escola conceituada ou procura um grupo que já tem uma certa tradição no mercado, mesmo que não seja um grupo profissional, né. Tem grupos não profissionais que fazem trabalhos maravilhosos e que tem toda uma preocupação com a questão da pesquisa, com essa questão do preparo, né [José, entrevista no SATED-RJ].

José e João chamam a atenção, nesse contexto, para a importância dos cuidados com a voz que não parece ser, em diversos contextos profissionalizantes contemporâneos, devidamente contemplada; o que se

agrava pelo fato de muitos atores acumularem, ao exercício da atuação, a atividade de ensino:

José: Eu acho que... A primeira questão, eu acho, é a voz. A gente tá falando de saúde do ator, né... A questão da voz eu acho que é uma questão muito importante. É... Porque, na verdade, é uma derivação, né quer dizer, não é exatamente por conta do trabalho de ator, mas uma quantidade grande de atores são obrigados também a darem aula de teatro ou em cursos livres ou em oficinas e tal. E a coisa da aula né, junto com o desgaste da própria função e tal, acaba trazendo problemas na voz né, calos ou edemas nas cordas vocais. Eu, pelo menos, como diretor, já tive contato com vários atores assim, ou que já tiveram que fazer cirurgia nas cordas vocais, não é? [para João] Não sei se você concorda com isso... E eu acho que principalmente hoje em dia né, porque assim, o João até pode falar melhor disso... Que eu acho que antigamente tinha uma escola, num sentido mais amplo, da importância da voz, né e que hoje em dia isso se perdeu um pouco assim, entendeu? Qualquer pessoa se acha em condições de ir pra cima de um palco e falar um texto sem um preparo vocal etc. Me parece isso, não sei se você concorda.

João, mais antigo nas Artes Cênicas, dá o seu depoimento, mencionando a atuação das tecnologias nesse contexto:

João: Eu concordo. É porque eu sou da antiga, né. Eu fiz meu teatro rebolado, vamos dizer assim. De variedade, aquela coisa... Não tinha a tecnologia de comunicação que tem hoje, principalmente a voz, né. Então tinha que ter realmente uma voz, educá-la, né para se expandir até à plateia. Como os teatros não tinham a tecnologia que tem hoje, de verberação de som, vamos dizer assim acústica, tinha que ter voz pra cantar, falar, se expressar. E hoje em dia isso é amenizado porque as pessoas agora botam um fone aqui, não é? Botam na orelha, e o retorno já é dentro da orelha [risos]

José: Da orelha mesmo, né.

“É porque sou da antiga, né” remete às transformações que o teatro - de forma geral - vem sofrendo nas últimas décadas, desde os processos de trabalho, incluindo aí o uso de novas tecnologias, às formas contemporâneas de gestão e manutenção dos grupos e companhias. No meio destas mudanças está a tendência, muito forte no contexto brasileiro, de se importarem para o teatro linguagens próprias do mundo televisivo; tema a ser discutido no item 4.4.

Assim, no que diz respeito à formação tem-se, a partir dos discursos apresentados, dois aspectos a serem considerados. O primeiro diz respeito à precariedade de muitos cursos profissionalizantes, o que afeta diretamente a saúde dos atores. Pois os novos atores, despreparados, expõem a voz e o

corpo a impactos de forma ainda mais agressiva do que se dominassem as técnicas usuais.

Em segundo lugar, a formação continuada representa, para muitos atores, a busca de qualificação visando uma segunda profissão, seja no ensino, seja em atividades para-artísticas. Ao mesmo tempo em que este caminho oferece uma possibilidade mais concreta de subsistência e estabilidade, leva os atores a porem suas necessidades psicodinâmicas artísticas “de molho”, conforme a expressão utilizada por Fabiane e, ainda, a se “desmobilizarem” subjetivamente da arte em prol de uma atividade profissional que não corresponde, em muitos casos, ao apelo vocacional mais autêntico.

4.4. Em busca da fama: a banalização da profissão e seus reflexos sobre a saúde

Já eu, quero o sucesso. Quando eu decidi ser atriz, quero o sucesso.
(Paloma, atriz em formação, 31 anos)

A busca da fama é um tema recorrente no universo dos atores. Para muitos, sejam aspirantes ou profissionais, a formação teatral representa uma mera preparação para o ingresso na televisão, quando não um trampolim. Estar na TV é como estar em uma vitrine, onde se pode conquistar maior visibilidade e, em alguns casos, a fama.

Alguns afirmam, entretanto, que alcançar a fama através dos trabalhos na televisão não constitui sua principal meta. Para esses atores, que tendem a simpatizar mais com a proposta grotowskiana, a linguagem televisiva costuma ser considerada limitada e pouco artística. Mesmo declarando não desejar a fama o assunto é, porém, tema de debates e relatos de experiência, uma vez que esses atores se sentem frequentemente cobrados por amigos, familiares e conhecidos sobre o porquê de não estarem na televisão.

Atrelada à expectativa da fama, cultivada por si mesmo ou pelas pessoas próximas está, conforme já mencionado, a influência da televisão na cultura brasileira; e a luta por um sentido de identidade em meio à massa anônima. Coelho M.⁴¹, ao analisar as relações da fama com o anonimato, situa

a primeira no “lado glamoroso da tensão”⁴¹. Tem-se no estrelato o ideal fantasioso de se escapar da massificação, onde se encontram, banidos dos holofotes da “felicidade”, os reles mortais desconhecidos.

Bauman⁴⁰, ao analisar a mutação do capitalismo na “modernidade tardia”, identifica a transição de uma sociedade de produtores para uma de consumidores e, dentro desta, o fetichismo que tende a transformar pessoas em mercadorias. Reproduz assim a experiência de uma professora primária, nas palavras de sua filha:

“Minha mãe é professora de uma escola primária”, disse Corinne a um entrevistador, “e quando ela pergunta aos meninos o que eles querem ser quando crescer, eles dizem: ‘Famoso’. Ela pergunta por que motivo e eles respondem: ‘Não sei, só quero ser famoso’”⁴⁰ (p. 21).

E Becker¹⁹, ao comentar sobre as disparidades entre oferta e procura nos mundos artísticos, situa a expectativa da fama como um elemento que intensifica as fragilidades de tais mundos:

O problema surge quando milhares de estudantes passam a alimentar a expectativa de se tornarem estrelas da Broadway, de serem primeiros bailarinos em prestigiadas companhias ou de ganhar o prêmio Nobel de literatura. As artes podiam estar organizadas, e assim foi em tempos, de maneira a refrear esses tipos de ambições¹⁹ (p. 66).

As formações em Artes Cênicas, ao menos no Brasil, não tem buscado, no entanto, refrear esse tipo de ambição. Os cursos de teatro com vistas à profissionalização proliferam, sobretudo no Rio de Janeiro. Assim como os cursos voltados para atuação na televisão, muitos deles dirigidos por atrizes e atores famosos e acompanhados, subliminarmente, das promessas de fama e estrelato.

Eduardo, ator entrevistado na presente investigação, ao comentar sobre a tendência à busca da fama como um fenômeno comum entre atores, faz uma referência às ilusões “adicionais” a que estão sujeitos, sobretudo os iniciantes. Refiro-me à expectativa do estrelato meteórico e, junto dessa, a do rápido enriquecimento material. O ator marca, porém, sua escolha em outra direção.

Já era uma pessoa mais madura quando entrei na CAL e fui me profissionalizar como ator. Então não tinha muita fantasia, muita ilusão, nunca pensei: “vou entrar na CAL para virar um ator famoso na Globo, ganhar rios de dinheiro”, não era isso que eu estava buscando [Eduardo, 1º encontro].

A referência a “virar ator famoso na Globo” resume àquilo que, na fantasia de muitos atores e aspirantes brasileiros, e no imaginário social em geral, representaria o sucesso na profissão. O êxodo de jovens brasileiros para o Rio de Janeiro buscando seguir a carreira, fenômeno confirmado pelos diretores do SATED-RJ entrevistados para essa pesquisa, acusa a desenfreada e fantasiosa luta pelo estrelato através da carreira de ator. Um dos diretores entrevistados, José, é também o diretor artístico de uma companhia teatral. No decorrer da entrevista ele aborda a influência da televisão no fenômeno descrito:

Assim, a televisão ela acabou vendendo uma ideia absolutamente mentirosa de que qualquer pessoa pode ser ator. A televisão vendeu... Não é que não possa, mas pode a partir de um preparo para aquilo. Então, a pessoa ingressa na carreira sem nenhuma, sabe, sem nenhuma preocupação com aquilo que é o instrumento básico dele que é o seu corpo, né, e aí abrangendo essa coisa de uma maneira ampla [José, entrevista no SATED-RJ].

A influência da mídia nos padrões estéticos dos espectadores dissemina linguagens pouco elaboradas, em detrimento daquelas mais reflexivas ou contestatórias:

José: E aí volto a dizer, não só essas questões de leis de incentivo, mas a TV hoje vende a ideia de que... e aí não tem nenhum demérito nisso, especificamente de falar que ser ator é fazer o Zorra Total, por exemplo, né. Só que isso prolifera e então você vê uma infinidade de produções teatrais espelhadas nesse modelo, né, achando que a partir daí...

Pesquisadora: Ah é, reproduz, né.

José: Vende alguma coisa e que, na verdade, é uma grande ilusão... [interrupção, alguém entra na sala e se despede de José]. E onde eu estava mesmo?

Pesquisadora: Aham, tava falando de como as peças acabam reproduzindo o tipo de humor e o tipo de padrão...

José: É, o tipo de dramaturgia, né.

Pesquisadora: Dramaturgia.

As colocações de José remetem à discussão levantada por Adorno e Horkheimer³⁷ sobre a repetição indiscriminada de fórmulas e linguagens estéticas pela indústria cultural. Sintonizam, ainda, com as reflexões de

Bourdieu^{47, 49} acerca da formação do *habitus* a partir dos processos de educação e socialização:

José: Sabe, e são linguagens absolutamente diferentes: a linguagem de televisão é uma, a linguagem de teatro é outra... Só que aí vira uma barafunda danada porque neguinho fica numa pane de tentar emplacar no mercado alguma coisa que lhe dê dinheiro, que faça sucesso, e aí o sucesso rápido que a televisão tenta vender. Os caras também absorvem como aquilo sendo uma coisa possível, e não é possível. Eu estou te falando com a experiência de vinte anos, há vinte eu só trabalho com teatro, não faço outra coisa. O caminho que eu acabei seguindo foi o de companhia, então eu sou diretor de uma companhia, né, a gente, graças a Deus, tem uma trajetória legal, tem algumas coisas... Né, João... Conquistas bacanas e tal, mas é raríssimo isso, é assim raríssimo, raríssimo, raríssimo, você conseguir isso... Graças a Deus eu acho que eu tenho sorte, mas.. Mas assim, com essa consciência de que é... Não dá pra você apostar numa coisa que é... Que não tá no seu... Que não tá na sua linguagem, sabe, né.

Pesquisadora: Uhum...

José descreve o que poderia ser entendido pela formação do *habitus* da cultura de massa quando “a mediocrização campeia”:

José: Só que isso é uma bola de neve. Por que que isso é uma bola de neve? Porque você é um público leigo, né. Faz de conta que você não tem o hábito de ir ao teatro. Aí você vai assistir minha peça que tem um pouco dessa inspiração dessa linguagem televisiva... aí como você é um público leigo, você tá acostumado a ver aquilo lá, e você vai começar a achar que aquilo é teatro, né.

Pesquisadora: É.

José: Aí você vai assistir à minha peça você vai gostar. Aí você vai assistir à peça do João, que tem uma preocupação mais conceitual, mais filosófica, mais séria... Porque o padrão...

Pesquisadora: Tá caindo.

José: Está deturpado. A mediocrização campeia. Eu acho que assim, que a gente tá vivendo um momento assim de absoluta mediocridade, né do ponto de vista cultural. Eu acho que aí bota todo mundo nesse bolo entendeu? Eu acho que a gente tá se deixando levar por...

João: Perdendo a essência, né.

João menciona a palavra “essência”. E José parte daí para descrever os processos de sua companhia teatral mencionando, também, a importância do contato humano, da comunicação presencial repleta de emoções e da possibilidade do encontro promovidos pelo teatro. Cita Grotowski, o que sugere também uma orientação para o teatro de vanguarda:

É uma proposta, é uma aposta diretamente ligada a essa questão de, como é que a gente pode levantar essa discussão, qual é a função do teatro, né? Porque tá bem, a gente tá vivendo um tempo em que tudo é muito fácil, a comunicação (estalou os dedos) num click eu te acerto no Japão, o que é ótimo, bacana, tudo isso legal. Mas e essa essência que o João falou do teatro, né, o contato olho no olho, tête-à-tête, em

que as emoções elas... O Grotowski falava uma coisa que eu acho linda, né, que pra ele teatro é encontro, a arte do encontro [*ruidos*]. O que na verdade, o que o espectador vai assistir, espera assistir, não é aquilo que ele já tá cansado de ver na televisão, uma outra proposta, uma outra... Que na televisão tá no lugar certo, nenhuma crítica a isso, não é uma crítica, né. Quer dizer, a gente poderia ter uma outra televisão... [José, entrevista no SATED-RJ].

A crítica de José não se dirige à proposta televisiva em si, mas à sua capacidade de influenciar os padrões estéticos e ideológicos perfurando os limites que, *a priori*, a diferenciariam. A hegemonia de uma dada linguagem torna-a danosa para o capital cultural do grupo social que se deixa dominar, afetando, ainda, a identidade dos atores:

José: Só que essa maluquice toda deixa cada vez mais, eu percebo, os atores de teatro assim absolutamente perdidos em relação ao seu papel, à sua função. E eu acho que isso é extremamente nocivo pra saúde [*risos*].

Pesquisadora: Mental... Sobretudo.

João: Eu também...

José: Concorda?

João: [*concordando*] Huhum.

José: Porque chega uma hora que o cara fica perdido, ele não sabe pra onde ele vai, ele não sabe mais o que fazer.

Pesquisadora: Sim.

João: E isso afeta ele porque a televisão não tem o dom que o teatro tem, né de transmitir alguma coisa. Mas o espectador, ele não pode assistir só o espetáculo, ele vai assistir tudo, e ele vai com uma esperança de ver uma representação que ele pode absorver. [...] e pensa “tá vendo, na televisão é melhor.” Porque sabe, sabe, a televisão tem o poder de manipular, é uma máquina manipuladora.

Evitando simplificar demasiadamente os problemas, ou mesmo resumí-los grosseiramente, José reconhece a complexidade do panorama que constitui o trabalho dos atores atuantes no Rio de Janeiro e destaca, ainda, a importância da pesquisa para a qual está contribuindo:

José: Então, eu acho que os problemas são de tantas ordens, sabe Ana Paula?

Pesquisadora: Várias ordens?... Aham

José: Né, que a gente resumir...

Pesquisadora: Sim, sim.

José: É muito perigoso.

Pesquisadora: É.

José: Porque a gente pode inclusive tá dando informações...

Pesquisadora: É, de repente perder um outro aspecto, né.

José: É, então nesse sentido que eu acho que é amplo..

Pesquisadora: Aham.

José: Essa sua pesquisa é super válida. Né, e acho que assim, até me coloca à disposição pra outros papos que você... Porque eu acho super legal mesmo, acho que é importante esse tipo de iniciativa, né, assim, numa tese de doutorado você abordar coisas como essas eu acho muito legal da sua parte. É, mas que realmente

é... É um problemática, assim, é um problema quando você olha pra frente você fala: gente, aonde que isso vai parar?

Pesquisadora: É.

José: Aonde que isso vai parar?

“Aonde que isso vai parar” reflete o descontentamento frente aos fenômenos identificados. Eduardo, ator que participou da entrevista coletiva com o grupo pesquisado, parece compartilhar da mesma angústia, o que expressa com a frase “o que é ser ator”. A pergunta remete também à distinção entre o trabalho do ator “repetidor” e o do ator “criador”, mencionada no capítulo 1:

É, é, é, assim, o exercício da profissão de ator, e o ator enquanto artista, porque aí também – o que é ser ator? Você tem esse lugar de entretenimento. Claro, sem juízo de valor, eu tenho amigos que trabalham com entretenimento, mas é uma outra dinâmica de trabalho, outras pressões. Você fazer uma peça que você tem que ensaiar durante três meses, tem que ter uma habilidade técnica. Num musical você tem que superdançar, supercantar, supersapatear, supertudo. Você tem que responder a essa demanda que quando você é jovem você responde bem, [gagueja] ah.. ah... ah... mas você tá sempre com essa espada ali em cima de você e tal, e é essa coisa de projetos de três em três anos, mas é uma loucura, é uma outra dinâmica de relação, as relações institucionais são outras, as pressões são outras, mas é um outro lugar de trabalho. A pessoa é ator, é atriz? Também. Dedicada a uma vertente de entretenimento, que eu não desmereço quem faz isso né. Existe bem ou mal [Eduardo, 1º encontro].

O *teatro como expressão artística* e o *teatro de entretenimento* parecem ser entendidos por Eduardo, assim como para Fabiane e Maria como “campos semânticos” distintos, utilizando uma expressão usada por Maria ao longo da entrevista. Em cada campo, um tipo específico de carga psíquica de trabalho é exigida, e diferentes pressões atuam sobre os trabalhadores envolvidos. Em cada uma dessas especialidades a “adequação homem-tarefa” assume uma configuração peculiar promovendo – ou não – o poder de agir¹¹², contribuindo - mais ou menos – para a regulação das economias psicossomáticas.

Classificar as peças de teatro como *artísticas* ou *de entretenimento* não se constitui uma ciência exata. Entre as “fórmulas” aplicadas, porém, por produções consideradas *de entretenimento* e que vem conseguindo, nos últimos anos, atrair tanto bons patrocinadores como um público em franca ascensão, encontram-se os musicais, as comédias, e as peças teatrais que

contam com a presença, no elenco, de figuras de prestígio na mídia – “as celebridades”.

O questionamento trazido pelo ator não parece se dirigir à existência das peças teatrais de entretenimento, mas a visível – e de certa forma hegemônica – preferência que vem conquistando não somente junto ao público, mas também às instituições patrocinadoras. Sobre estas supõe-se que, junto aos investimentos em cultura, há o interesse no incremento de suas estratégias de marketing que têm, nas celebridades, um elemento de forte impacto.

Segundo Eduardo:

O mercado ele é sórdido. Existe algo que corre em termos de financiamento para que eles existam. Você consegue oito milhões para montar um determinado musical. “O mágico de Oz”, oito milhões lá. Tudo bem. Você vai ver na ponta mesmo, quem trabalha ali, o anônimo, fazendo coro, não sei quanto que ganha. Nunca trabalhei nisso. Mas não é o que a Claudia Raia ganha. Mas a Claudia Raia também não ganha porque ela é atriz. A Claudia Raia ganha porque ela é uma celebridade. É totalmente diferente né? O coro que trabalha com a Claudia Raia ganha como atriz. E rala pra caralho. Não rala pouco não. Mas que profissão é essa, com essas diferenças? [Eduardo, 1º encontro].

“Mas que profissão é essa, com essas diferenças?” demonstra a indignação, por parte do ator, diante das espetaculares disparidades presentes nos mundos artísticos. Já Ronaldo ironiza as montagens que visam o entretenimento, classificando-as como “do tipo ‘A perereca da Marli’”. Maria relata então sua experiência em uma montagem da categoria:

Ronaldo: Alguém te fala que há uma nova montagem. E aí você fica: vou participar, não vou participar? É uma montagem do tipo “A perereca da Marli”.
[risos gerais]

Maria: Eu tenho uma “perereca da Marli” muito concreta na minha vida. Eu fiz uma peça que era um besteirol, eu era a mulher do *Antonio Silva*^{xxxI}. Era um texto, bem, prefiro que não escreva porque eu vou falar de pessoas, mas era um texto bem comercial, tinha um bom público, mas na hora da distribuição o protagonista ganhava mais, e para os demais era uma quantia bem mais insignificante. Dessa forma comecei a pensar se valia a pena ficar ali.

Tanto a fala de Maria como a de Eduardo nos convida a uma reflexão acerca dos impactos da indústria cultural nas disparidades de remuneração

^{xxxI} Ator famoso com nome modificado.

entre os atores; em outras palavras, sobre como a indústria do entretenimento pode reproduzir, em sua divisão social do trabalho, as desigualdades dos mundos artísticos de forma ainda mais acirrada, comparativamente aos projetos artísticos menos implicados com demandas comerciais.

Fabiane também revela sua resistência ao direcionamento de sua carreira conforme as tendências hegemônicas do mercado:

Fabiane: Bem, e aí entrei na CAL. Rolou um preconceito porque eu falei “Meu, tô pagando uma grana pra fazer teatro, que é uma coisa que não se sabe se tem retorno”.

Pesquisadora: Preconceito ou medo mesmo? Porque você estava ali fazendo...

Fabiane: Por causa da elitização do teatro. E tudo que isso envolve, o teatro comercial, que não é minha vontade, não é minha praia. Eu admiro, acho bacana, mas eu acho assim, interessante, pela via da diversão e... Não que não existam... adoro, enfim, trabalhos de comédia, palhaços, não estou falando desses, mas do teatro comercial mesmo, desses enlatados que vem, musicais.

Fabiane, ao mencionar o teatro como “uma coisa que não se sabe se tem retorno”, comenta de sua relutância frente a uma certa tendência hegemônica do *teatro de entretenimento*, intimamente ligada às influências do universo televisivo. Tal resistência remete, ademais, ao *habitus* dos atores de vanguarda.

Maria, em certo momento do primeiro encontro, declara:

E eu fiquei pensando também nessa circunstância diferente, do teatro que a gente faz, e aí eu fiquei pensando na televisão. Eu fiz novela, por um ano contratada da Globo, e é uma circunstância muito diferente, porque assim, você tem a carteira assinada, e você tem vale transporte. Digamos que não é uma situação de prestígio, mas é! Você tem aquilo por mês, o seu vale transporte, você tem a sua estabilidade, cai o dinheiro na sua conta, tem plano de saúde, e tem auxílio óculos... [risos gerais] Tem! Auxílio óculos, [ri], tem auxílio remédio, tem estrutura de empresa, mas aí eu fico pensando assim, como é que é pra mim, pelo menos? Eu não dei conta de ficar. É uma outra energia que move, uma estrutura muito... uma energia muito estranha... pra mim! Pelo menos. Não tem esse lugar da possibilidade de modificação, eu pelo menos não pude perceber. Porque o objetivo não é promover o encontro, pelo menos como eu vi, né. Mas é reiterar, ao contrário, não é modificar. É reiterar os processos velhos, antigos, as coisas, e tal.. então pra mim não foi possível entrar por esse caminho. Eu fiquei um ano lá, sofri.. [Maria, 1º encontro].

O relato de Maria indica sua opção pelo teatro, e seu estranhamento ao que considera “reiterar processos velhos, antigos”. A estabilidade propiciada pelo contrato com a maior emissora televisiva do país não forneceu, para a atriz, a satisfação que pudesse compensar as gratificações obtidas pelo exercício no teatro.

Segundo Clot¹¹³, psicólogo, professor no Conservatoire National des Arts et Métier (CNAM), e um dos principais autores da *Clínica da Atividade*,

As atividades de trabalho não são para nós governadas pela pura necessidade de subsistência, produzindo coisas efêmeras destinadas a ser destruídas pelo consumo. Elas não são um “eterno retorno” no qual desaparece o sujeito singular, descartável e mudo¹¹² (p. 200).

A partir de Clot^{114, 115}, ainda, pode-se inferir que o sofrimento de Maria não se relaciona somente ao aspecto psicológico, mas ao impedimento mesmo da atividade que para a atriz traduz seu poder de agir: a prática teatral. Assim, o sofrimento não advém somente das dores físicas ou mentais, mas advém da diminuição de sua capacidade de agir no sentido de seu desejo.

Bárbara, ao mencionar no segundo encontro a importância de seu processo de formação, sinaliza o quanto o confronto com o real do trabalho serviu como um diluidor de fantasias ilusórias envolvendo o estrelato meteórico:

A gente pensa no glamour, mas não foi à toa que a gente veio parar aqui. Aqui a gente consegue ter essa visão do trabalho de ator, a gente é criticado porque não tem público, assim, mas a gente tá tendo um aprendizado muito grande aqui, eu aprendo muito mais aqui do que lá na CAL, que é uma escola, tal, mas aqui pra mim é onde eu consigo ... realmente pro cara decidir vir pra cá é porque o cara não visa o sucesso né, mas que adianta eu querer tá num teatro, ou num palco italiano, e não ter um entendimento da profissão, não saber o que tá acontecendo, se é isso realmente o que eu quero né? Só que aqui eu tenho a certeza disso [Bárbara, 2º encontro].

A referência de Bárbara ao aprendizado na companhia remete à questão do domínio do real mesmo que, uma vez confrontado, não cessará de apresentar, aos trabalhadores “vivos”, novos e instigantes desafios. O confronto com o real, bem como os processos de formação da inteligência prática a partir da mobilização subjetiva serão discutidos no item 4.5.

Pelo sim e pelo não o desejo de ser famoso é, entre os atores, um tema recorrente. Muitos resistem aos apelos midiáticos que insistem em fazer, dos artistas, mercadorias. No decorrer do segundo encontro Ronaldo ironiza o tema:

Ronaldo: Eu acho que a pessoa, pra se dar bem na televisão, acho que ela tem que ter mais talento pra ser ...

Paloma: mais carisma?

Ronaldo: Mais carisma pra ser celebridade do que pra ser ator. Porque é um talento também. Não deve ser fácil – ficar sorrindo, não sei o quê, e vai no Faustão, nossa

senhora! Não tenho vontade de ser isso, de andar na rua e ser reconhecido. Mas esse trabalho, ele se torna talvez um trabalho bem remunerado, o que te interessa de ir lá. Poxa, seria tão melhor se eu fosse bem remunerado fazendo teatro. E aí mesmo que nem ia pensar nesse negócio. E aí tem essa dificuldade, porque realmente se você não está com eles (o sistema), ele também não está com você. Eu acho que, por conta disso tudo também, (não é só botando a culpa nisso, mas está aí uma grande parcela), é aí que começam os ajustes que a gente tem que fazer.

O tom irônico do comentário vai cedendo lugar à expressão de um genuíno desejo e, por fim, à constatação da necessidade de se ajustarem os sonhos e projetos idealizados; “é aí que começam os ajustes que a gente tem que fazer”.

Nas palavras de Samantha, “a vida de atriz não é fácil”. Referindo-se às dificuldades da profissão, a atriz em formação expressa o que acredita ser o canal para o sucesso na profissão:

[...] poucos – muito poucos – ganham dinheiro. Tem que ser famosos, e quando não é famosos, isso depende muito do convívio social, para que você consiga subir um degrau ali mais à frente. É isso [Samantha, 1º encontro].

A referência direta à importância do convívio social para que se consiga “subir um degrau ali mais à frente” denota como Samantha percebe a relação da rede de contatos sociais com a profissão.

Borges e Pereira¹³, baseados em uma pesquisa com atores e bailarinos realizada entre 2009 e 2010, já mencionada neste estudo, constatam que a valorização “social” da profissão é maior entre os artistas que estão menos envolvidos – de forma concreta – no ofício. Assim autora explica:

a importância atribuída com colegas de profissão está negativamente relacionada com o grau de envolvimento na profissão. Quanto mais o contacto com colegas é visto como importante, menor é o envolvimento profissional dos inquiridos (trabalham mais esporadicamente no teatro)¹³ (p. 85).

A reputação de um artista é algo que se reproduz tanto no seu meio, através do reconhecimento dos pares e coordenações; como entre o público, incluindo plateia e espectadores. Os critérios de julgamento são complexos, e o reconhecimento pelos pares ou pela direção não resultará, necessariamente, no reconhecimento por parte do público, familiares ou amigos. E vice-versa. Aprender fazendo e, ao fazer, ir conhecendo pessoas do meio faz parte do

processo de socialização profissional e, não são, portanto, os contatos em si que fazem a diferença, mas as experiências compartilhadas, que servirão de base para a manutenção da rede de contatos.

Segundos um dos entrevistados por Borges⁴, “os actores não se recrutam por anúncio, ‘precisa-se de...’. É necessários conhecer os actores antes de os contratar”⁴ (p. 239). Vincular o sucesso ao peso dos contatos sociais denota uma visão parcial do fenómeno. A percepção de Samantha parece conter uma certa porção de ilusões em torno da profissão e, ainda, o desejo da fama visando tanto a supressão de carências relativas à valorização de sua identidade, como falhas que atribui ao seu ambiente social e cultural:

Eu acho assim... Eu acho que falta trabalho, pra sustentar... Eu tenho essa vontade de me manter como atriz. Mas quando eu ponho o pé na realidade eu vejo que não é tão fácil assim, ainda mais pra quem tem que lutar pra sobreviver. Todos estão lutando pra sobreviver, mas parece que a sobrecarga pra gente é maior. Quando eu falo eu falo querendo explodir um pouquinho. Pra se manter como atriz sendo transgênero, ainda mais no Brasil, ainda mais com esse povo aqui, é muito complicado. Eu me espelho muito, assim, no que acontece lá fora. Lá fora tem, assim, mais margem e oportunidade para os transgêneros, tem mais programas de televisão relacionados a isso, tem diretores que realmente agarram, assim, essa realidade, e te chamam mesmo, te convidam pra fazer trabalhos, como Almodóvar. Almodóvar é um exemplo disso. Se eu pensasse assim, se eu fosse escolher eu queria ter nascido na Espanha, e teria sido espanhola. Porque assim seria mais fácil de chegar lá. Eu acho que nada melhor do que ter um bom relacionamento, para viver como atriz [Samantha, 1º encontro].

A fala de Samantha procura explicar as razões do déficit entre o que sonhou para si e a realidade circundante. Segundo Bourdieu⁴⁹, no entanto, a constante atribuição da baixa remuneração, por parte dos atores que não alcançaram o sucesso, ao baixo nível cultural do grupo circundante, funciona como um sistema defensivo contra a frustração:

Os menos bem remunerados, que aceitam durante muito tempo a sua condição em vez de mudar de atividade, são logicamente conduzidos, para racionalizar a sua escolha, a imputar a mediocridade da sua situação fundamentalmente a uma crise endêmica de baixo consumo cultural: o serem economicamente marginalizados deve-se, na sua opinião, a uma procura globalmente muito baixa, ou, outra manifestação da mesma disfunção da sociedade, às preferencias dos consumidores, as quais, moldadas pelas forças do mercado, e pelas desigualdades que fundam a sociedade de classes, se fixam num número muitíssimo limitado de obras e de artistas. Este diagnóstico tem todas as virtudes de um sistema de defesa contra o desencanto, conforme a expressão de Bourdieu⁴⁹ (p. 93).

Pensando no sistema de defesa citado por Bourdieu⁴⁹, ou nas estratégias defensivas mencionadas pela Psicodinâmica do trabalho, o que não faltam, nos universos de trabalho dos atores, são os desencantos. Das necessidades prementes de sustentabilidade às desigualdades promovidas por critérios duvidosos, as defesas servem como proteção do aparelho psíquico a tudo o que se apresenta como uma ameaça desestruturante.

Se pensarmos no triângulo de Sigaut, apresentado no capítulo 2, a identidade plenamente vivida, componente vital para a saúde mental, compõe-se de férteis relações entre o Eu, o Outro e o Real. Assim, para os atores, os riscos de alienação são constantes.

Pela falta de retribuição aos esforços empenhados no ofício, o risco da alienação social. Pela possibilidade mesmo de não se poder atuar na profissão, e ter que conviver com a frustração do sonho não realizado ou não realizável, o risco da alienação cultural. A tal tipo de dano estão sujeitos também os que buscam a fama através da aparição nas telas e percebem, cedo ou tarde, a degradação do trabalho artístico. E, por fim, tanto pela falta de retribuição (que torna ressentida a dinâmica do reconhecimento), como pela impossibilidade de realização no que se investiu, emocional e materialmente, tem-se o risco da alienação mental. Nos três casos há a intensificação, no trabalho, do sofrimento em relação ao prazer.

4.5. Confronto com o real, carga psíquica de trabalho e mobilização subjetiva na profissão de ator

Pra chegar a ser um ator, tem que trabalhar muito... (Roberta, 41 anos, atriz em formação)

Por mais que a instabilidade do exercício dessa atividade, por mais que a circunstância seja algo muito duro, me faz ainda muito... me mantém nesse lugar! (Eduardo, 37 anos, ator profissional)

Durante as entrevistas os participantes relataram, em diversos momentos, situações de diferentes naturezas que tocam diretamente na

questão do confronto com o real através do trabalho em teatro. Retomando Dejours⁷⁹, o real do trabalho pode ser entendido como:

“aquilo que no mundo se faz conhecer por sua resistência ao domínio técnico e ao conhecimento científico”. Em outros termos, o real é aquilo sobre o qual a técnica fracassa, depois que todos os recursos da tecnologia foram corretamente utilizados. Portanto, o real está substancialmente ligado ao fracasso. É aquilo que no mundo nos escapa e se torna, por sua vez, um enigma a decifrar. O real, então, é sempre um convite a prosseguir no trabalho de investigação e descoberta. Mas, tão logo dominado pelo conhecimento, a nova situação faz surgir novos limites de aplicação e de validade, assim como novos desafios ao conhecimento e ao saber. Por isso, o real não decorre do conhecimento, mas daquilo que está além do domínio do conhecimento e do *savoir-faire* atuais. O real se apreende inicialmente sob a forma de experiência, no sentido da experiência vivida⁷⁹ (p. 40-1).

No caso dos atores, o real do trabalho se revela por várias vias. Uma delas é a conciliação do teatro com outras atividades. Chegar aos ensaios, dependendo da circunstância em que se vive, pode ser um drama. Samantha narra sua empreitada:

E com respeito ao meu trabalho, assim, eu tento sobreviver, fazer com que a arte sobreviva através desse trabalho paralelo que eu tô tendo, que eu tô correndo atrás, meio sufocante, às vezes em cima da hora, tem coisas... porque eu não tô tendo tempo de me inspirar, de me divertir, e eu tô lutando para poder vir aqui os dias que precisa, os dias de peça. A passagem, às vezes eu não tenho, aí falo com a Luana, a Luana entende perfeitamente. Ainda mais eu, da minha parte, que venho de outro município, pra poder estar aqui, me apresentar, chegar no horário por questão de, né, de horário mesmo. Se eu perder o ônibus, às vezes, só saio dali a uma hora, muito complicado... mas eu tento fazer a arte sobreviver através do meu esforço, da minha dedicação. Embora às vezes né, isso não é a regra, não pode deixar com que as coisas externas atrapalhem seu trabalho aqui dentro [Samantha, 2º encontro].

“Eu tento fazer a arte sobreviver através do meu esforço, da minha dedicação”, passa pela necessidade de fazer de seu corpo e voz instrumentos afiados para a transmissão das emoções, intenções e conflitos dos personagens. A ideia de dom ou talento inato, embora recorrente em diversos contextos, tende a ser desconstruída dia-a-dia, a partir das primeiras experiências formativas. Os atores percebem na prática o que está por trás das ilusões que rondam a vida no palco.

Bárbara, 23 anos, atriz, comenta:

Como qualquer profissão, a gente tem que ser esforçar ao máximo, não é fazer nas coxas. No início eu fazia muito, porque não tinha o entendimento maior da profissão. Tem que estudar e ter essa visão maior da profissão de ator [Bárbara, 2º encontro].

Na prática, e estudando, Bárbara foi conquistando o “entendimento maior da profissão”. João, diretor do SATED-RJ, comenta:

Eu sempre digo: você vai ser ator? Como é que você vai começar? Pela televisão ou pelo palco? Porque na hora que o pano abre você tem que dizer o que você é, se não... se não vai vender laranja lá na esquina [João].

Paloma menciona no primeiro encontro a dimensão do trabalho repetitivo presente nos processos de montagem teatral:

A profissão de ator exige trabalho, trabalho, trabalho, repetição e tal. E é muito complicado quando você não vive financeiramente disso e você tem que conciliar com uma outra profissão. Por exemplo, teve um espetáculo que eu fiz aqui que eu acordava cinco horas da manhã para chegar oito horas da manhã no trabalho, ia dormir meia-noite e meia, ou uma hora da manhã para no dia seguinte acordar às cinco da manhã. Aí chegava onze e meia da noite, aí a diretora achava que eu era teatral demais^{xxxii} sentando na cadeira, e que eu tinha que ser mais orgânica. Eu tinha que ensaiar sentar na cadeira e tava irritada já. Desde cinco horas da manhã acordada, ensaiar sentar na cadeira?! [risos gerais] Então é muito difícil você se dedicar quando você tem que conciliar, e a carreira de ator exige que você se dedique. Às vezes você tá cansada, tem que decorar um texto, é complicado. Pra você ter uma ideia, todos os textos que eu gravei até hoje foram dentro do ônibus. Eu sentava naquela primeira fileira, naquela primeira cadeira [Paloma, 1º encontro].

A declaração de Paloma estimula Roberta a falar. Algo a retém. Busca-se estabelecer um diálogo para estimular a fala de Roberta e compreendê-la. Sua dicção apresenta dificuldades, mas os integrantes do grupo parecem entender o que a atriz relata com mais facilidade.

Roberta: E eu, no trem.

Pesquisadora: No trem é mais difícil...

Roberta: Com certeza. É muito texto né? Eu treino o texto no trem, aonde eu sento.

Paloma [intervindo]: Eu não gravo o texto com silêncio.

Roberta: De preferência naquele que é parador, que é uma hora e meia [risos gerais]. Se vier o outro de quarenta minutos não...

Pesquisadora: Não serve...você queria o parador!

Roberta: Eu batia à máquina de escrever no trem^{xxxiii}, porque na minha casa...

^{xxxii} “Teatral demais” nesse sentido equivale a dizer de uma ação falsa, caricata, o oposto do que seria uma ação orgânica, mais natural.

^{xxxiii} Na peça em cartaz no período da entrevista a atriz tinha que bater em uma máquina de escrever em cena, como se estivesse escrevendo uma carta.

Maria: Você levava a máquina no trem? [rindo]

Roberta: No trem, entendeu? Porque na minha casa jamais. Eu moro na casa de uma outra pessoa. Eu morava em Barra do Piraí^{xxxiv}, aí vim morar com a minha tia. E minha tia tem preconceito, acha que ser ator é levar a vida na flauta [comentários inaudíveis]. Não tem como ensaiar na minha casa, não tem.

A “técnica” de ensaiar no trem foi a solução encontrada por Roberta para driblar tanto a falta de tempo como as dificuldades de compreensão por parte da tia, com quem mora. Quanto aos estímulos de barulho e aglomeração, parecem não a incomodar.

Em um trecho extenso do primeiro encontro, um debate acerca do real do trabalho do ator traz à tona a importância da concentração na carga psíquica convocada para a atividade do estudo individual.. A criação de estratégias para driblar o cansaço mental e a dispersão é citada:

Roberta: Trabalhar, trabalhar e trabalhar.

Paloma: É igual o vídeo da Fernanda Montenegro, que perguntaram a ela quais conselhos ela daria para um ator. Ela deu três conselhos pros atores: desistir, desistir e desistir.

Maria: [risos]. Ela falou isso mesmo?

Roberta: [...] Pra chegar a ser um ator, tem que trabalhar muito... [risos gerais]

Bárbara [continuando]: É... uma coisa que eu acho assim – porque quando a gente trabalha, todo trabalho tem uma meta de horário pra trabalhar né? Você pega tal hora e sai tal hora. Você sai exausto, cansado, mas assim... Já a profissão do ator - as pessoas acham que você é vagabundo, e que isso nem é profissão. Mas pensando aqui... o ator tem que separar um horário de trabalho também, tipo um horário pra começar e um horário final. Eu não consegui fazer isso. E mexe muito, e é muito exaustivo, tem que decorar texto, repetir, sozinho, é muito difícil... Então acho muito exaustivo você ter que ficar decorando, pensando... mexe muito com a cabeça, entendeu? Acho que, se você não souber controlar, é por isso que tem muita gente que fica meio, opa!, dá um estalo

Ao mencionar a necessidade de disciplina e concentração requerida pelo trabalho do ator, Bárbara revela suas dificuldades:

Eu não consigo ficar mais de meia hora, nem meia hora, 10 minutos. Em casa quando eu tô decorando texto, daqui a pouco alguém me chama, eu vou, converso, e daí eu volto pro meu texto pra poder falar. Aí eu começo a fazer milhões de coisas e não consigo me concentrar. Ficar uma hora só estudando, e decorando texto – eu não consigo. Mexe muito com a cabeça. Eu me sinto muito mais exaustiva se eu ficar três horas sozinha, comigo mesma, querendo ensaiar e falando texto, do que ter um horário maior de trabalho desses que cansam mais o corpo. Tipo assim; no teatro cansa muito a mente. Esse trabalho que eu pegava de uma até às oito, eu sabia lidar com o corpo quente. Agora com a mente, tem uma hora que eu começo a decorar o texto e me dá uma dor de cabeça, e eu – gente, calma aí. Tem que parar um pouco, começar e respirar um pouco. É, é, é, mexe muito assim... comigo! [Bárbara. 1º encontro]

^{xxxiv} O nome da cidade foi alterado visando dificultar a identificação da entrevistada.

E, somada à dificuldade de concentração no estudo individual, está a pressão dos prazos:

Bárbara: Acho que é mais exaustivo trabalhar sozinho do que estar se relacionando. Mesmo quando você está sozinho num escritório, tá com computador, tá fazendo exercício e com o corpo também. Já o ator, claro, a gente ensaia, usa o corpo, mas a mente mexe muito, tem uma pressão. É bem mais cansativo, mental, do que se tivesse em outra profissão. Quando a gente trabalha ou quer ser, tem que dar muito valor a esta profissão, porque realmente é difícil. As pessoas acham que é fácil... Mas, primeiro, você trabalha muito sozinho, com você mesmo. Segundo, tem essa pressão.

Paloma: E de certa forma, mesmo quando você não cumpre horário, você tem metas né? Você ter que decorar o texto para uma apresentação, tem uma pressão também. Por exemplo, eu acordo muito cedo e durmo tarde. Fico querendo abraçar o mundo de uma vez só.

Maria: [risos]. Todos nós.

E Paloma, pelas suas condições domiciliares e necessidades psicodinâmicas (como a dificuldade de gravar o texto em ambientes silenciosos), elegeu o ônibus como o ambiente mais adequado para o estudo do texto dramaturgico. Por isso, passa “como maluca”

Eu tenho essa mania né? Eu falei com a Luana (diretora) que eu era hiperativa. Ela disse que eu sou imperativa. Eu nem sabia o que era isso, aprendi. Aí por exemplo assim: se eu for ensaiar em casa sozinho... quer dizer em casa é difícil porque tem uma pessoa lá. Em casa pequena, e essa pessoa vê televisão, fala, canta, então não dá. Se eu ficar em casa sozinho eu durmo. E teve uma vez que eu tava num engarrafamento, queria gravar um texto, aí gravei o texto todo. Daí quando fui falar de novo não lembrava mais nada. Mas depois eu acostumei. No ônibus, sento na primeira cadeira e aprendi a decorar o texto ali. Então eu passo como maluca. E tem essa questão também – eu acostumei com isso, eu não consigo mais gravar texto quando tiver em silêncio. Eu não consigo parar aqui e gravar o texto. Eu prefiro sentar ali e gravar o texto com vocês aqui conversando. Eu vi que o barulho me ajudou mais a me concentrar no texto [Paloma, 2º encontro].

Para a atriz em formação o ruído no entorno a ajuda na memorização do texto. Tais exemplos remetem à questão da carga psíquica de trabalho e, ainda à formação da inteligência prática. Dejours⁸⁷ narra um exemplo surgido durante uma pesquisa realizada em uma indústria petroquímica:

Os operadores de procedimentos que supervisionam as instalações em uma sala de controle têm o hábito, nos momentos de funcionamento “em piloto automático”, de jogar palavras cruzadas.^{xxxv} Esta prática insólita em um ambiente de trabalho, onde

^{xxxv} “Scrabble, jogo de palavras cruzadas para até quatro participantes, de origem norte-americana, consistindo em formar palavras sobre um tabuleiro especial com letras apanhadas ao acaso, sendo

a vigília deveria ser total, deixava inquieto até mesmo o corpo de operadores, suscitando uma espécie de culpabilidade. [...] Em psicodinâmica do trabalho, há um princípio fundamental de investigação e de análise: toda conduta, mesmo quando parece absurda ou uma aberração, tem sempre um sentido e uma razão de ser. Sobretudo quando essa conduta é consolidada no dia-a-dia de uma prática de trabalho. [...] As sessões de trabalho com o coletivo – que põem em interlocução os operadores e os pesquisadores – trouxeram os seguintes resultados: quando o processo funciona com certa estabilidade e está bem regulado, os operários ficam entediados. Esta situação de inatividade irrita-os, aborrece-os e, com o tempo, deixa-os angustiados. Ao jogar palavras cruzadas, encontram uma ocupação sem se afastarem de seus postos de trabalho e se acalmam. Mas, agindo dessa forma, fazem muito mais do que aparentam fazer. O jogo de palavras cruzadas requer reflexão, silêncio e tempo entre cada jogada, o que permite que as pessoas possam levantar-se, ir até suas mesas de controle, observar a situação do processo, efetuar uma possível regulação para, em seguida, retornar ao tabuleiro e observar a jogada dos adversários. [...] A descoberta do jogo de palavras cruzadas como reguladora do comportamento na condução do processo não decorre de um cálculo teórico. Trata-se de uma descoberta empírica, repleta de engenhosidade, cuja legitimidade é demonstrada apenas por sua eficiência prática⁸⁷ (p. 388-391).

O exemplo citado concorre, aparentemente, no sentido contrário aos de Paloma e Roberta, pois fala da busca de estímulo mental (através do *scrabble*) como uma forma de se manter em estado de vigília e atenção subliminar. Pertencem, porém, ao mesmo território de análise. No caso das atrizes em formação, o silêncio se configurou como um estímulo angustiante diante da necessidade de concentração exigida pela memorização de um texto teatral. Os barulhos do ônibus e do trem funcionaram, assim, como um “calmante”, canalizando cargas psíquicas e liberando-as para um melhor aproveitamento, na percepção das mesmas, do estudo do texto.

Maria entende que o empenho do ator passa pelo corpo e pelo psíquico; em suas palavras, pelo “psicofísico”:

Porque tem essa dimensão do trabalho onde o empenho é importante. Se não se tem empenho fica muito pobre. Nesse sentido se trabalhar sozinho, se trabalha com esse objetivo. Encontrar esse lugar do empenho, essa junção... É o corpo, mas é psicofísico. Não é só físico, não é só psíquico. A gente tem uma peça, tem dias que a gente sai daqui muito cansado, por causa dos percursos, ou por causa da energia, por causa dos percursos psíquicos e físicos – juntos. E é um tipo de cansaço, um tipo de concentração que é necessária... eu acho que é difícil pra todo mundo. Do meu olhar né? Eu vejo como é difícil pra mim, e como é necessário a gente ter que

que cada letra, a quantidade de letras e cada lugar ocupado na grade do tabuleiro conferem uma determinada pontuação ao jogador” [N do T]⁶⁹ (p. 389).

enfrentar isso, mas como é difícil... desgastante, pra se chegar a um lugar [Maria, 2º encontro].

A atriz arrisca, a partir da sensibilização provocada pelos cartazes (Anexo 3), uma distinção entre o prescrito e o real no trabalho dos atores:

E tem também, é... uma coisa que eu tava pensando aqui, que tem a ver com essa coisa do trabalho prescrito e do trabalho real. [...] Me veio um texto do Grotowski, meio falando sobre essa questão da arte numa dimensão... é... numa dimensão poética. Não no sentido didático, mas no sentido de promover algum tipo de transformação. E ele falando sobre essa questão, [...]. E nessa palestra, eu acho que é nessa palestra... mas ele vai falar o seguinte: “Olha, tá querendo o teatro pra mudar o mundo? Eu acho que quem fala de fazer teatro pra mudar o mundo é uma pessoa muito perigosa! Tem que ter cuidado!” Porque eu acho assim, porque eu fico me vendo, e eu tenho esse, é... e vejo também as pessoas falarem, a gente tem uma coisa um pouco idealista assim, de fazer teatro, e de mudar, e de mostrar nossa sensibilidade, de encontrar outra pessoa, de tocar o outro, e tal... e tem uma coisa um pouco “quero mudar o mundo”. É, assim, o prescrito... então a gente tem esse impulso, eu pelo menos ainda tenho isso [Maria, 2º encontro].

Maria refere-se à dimensão transformadora da arte como uma “prescrição” entre os atores. Grotowski⁴³, referindo-se ao “tipo” de espectador que lhe interessava atrair e/ou formar, afirma:

Estamos interessados que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se. Estamos interessados no espectador que não para num estágio elementar de integração psíquica, satisfeito com sua mesquinha estabilidade espiritual, geométrica, sabendo exatamente o que é bom e o que é ruim sem jamais pôr-se em dúvida. Não foi para ele que El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostoiévski falaram, mas para aquele que empreende um processo interminável de autodesenvolvimento, e cuja inquietação não é geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e da sua missão na vida⁴³ (p. 25-6).

As ideias de Grotowski são a base do trabalho desenvolvido pela companhia teatral entrevistada. A expectativa de espectadores que se encontram em “um processo interminável de autodesenvolvimento”, porém, está fadada à frustração. Maria identifica na proposta grotowskiana uma prescrição idealista que, no confronto com o real, deverá se diluir:

Mas, na realidade, o que é possível que eu vejo, e isso é uma coisa que ele fala também, e eu procuro perceber nessa dimensão da ação, e da relação com as outras pessoas, é o contato individual. Não é o mundo. Tem um pouco a ver com aquilo que você [dirigindo-se à pesquisadora] falou também né? Você quer falar de tudo, mas não consegue falar de tudo. Você tem que falar de você, daquele micro universo ali, que se instaura naquela relação. Então, é... eu acho que essa diferença, nesse

sentido aí, se manifesta pra mim no trabalho um pouco assim: talvez a gente tenha uma coisa um pouco idealista de abraçar o mundo, e na real você só abraça o mundo vivendo como indivíduo e considerando o outro como um indivíduo. É esse o mundo para você abraçar [Maria, 2º encontro].

“Na realidade” e “o que é possível que eu vejo” indicam, a partir do confronto com o real, as possibilidades que surgem na “dimensão da ação”. Frente ao impulso de querer mudar o mundo, a possibilidade de viver “como indivíduo e considerando o outro como um indivíduo”. A alteridade promove o contato consigo e com o real. Através das identificações – e desidentificações – conhece-se a si mesmo; experimentando-se ainda nas relações com o mundo.

Segundo Arieti¹¹⁶

“o *self* não é meramente um reflexo passivo. O mecanismo de formação do *self* não pode se comparar (equiparar) à função de um espelho (físico). Se quisermos usar a metáfora do espelho, teremos que especificar que se trata de um espelho ativado. A criança não responde meramente ao seu meio ambiente. Ela integra experiências e as transforma em realidade interna. Ela de fato tem condições de contribuir na formação do próprio *self* ¹¹⁶ (p. 153. Livre tradução^{xxxvi}).

O autor, ao mencionar os processos de formação do *self* na infância, invoca a ideia de um espelho “ativado” como elemento imprescindível. Esta alteridade inicialmente se dá pela mãe (ou substituta), a partir da diferenciação que gradativamente acontece entre o bebê e ela. Com o *self* “formado” o adulto irá então reviver, ao longo da vida, novas experiências de alteridade, incorporando-as à “realidade interna” e reconfigurando, dessa forma, sua identidade.

Ainda no segundo encontro, Maria tece reflexões a partir de uma experiência vivida em cena :

Maria: mas é possível que a gente... [risos] Não tenho certeza do que vou falar. [risos] Mas é possível que a gente toque outras pessoas, algumas pessoas... 30, 40,

^{xxxvi} *The self is not merely a passive reflection. The mechanism of the formation of the self cannot be compared to the function of a mirror. If we want to use the metaphor of the mirror, we must specify the we mean an activate mirror that adds to the reflected images its own distortions, especially those distortions that at an early age are caused by primary cognition. The child does not merely respond to the environment. He integrates experiences and transforms them into inner reality, into increasingly complicated structures. He is indeed in a position to make a contribution to the formation of his own self.*

não sei, às vezes 10, às vezes 05... e essas pessoas toquem outras pessoas e isso produza um efeito de mudança no particular, no individual. Essa busca de dar conta do que tem aqui, de olhar para outra pessoa, de falar... A gente trabalha aqui com os cubículos^{xxxvii}, e essa coisa do cubículo é interessante. São todos pequenos universos, em que ali aquele universinho tem três pessoas ali^{xxxviii}, que estão implantadas, que a gente tem que dar conta daquelas pessoas ali também... Entendeu? Então às vezes a pessoa vira e, como aconteceu comigo outro dia, eu li a mão da pessoa^{xxxix}, falei uma coisa e a pessoa falou: “olha eu não dou a mínima pra isso que você está falando. Eu sou budista, e essas coisas terrenas que você diz aí não me importam” [risos] Isso no início da peça, e aí eu tive que dar conta. E ela ali, sentada no meu cubículo. Eu tive que fazer a peça inteira com ela ali, [risos] enfim... [risos]

Pesquisadora: Com as coisas terrenas...

Maria: É, com as coisas terrenas.... É isso, essa coisa de dar conta do outro. Aceitar essa dimensão.

A configuração em pequenos espaços, “os cubículos”, faz do cenário da montagem atual da companhia um ambiente de proximidade entre os atores e espectadores. Tal circunstância traz suas implicações, convocando a inteligência prática dos atores.

Segundo Dejours⁸⁹,

O trabalho é uma atividade que, no sentido ergonômico do termo, exige o funcionamento do corpo todo no exercício de uma inteligência que se desdobra para enfrentar o que ainda não está dado pela organização (prescrita) do trabalho. Deve suplantar o que não foi previsto, as insuficiências e as contradições das instruções dos modos operatórios prescritos e dos sistemas técnicos.⁷ Em outros termos, o trabalho é posto em confronto com o real, por sua vez caracterizado como aquilo sobre o que não se exerce domínio quando se age apenas seguindo os procedimentos padrão previstos pelos serviços de método e de concepção do trabalho, ou, de uma maneira mais geral, com conhecimentos já existentes/adquiridos⁸⁹ (p. 154-5).

A espectadora que reage à atuação da atriz faz parte do real. A inteligência é mobilizada para dar conta do que não foi programado. Maria fornece mais detalhes sobre a interação proposta.

Maria: São parte da peça na verdade – o texto - justamente escolhidas.

^{xxxvii} O cenário da peça que a companhia encenava no período da entrevista incluía espaços organizados separadamente para cada personagem feminino, reproduzindo a ideia de um prostíbulo com vários quartos. Próximas a cada “cubículo” havia capacidade para três ou quatro espectadores.

^{xxxviii} As três pessoas que a atriz se refere são os espectadores que se sentam próximo a cada “cubículo”, ou espaço individual da personagem.

^{xxxix} O papel dessa atriz na peça em questão inclui a leitura das mãos de algumas pessoas do público, escolhidas aleatoriamente, nos primeiros momentos da peça, como se fosse uma vidente.

Pesquisadora: Então, trechos decorados... Ela lê a mão, e ela (a outra atriz) oferece as cartas.

Maria: Mas eu escolho de acordo com a pessoa. Eu escolho o texto que vou dizer de acordo com cada pessoa.

Pesquisadora: Ah..

Maria: Varia, entendeu? Eu tenho alguns textos.

Pesquisadora: Você tem algumas opções...

Paloma: Tem um espírito...

Maria: Tem um espírito me soprando [risos]. Agora com essa você fala isso... [risos] Não, eu procuro ficar aberta para, obviamente, a intuição fluir.

Paloma: Mas é engraçado, a Samantha quando faz..

Maria: A Samantha lê realmente a carta. Ela tira a carta e lê...

Paloma: Pra mim só caía a mesma coisa, e eu perguntei: esse baralho é completo? Ela falou que era..., mas pra mim só caía a mesma coisa. E tinha umas vezes que ela falava que me emocionava. Uma vez ela achou uma carta, falando, eu comecei a chorar... [risos]

Maria: É, porque a intenção é essa, que a pessoa que ouça a carta, ou que ouça o texto do Tolstoi, entenda que aquilo é pra ela. É um momento pra ela, que é dito pra ela.

Paloma: E essa mulher que era budista sentiu que era pra ela.

Maria: Se não, não falaria “não acredito nessas coisas terrenas” [risos].

Paloma: Se ela não achasse que foi pra ela ela ia cagar e andar, não ia falar nada. Quando ela percebeu que era pra ela veio com essa “sou budista”...

Pesquisadora: Aí entra o prescrito e o real também né?

Maria: Com certeza.

Pesquisadora: Isso aí não tava no...

Maria: Não tava no programa!!! E aí você tem que lidar.

Paloma: Dá pra mudar? [risos] Muda de lugar...

Maria: Não, eu beijei a mão dela, agradei, e deixei ela lá.

Na impossibilidade de se mudar de lugar, há que se lidar com o que aparece. Maria confessa a afetação trazida pela situação:

Maria: E foi isso. Mas é punk, porque isso mexe com o ego da gente, entendeu? Mexe com o ego, porque tô aqui trabalhando meu irmão, e aí vem um e... quer esculachar o trabalho? Mas na verdade, a gente tem que lidar com isso.

Bárbara: A gente é que tá propondo isso. O público tá próximo da gente. Se fosse num palco italiano^{XL}... e as pessoas, lá, não tinha nenhum...

Maria: Exatamente, se fosse palco italiano, de um lado você lá, vendo uma massa escura de pessoas.

Paloma: A luz como uma barreira...na nossa cara.

Maria: É... tá na nossa cara, e você não entra em contato com aquilo. Que tem rosto, que tem nome, que tem cheiro, que tem... entendeu? Matéria ali, do teu lado. A gente tem que dar conta; a gente tem que dar um jeito.

“A gente tem que dar conta, a gente tem que dar um jeito” conduz à compreensão de como a mobilização subjetiva dos atores convoca a inteligência prática. A intervenção de Bárbara lembra às participantes que essa proximidade com o público já estava prescrita: “a gente tá propondo isso.” A

^{XL} Palco italiano consiste espaço retangular onde a atuação se dá de frente para o público, situado em frente à “quarta parede” - invisível e frontal. Tanto as laterais do palco como sua parte traseira não são destinados à presença dos espectadores.

comparação do estilo de cenário e ambientação do espetáculo, onde os espectadores estão, de alguma forma, em cena, com o palco italiano, onde “uma massa escura de pessoas” fica ofuscada pela luz sobre os atores, diz da atmosfera de cumplicidade construída pela montagem em questão que traz, inevitavelmente, riscos peculiares.

Nem todo trabalho, porém, convoca as inteligências da mesma forma. Dependendo da carga psíquica envolvida, e das questões de identidade, essa convocação se dará de forma mais ou menos bem sucedida. Bárbara relata sua experiência com uma outra atividade profissional que exerceu, o trabalho como cabelereira(o):

A Maria falou uma frase da outra vez “trabalho é aquilo que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma?” Engraçado, eu passei por uma situação, assim que eu comecei a trabalhar com a Luana, ela conseguiu uma bolsa para mim lá na CAL, e aí tava pra sair um patrocínio da Petrobrás e nunca saía, e eu tava precisando muito trabalhar, que na época a minha mãe não tava trabalhando. E aí eu consegui um trabalho num salão de cabelereiro em Copacabana. Eu fui fazer o teste, [...] E eu passei, e o dono falou: “Você foi bem” e eu estava precisando muito, só que só tem um detalhe: “você vai ter que cortar o cabelo e vir de menino”^{XL I}. Na época eu estava fazendo *Sonhos de uma noite de verão*^{XL II} e lá tinha um personagem também que eu fazia de homem; que eu entrava de menina, e depois eu entrava de homem.

Como uma estratégia de defesa contra o sofrimento de se submeter a uma identidade sexual masculina, ou “vir de menino”, Bárbara tenta se convencer de que o trabalho no salão de beleza pode funcionar como um laboratório para a construção do personagem masculino:

E aí eu pensei: tô precisando de trabalho, vou encarar o desafio porque tem muito tempo que eu não me vejo como um menino, né. Porque fez 5 anos que eu virei travesti e eu nunca mais vesti essa imagem. Como eu estava nesse trabalho que eu trocava de personalidade, então eu achei que fosse me ajudar, eu botei na minha cabeça que era um laboratório para fazer esse personagem porque eu não conseguia fazer, me achava super canastra^{XL III}.

A menção a “um trabalho em si” traduz a sua tentativa de se adequar à tarefa, dentro das condições impostas:

^{XL I} Bárbara é transgênero.

^{XL II} O nome da peça foi alterado.

^{XL III} Gíria atribuída a um ator ruim, que costuma utilizar as mesmas expressões e gestuais para todos os personagens, imprimindo nos personagens uma interpretação tosca ou elementar, sem um trabalho de pesquisa na sua construção.

Como era um trabalho em si, achei que tinha que estar fazendo, mas não conseguia encontrar esse personagem igual ao da menina. E aí eu fui, e achei que foi tormentante para mim assim, porque assim, eu tava precisando, e tava nisso pensando: tô num trabalho, é uma profissão, mas assim, não dava tempo. Eu saía de menina, e daí tinha que botar a roupa de homem, não dava tempo, [...]. Eu tinha cortado o cabelo, todo mundo ficou chocado. E aí corria pro trabalho, saía do trabalho, pegava o metrô, botava, tirava a calça jeans, eu já tava com um short por baixo, aí botava o sutiã, tudo dentro do metrô -, e aí chegava aqui, já tava em cartaz [Bárbara, 2º encontro].

O contato com o “real” do trabalho no salão foi, para Bárbara, “tormentante”. Com a necessidade premente de uma atividade remunerada, a atriz aceitou a oferta de trabalho, se submetendo a trabalhar travestida de homem. A reconstrução de sua identidade masculina, revivida sob uma imposição da “realidade”, tornou-se fonte de intenso desgaste psíquico, promovendo um autêntico processo de alienação. As correrias advindas das trocas de roupas nas idas e vindas do salão para os ensaios a pôs, então, frente a frente com a insustentabilidade da situação.

Com maior distanciamento da experiência traumática, Bárbara analisa:

Eu não tinha ainda essa frase que ela [apontando para Maria] tinha falado que a gente tem que dar nossa alma e fazer o que a gente gosta, entendeu? (...) E à princípio eu gostava, eu fiz um curso de cabelereiro, antes de eu conhecer o teatro era essa a profissão que eu queria seguir. Então eu fui tentar, mas depois que eu fui vendo o real da coisa ali acontecendo foi um conflito muito grande. Fiquei em crise de identidade, mais pela necessidade de trabalho. Mas assim, pra mim foi o pior saí dali, não pelo trabalho, mas pelo conflito muito grande. Assim, eu tava me martirizando muito por dentro [Bárbara, 2º encontro].

O real do trabalho de cabelereiro, nas condições dadas, somada à inadequação humano-tarefa, impedem a mobilização subjetiva prometida em outro momento. A entrevistada afirma que inicialmente pretendia ser cabelereira. O relato do vivido demonstra, porém, que a atividade se tornou para ela uma fonte de sofrimento patogênico, impedindo a boa expressão da carga psíquica no trabalho e, ainda, a sublimação.

E se o sofrimento produzido pelo trabalho guarda a possibilidade de ser transformado em um sofrimento criativo, no caso de Bárbara isso não ocorreu. Qual o papel da sublimação?

Nas palavras de Dejours⁶⁰

Este papel seria contingente? Ou seria fundamental na luta contra a alienação? Precisamente, o meu ponto de vista é que a sublimação – incluindo a sublimação ordinária – desempenha um papel fundamental na luta contra a alienação no trabalho, de um lado, contra a alienação mental de forma geral, de outro⁶⁰ (p. 425-6).

O “real da coisa ali acontecendo” se mostrou insustentável para Bárbara, afetando sua saúde:

Então por exemplo eu quando fico, quando guardo muita coisa pra mim começa me dar uns ataques, começa me dar, minha pele fica ressecada, com caspa (...) Vai guardando, chega uma hora que explode tanto é que eu saí do trabalho, recebi o mês e aí depois no dia seguinte não fui trabalhar. E aí eles me ligando e eu falei: não aguento mais, tá sendo muito... Pra mim mexeu muito assim, e aí depois passou três meses, eu tentei voltar de novo, mas aí fiquei só uma semana, mas aí eu peguei e desisti, não fui mais. E assim, foi uma fase muito difícil pra mim esse trabalho, E foi aí que tive a certeza que não queria mais seguir essa área, agora eu vou tentar o teatro mesmo, que é uma coisa que eu gosto, que me satisfaz, mas até então não sabia que era um trabalho que eu podia levar a sério, que era uma profissão. [...] Fulana tá trabalhando com carteira assinada? Uma alegria pra ela tá trabalhando de carteira assinada, assim, mas eu não aguentei [Bárbara, 2º encontro].

O exemplo de Bárbara contribui para reflexões ocorridas durante os encontros a respeito de outras profissões (e suas relações com a saúde a partir da mobilização subjetiva). Eduardo, no primeiro encontro, após desabafar sobre a “dureza” da profissão, cita o exemplo de alguém que claramente não conseguiu abrir mão do sentido da satisfação pessoal no trabalho. Trata-se de sua ex-esposa que, exercendo a profissão de assistente social, pode conhecer, em dois campos de atuação distintos, níveis extremados de satisfação e sofrimento no trabalho:

Assim, eu fui casado com uma pessoa muito bacana que era assistente social, e ela era apaixonada pela profissão dela. E ela trabalhava muito bem, mas tinha uma coisa parecida no início. A gente trabalhava numa ONG pequena, numa favela, não tinha muito dinheiro, era muito parecida a instabilidade. Depois, quando ela foi trabalhar na prefeitura, cara, deu três anos, ela pediu licença sem vencimento porque não aguentava mais, o secretário não deu e ela então: “foda-se, eu me exonero” [Eduardo, 1º encontro].

A história da ex-esposa de Eduardo, não atriz, diz de uma necessidade de satisfação pela via do trabalho que ultrapassa os benefícios materiais. Havia algo no trabalho que a assistente social realizava na ONG, e no que os atores realizam nos palcos e bastidores, que os mobiliza em suas atividades,

cooperando para o aumento de tolerância às frustrações apresentadas pelas mesmas, o que remete a um debate sobre os sentidos do trabalho.

Antunes¹¹⁷, em seu *Os sentidos do trabalho*, afirma: “a busca de uma vida cheia de sentido, dotada de autenticidade, encontra no trabalho seu *locus* primeiro de realização”¹¹⁸ (p. 143). Já Simoni¹¹⁸, mencionando os sentidos do trabalho, afirma:

Ele pode significar a forma pela qual homens e mulheres conseguem garantir sua subsistência e sobrevivência. Pode significar, também, a atividade que coloca em contato várias pessoas e possibilita a criação de laços sociais e afetivos de união (ou desunião). Pode ser também a oportunidade para que cada um desenvolva a sua habilidade técnica maior. Pode ainda significar o ponto de referência de cada pessoa para se situar no seu contexto social e histórico. [...] Pode ser tudo isso e mais alguma coisa. [...] Esse é o leque que se abre para cada ser humano: a possibilidade de entender o trabalho de várias e diferentes maneiras¹¹⁸ (p. 89).

Eduardo mencionara a ex-esposa com um misto de compreensão e admiração por sua escolha. Em outro momento da entrevista compara sua circunstância à dela, como forma de demonstrar a que serve, para ele, o ofício de ator:

Eduardo: E ela tinha um salário! Não era nenhuma maravilha, mas era um salário. Ela era funcionária pública. Eu, bem ou mal, não tem um dia que eu não acorde e... Todo dia eu acordo pensando “eu quero desistir”. Mas tem alguma coisa que o exercício dessa profissão me dá, que é indispensável para minha sobrevivência.

Pesquisadora: Sobrevivência?

Eduardo: Mental! [pausa]

Pesquisadora: Hum hum.

“Alguma coisa que o exercício dessa profissão me dá” refere-se àquilo que impede Eduardo de desistir. O trabalho contribui para sua saúde mental, restaurando, talvez, seus processos de subversão libidinal e regulando sua economia psicossomática. Algo no seu trabalho como ator o impede de sucumbir.

Retomando a relação proposta por Dejours⁶⁰, a luta pela emancipação e a luta pela saúde mental são inseparáveis. No centro deste embate encontra-se a identidade. Eduardo deixa claro, em outro trecho do encontro, como associa os investimentos na profissão (e a persistência de se manter na

mesma) à sua saúde mental. A mobilização subjetiva envolve o que identifica também como o desenvolvimento de sua “humanidade”:

Eduardo: Agora, com certeza, estou com quase quarenta anos de idade. Se eu não fosse ator, quando eu vejo a minha vida hoje, quando eu vejo lugares que eu tenho que passar pela minha vida hoje, em vários campos, da minha humanidade, que é ser humano, na vida. Se eu não fosse ator, eu não daria conta, tenho certeza que eu não estaria dando conta, entende? Eu estaria medicamentado, ou com algum tipo de tratamento mais...

Maria: [risos] mais duro...

Eduardo: mais duro! [risos] Se eu não fosse ator, não sei como estaria minha sanidade mental. Me ajuda - a viver.

A mobilização subjetiva provocada pelo exercício teatral parece acontecer para Maria, também, pelo trabalho de autoconhecimento que ele promove; contribuindo diretamente para sua identidade:

Eu fico pensando também nessa questão de dentro do trabalho, como é que é pra mim dentro do trabalho. Porque esse trabalho que a gente faz tem, pra mim pelo menos, um lugar de uma abertura para um autoconhecimento. Uma possibilidade de um autoconhecimento. Então pra mim o trabalho funcionou, e funciona, como uma análise, especificamente, com insights dentro de um tema, coisas que acontecem aqui, ligações que se fazem. Então, essa necessidade que o Eduardo falou, é uma coisa que se apresenta pra mim dentro dessa busca, desse processo, também de autoconhecimento. E de possibilidade de expressão, de um encontro com essa dimensão [Maria, 1º encontro].

É no teatro que ela exerce o *arbeit*, o trabalho de si sobre si. A necessidade de se expressar e, através dessa expressão, se conhecer, revela a importância das Humanidades para uma formação integral. Indica ainda como o desejo de se desenvolver as competências relacionadas ao exercício teatral pode ter contribuído, em algum momento, para a escolha deste caminho profissional.

Borges⁸, ao apresentar as principais motivações que levam ao ingresso nas ocupações artísticas menciona a busca da realização de um sonho, mas também as funções exercidas pela arte em termos de autoconhecimento e afirmação da identidade, o que será explorado no próximo item. Já Grotowski⁴³ afirma: “Estou convencido de que, no todo, mesmo no último caso, o espetáculo apresenta uma forma de psicoterapia social, embora para o ator seja uma terapia apenas se ele se entregou inteiramente à sua tarefa⁴³ (p. 31).

A entrega a que se refere Grotowski⁴³, bem como as competências do ator, descritas no Quadro 1 (capítulo 1), se desenvolvem a partir da formação

continuada, seja por meio de cursos, seja pela participação em espetáculos. O acúmulo de experiências no teatro é tido como uma condição importante e necessária para o desenvolvimento dos atores.

A diversidade de experiências contribui para compor o perfil polivalente da profissão. Segundo Alper e Wassall²⁰ ainda, a acumulação de vivências práticas durante o período de formação é, no caso das profissões artísticas, um fator essencial tanto para o sucesso como para o tempo de permanência, como artista, no mercado de trabalho.

Borges⁵ constata, entretanto, a partir de sua pesquisa já mencionada no Capítulo 1, como se manter apenas em uma companhia de teatro, com um único tipo de direção, propósito e estilo de atuação por um longo período foi mencionado, por vários de seus entrevistados, como um fator limitador no desenvolvimento de diferentes competências.

Independente do tempo de permanência em uma mesma companhia, o fator identificado, de forma geral, como o mais promissor para o aprimoramento no ofício, foi o que diz respeito à *formação continuada*.

Segundo Borges e Delicado¹²,

Nas biografias dos actores associa-se o desenvolvimento da vocação artística à prática intensiva e contínua do teatro. Este é outro dos elementos responsáveis pela construção do ideal artístico destas profissões fundadas num dispositivo de formação permanente, onde se conjuga o trabalho no grupo de teatro com um leque diversificado de formações técnicas oferecidas aos candidatos. “Pisar as tábuas”, “treinar”, “estar em contacto com o palco” são as condições para aprender teatro¹² (p. 230-1).

Em relação à importância do treino como ator, Grotowski⁴³ costumava propor aos seus alunos e seguidores exercícios que estimulavam a auto-superação a partir da extrapolação dos limites corporais. Segundo o autor:

Quando digo “ir além de si mesmo”, estou pedindo um esforço insuportável. A pessoa é obrigada a não parar, apesar da fadiga, e a fazer coisas que bem sabe que não pode fazer. Isto significa que se é obrigado a ter coragem. Isto conduz a quê? A certos pontos de fadiga que derrubam o controle da mente, controle que nos bloqueia. Quando encontramos a coragem de fazer coisas impossíveis, fazemos a descoberta de que o nosso corpo não nos bloqueia. Fazemos o impossível, e a divisão, dentro de nós, entre conceito e aptidão do corpo, desaparece. Esta atitude, esta determinação, é um treinamento de como ir além dos nossos limites. Não se trata de limites da nossa natureza, mas do nosso conforto. São os limites que

nos impomos que nos bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é confortável⁴³ (p. 191).

A diversidade de vivências artísticas, aliada à quantidade, possibilita o incremento da inteligência prática dos atores e, ainda, o enriquecimento de suas identidades. A superação dos bloqueios e limites favorece a criatividade e as habilidades “psicofísicas”, expressão trazida por Maria.

Segundo Murce¹⁰³,

Aparentemente, a dificuldade tem a ver com o enfrentamento que o próprio ator tem consigo mesmo, o qual é provocado pelo outro (um texto ou uma proposta de encenação sem texto), em busca de um corpo novo que “já está lá”, no corpo do artista, mas que precisa ser esculpido ou decomposto, em nome de uma composição poética para a cena. Como é complexa, a dificuldade pode gerar resistência, porque tende a conduzir o ator a um encontro consigo mesmo, com que o próprio sujeito desconhece de si ou com algo que, por algum motivo inconsciente, ele não quer conhecer, aceitar ou significar. Diante do texto, o ator fragiliza-se e desenvolve uma certa resistência, mesmo que apenas por um instante, porque ele parece ter de se “des-hipnotizar”, em relação àquilo que parece o “si mesmo”¹⁰³ (p. 16).

Grotowski⁴³ e Murce¹⁰³ descrevem alguns processos convocados no exercício teatral que evidenciam, talvez de forma mais devassada do que em outras situações de trabalho, fenômenos descritos pela Psicodinâmica do trabalho. Os usos do corpo, sistematicamente mencionado pelos diretores teatrais, aproxima-se do que Dejours^{63, 64} propôs em relação aos processos de subversão libidinal e, ainda, do que Winnicott^{70, 71, 72} tratou como sendo essencial para a saúde: a importância das elaborações oníricas e lúdicas na integração do *psicossoma*.

No caso da Psicodinâmica, Dejours⁸⁷ afirma que:

O engajamento do corpo, mesmo que seja fundador de uma inteligência prática, não exclui o pensamento racional. Sua utilização desempenha um papel importante na forma das modelagens práticas e das representações metafóricas do funcionamento técnico que os operadores concedem serenamente ao diapasão do corpo humano⁸⁷ (p. 392).

Conforme já mencionado o “engajamento do corpo” vem com a prática. No caso dos atores, um dos entrevistados de Borges e Delicado¹² compara o exercício teatral à atividade esportiva:

Às vezes aceito trabalhos só para estar em forma, é como aquela coisa de “ir aos treinos”. Acho que tem que se treinar bastante... É como jogar futebol, tens de ter uma disciplina e ir todos os dias..., pode não te apetecer treinar, mas vais, tem que ser constante [Carlos, 37 anos, actor]¹² (p. 231).

Um dos professores entrevistados por Borges³ em uma pesquisa sobre as modalidades de profissionalização no mercado teatral português, menciona a necessidade de inclusão, nos processos de formação do ator, de vários tipos de atividades dos bastidores. Segundo ele:

Isto aqui é uma atividade onde as pessoas têm que trabalhar. Mesmo nas companhias profissionais, o actor não estes no palco e tem outras tarefas a cumprir. Isso eu também transmito aos alunos nas aulas, são pessoas de 16, 17, 18 anos que têm pouca autonomia, estão habituados a que haja alguém que faça por eles. Um dos grandes choques que existe: então quem vem me pentear? Ou: quem vem me maquilhar? Tu, com as tuas mãos, tens que ser tu, isso que eu procuro transmitir, a ideia do trabalho de equipa, da grande entreajuda que há entre as pessoas é isso que eu procuro que os meus alunos levem, mais do que a parte artística, a da formação deles como pessoas melhores, que aprendem a confiar nos outros, que aprendem muitas vezes a terem confiança neles próprios. Vêm sempre com aquela ideias de ter um jeito para a grande batalha: não se nasce com jeito para tudo, ninguém nasce com jeito para ser assassino, presidente da república ou varredor, adquire as técnicas. Essas técnicas podem aprender-se, podem ir-se melhorando, depois é uma questão de talento. Há um processo de amadurecimento. É fundamental, as pessoas passarem pelas etapas todas” (professor, geração intermídia, independente)³ (p. 102).

O discurso do professor reúne vários elementos que constituem o mosaico de sentidos oferecidos pelo exercício teatral: o desenvolvimento da autonomia e de habilidades sociais que compõe a essência mesmo do humanismo; a inteligência prática, individual, que se desenvolve no embate com outras inteligências, assim como também na renúncia; e o apreço pelos objetos, figurinos e espaços cênicos que ajudam a compor os personagens e que se constrói, em boa parte dos casos, pela absorção das tarefas de produção por parte dos atores.

No segundo encontro algumas atrizes entrevistadas para este estudo comentam sobre os processos que se dão nos bastidores, antes das cortinas se abrirem:

Pesquisadora: É, fico pensando nisso. Porque eu vejo que para vocês aqui não é só a atuação. Tem toda a coisa do espaço, de organizar, de limpar. E essas tarefas são ligadas ao trabalho principal, mas não são o trabalho principal...

Maria: É.

Pesquisadora: Embora tomem tempo...

Maria: É. Mas por exemplo, a gente aqui pra peça. Cada uma que contracena comigo faz parte da peça, [ruídos] e entra no trabalho!

Paloma: O espectador entra no bizarro.

[ruídos, duas pessoas falam ao mesmo tempo].

Roberta: O primeiro trabalho é a gente definir os espaços.

Pesquisadora: Como se fosse uma preparação psicológica do personagem também?

Maria: Todos os objetos... Por exemplo, aquelas bonecas que ficam ali - eu que trouxe da minha casa, entendeu? Então os objetos, o espaço, é uma dimensão da relação com o espaço tá dentro do trabalho. A gente tem que chegar e pá, chegar e pá, desdobrar a roupa... A gente construiu aquele mundo, então pra ele fazer sentido a gente tem que revisitar essa construção, sempre.

Trazer os objetos de casa, arrumar o cenário, “revisitar essa construção, sempre” são caminhos pelos quais a mobilização subjetiva é convocada entre os atores. Envolve, ainda, as colaborações individuais no processo coletivo, o que evoca a identidade e o sentimento de pertencimento, aspectos a serem discutidos no próximo item.

4.6. Identidade e trabalho: a importância do reconhecimento

Eu morava em Barra do Piraí, aí vim morar com a minha tia. E minha tia tem preconceito, acha que ser ator é levar a vida na flauta. Não tem como ensaiar na minha casa, não tem (Roberta, 41 anos, atriz em formação).

Eu queria muito ser atriz, contar um dia minha história no palco, minha história mesmo. Ou então cair no devaneio de fazer um filme sobre a minha vida, que é muito interessante. Não só da minha, mas também de minhas amigas Paloma e Bárbara (Samantha, 27 anos, atriz em formação).

Antes ame a arte em você do que você na arte⁹⁴ (p. 22).

As relações entre identidade e trabalho podem ser analisadas por diferentes ângulos. Para os fins desse estudo, e a partir dos discursos coletados, o reconhecimento e a formação das defesas coletivas estarão sendo priorizadas.

O reconhecimento é, no trabalho artístico, uma necessidade premente. Através dos julgamentos de utilidade e beleza os artistas percebem o efeito de suas produções e podem, desta forma, se reconhecer ou não nos valores atribuídos a elas.

Segnini M.¹⁷, ao discutir como a relação entre reconhecimento e identidade pode ser fonte tanto de sofrimento como de prazer, cita a fala de um bailarino brasileiro de 31 anos radicado na França:

“o artista é egocêntrico, no momento que tu és artista, não faz as coisas para ti, faz para alguém, tu quer ser reconhecido (...). Porque eu não posso dizer que eu sou bailarino se eu danço só para mim, ninguém vai saber que eu danço, só vai saber no momento em que eu me expor e levar isso a algum público, para alguém ver” (bailarino, 31 anos, 21/02/2006, Paris)¹⁷ (p. 8)

A sublimação preconiza o olhar do outro em substituição ao objeto sexual original. No caso do trabalho artístico, os primeiros julgamentos de utilidade vem da própria direção e, ainda, das pessoas que compõem a sua rede de contatos que representam, em muitos casos, o público inicial. Assim, o reconhecimento do trabalho do artista passa pela apreciação, inicialmente, da rede a que pertence, do que se está fazendo e produzindo.

Em vários trechos das entrevistas os participantes explicitam as dificuldades de compreensão, por parte de familiares e conhecidos, de seus percursos e atividades no teatro. Constrangimentos gerados por comentários e cobranças vindos de pessoas próximas e vizinhos em relação ao trabalho no teatro foram relatados por alguns integrantes. Maria cita um encontro com uma amiga da escola:

Essa coisa que você tinha falado da dimensão da imagem né? A gente falou um pouco sobre isso no encontro passado também. Eu não sei se eu já falei, porque normalmente a gente se repete né? [risos] Mas se eu já falei algum dia essa história, porque recentemente aconteceu... Eu encontrei uma amiga minha na rua, uma amiga minha de escola né? E aí ela virou pra mim e falou assim: “E aí, o que é que você tá fazendo?”, aquela coisa. E eu falei que fazia parte de uma companhia, que tava em cartaz, e fazendo Doutorado em Artes Cênicas... Aí ela riu pra mim assim, toda

condescendente, e falou assim “É, bem as coisas que você gosta mesmo né?” [risos gerais] Como se eu estivesse no mundo da fantasia!!! [Maria, 2º encontro].

Maria percebe o tom invalidador do comentário de sua amiga como uma insinuação de que ela viveria “no mundo da fantasia”. Mesmo mencionando seu Doutorado, a atriz não recebe um feed-back estimulador, percebendo que a interlocutora não valoriza seu empenho. Em outra situação, anterior à primeira, o tom desqualificante também está presente:

Maria: E assim... uma outra história, que acho que essa já contei, mas não tenho certeza, e essa eu vou falar de novo.. que eu vindo pra cá na barca encontrei com uma amiga minha, também amiga de infância, e aí ela perguntou – na época eu tava no mestrado ainda – e aí o que você tá fazendo? Aí eu falei assim, E aí eu tô fazendo mestrado em Artes Cênicas. E ela “ahaha.. tem mestrado nisso?” [risos gerais]

“É, bem as coisas que você gosta mesmo, né?” e “Ahaha.. tem mestrado nisso?”, da forma que foram relatadas, refletem o sentimento de Maria de ser pouco compreendida e reconhecida na sua dedicação às Artes Cênicas. Em outro trecho da entrevista a atriz já havia narrado uma situação que, embora mais bem-humorada, traduz o mesmo sentimento:

Maria: Tem uma coisa também sensacional que é quando você fala que.. quando eu falo que não estou fazendo televisão, [ênfatisando] agora! Eu não falo que nunca mais vou fazer, só que neste momento não. Eu fui lá, fiz novela um tempo, e vi que não era muito o que eu tô querendo nesse momento, então eu tô focando em outras coisas. Não tô querendo agora! Aí parece que você falou outra coisa porque a pessoa fala assim: “Não, mas eu tenho certeza que você vai conseguir”. [risos gerais] “Eu tô torcendo por você!” Aí você fala de novo “Não, é mais porque agora eu tô num estudo que é muito difícil.” E aí a pessoa responde “Realmente é difícil, muita gente quer.” Aí tem uma hora que você diz assim “é verdade, é muito difícil! É...” [risos gerais]

O caso contado por Maria reverbera nos outros participantes, que passam a relatar histórias pessoais em torno do mesmo tema:

Bárbara: Surgiu um teste pra mim na Globo, e aí eu falei “Mãe, eu vou fazer um teste e tal, mas não comenta pra ninguém que eu vou fazer esse teste, porque é só um teste, eu não sei se eu vou passar, são muitas pessoas. Se eu passar então... Demorou meia hora e minha mãe falou pra todo mundo... [risos gerais]

Maria: Que ia fazer novela... [risos]

Bárbara: É, que eu ia fazer novela, enfim, gente é inacreditável o poder da televisão na cabeça das pessoas!!!

“É inacreditável o poder da televisão na cabeça das pessoas” expressa a constatação de Bárbara do quanto seu trabalho no teatro é pouco valorizado. Como se, para se obter reconhecimento como atriz, precisasse estar na TV. Ronaldo tem também suas histórias. A dificuldade de reconhecimento se deu, porém, por conta da impossibilidade de seus interlocutores compreenderem o teatro como um trabalho:

Ronaldo: Ah, e tem um diálogo pra mim que esse já aconteceu comigo váááárias vezes. Você encontra alguém muito antigo, tal, “E aí, como é que você tá?” “Tá, tá”. “O que é que você tá fazendo, tal?” “Pô, tô trabalhando no teatro, tô em cartaz.” “Ah, é, tá em cartaz? Mas e trabalhando?” [risos gerais]

Maria: [risos] Tô lá, tô quinta, sexta..

Ronaldo: “Mas vai viver disso? É isso mesmo?” [risos vão diminuindo].

As incompreensões sobre o ofício por parte de familiares e amigos vão desde à invalidação diminuidora às idealizações de glamour, enriquecimento rápido e envolvimento com atividades eróticas. A esse respeito, Paloma cita os alguns comentários constrangedores de conhecidos a respeito da sua atividade no teatro:

No início, quando eu falava “tô fazendo teatro”, aí a pessoa, além de falar às vezes que não é trabalho, tinha também “Ah, então tá rica né?” E eu: “Tô...”. Ou então falava assim: “Mas como é que é, tem cenas de sexo?” “Não é teatro normal mesmo.” Ou a pessoa acha que não é trabalho, ou acha que você tá aqui fazendo um show erótico né? [Paloma, 2º encontro].

Além dos que acham que “não é trabalho”, e daqueles que pensam em “um show erótico”, há os que valorizam a atividade teatral, porém como um trampolim para a televisão e, conseqüentemente, para a fama. Ronaldo menciona “esse outro lado”, o entusiasmo dos familiares e amigos condicionado, entretanto, às expectativas de súbita ascensão, sucesso e prosperidade.

Ronaldo: Tem essa coisa do “tá rico?”, está havendo uma facilidade maior – se a gente for comparar em relação a décadas atrás, nessa coisa de fazer teatro, né? Então os pais hoje já deixam, “Ah, vai lá meu filho, vai lá na CAL...” Porque existe esse outro lado – ficar rico, ficar famoso, fetiche social. Mas aí quando você diz que não quer isso, aí começa o problema.

Pesquisadora: Isso o quê?

Ronaldo: Por exemplo, a televisão, ficar famoso...

Para Ronaldo, quando um ator assume que a busca da fama, um fetiche social, não é sua meta, “aí começa o problema”. A falta de reconhecimento por parte dos familiares e amigos gera solidão.

Porque a sua família chega, vê você em um trabalho legal, mas ela não acredita, ela acha que não, que pode haver uma coisa melhor, e pensa: “Ah, ele está falando isso (de não querer TV), porque ainda não conseguiu, mas tenho fé que vai... E você não recebe muitas vezes, nem dos seus familiares, nem dos seus amigos, enfim, nem essa parcela desse reconhecimento real. Então é foda, porque você além de todo esse enfrentamento, porque é um trabalho que você tem que ficar muito com a sua individualidade, construir as suas propostas, e aí você é muito sozinho mesmo. Você paga um preço muito caro. Seria muito mais fácil, assim, ter feito qualquer outra profissão [Ronaldo, 2º encontro].

A falta de reconhecimento ou a desvalorização dos atores que não são famosos pode se intensificar por questões de gênero. No caso dos homens, podem estar sujeitos a uma maior expectativa social de estabilidade financeira e sucesso profissional. Ronaldo desabafa:

Ronaldo: Daí a pouco, um cara lá na frente, as dificuldades, e tem até a dificuldade de uma pessoa para estar com você, porque a pessoa vai estar com você e... “Pô cara, casar com você? Que futuro você vai me dar?”

Maria: É, porque pra homem é mais difícil...

Ronaldo: Sabe? Tem essa coisa da sociedade. A mulher quer um homem que, um cara que trabalha na Petrobrás.

Maria: É, não fala mal não, tá [risos]. Por favor! É, e eu quase casei com um ator. Quase casei!

Pesquisadora: É porque a Petrobrás está no inconsciente coletivo, né? Rsss

Maria: Não, é porque o meu marido trabalha lá...

Pesquisadora: Sim, entendi.

Ronaldo: Foi só um exemplo... Poderia ser o cara que trabalha no Tribunal da Justiça, enfim... Você começa a enfrentar essas coisas. Conforme você vai ficando mais velho, as coisas vão.. né? E tem essa coisa do reino do faz de conta. “O cara, pô, não amadureceu, não tá ligado na realidade. E aí para você estar ligado na realidade você tem que fazer o quê? Ir pra agência, fazer propaganda, participar disso, participar daquilo, né? Pra você “vir pra realidade”

A menção a um emprego na Petrobrás, ou no Tribunal de Justiça, para se referir a uma possível maior ligação com “a realidade”, expressa como o ator se sente visto pelas pessoas que não compreendem sua atividade. O comentário de Ronaldo lembra o de Maria, ao se sentir julgada por uma amiga do passado como se vivesse “no reino da fantasia” (p. 166). Em se tratando de uma sociedade capitalista, a questão financeira é um forte fator de reconhecimento, ou da falta dele. O tom queixoso de Ronaldo remete a

situações onde o risco de alienação é significativo, podendo oferecer danos à identidade.

As mulheres, porém, não estão livres de cobranças. No caso de Fabiane os pais, embora tenham dado carta branca (ou “carta verde”) passaram, após um tempo, a cobrar resultados:

Mas aí, sim, mas aí a coisa do dinheiro, do trabalho e da profissão. Então eu fazendo a CAL, rolava sempre uma pressão para a profissão, “quando você vai começar a ganhar dinheiro, quando você vai começar a se sustentar?” [Fabiane, 1º encontro].

E no caso de Bárbara há os valores de seu ambiente social, a favor do trabalho em detrimento do estudo, que aparecem sobretudo pelas cobranças de um “trabalho direito”:

Achava que era um hobby, tanto é que eu falo “Ah, faço teatro”, ninguém dá o valor que merecia, minha mãe fica me cobrando: tem que arrumar um trabalho direito, tem que largar do teatro. E aí ela me cobra de eu ter uma profissão, até hoje. [...] Eu moro numa comunidade. Então, assim, a cultura é muito diferente. Tem que tá trabalhando, não importa se você tá estudando ou não, tem que trabalhar e você tem que ser independente [Bárbara, 2º encontro].

Entre os familiares e amigos da comunidade, Bárbara não encontra o entendimento de seu fazer:

Eu lembro que eu levei minha mãe na CAL pra ela assistir minha primeira montagem, eram 3 horas de peça, ela tomou um susto, ela falou que nunca mais quer ir no teatro. E eu “mãe, mas as peças são diferentes”, mas ela não vem mais, porque ela ficou 3 horas lá esperando, e os atores falando, falando, ela não aguentou [...]. E é muito difícil trazer amigos, meus parentes, pra vir ao teatro, eu moro numa comunidade.

“E é muito difícil trazer amigos, meus parentes, pra vir ao teatro, eu moro numa comunidade” parece falar de um risco de alienação, uma vez que no círculo social mais próximo de Bárbara o trabalho em teatro não é reconhecido. Em primeiro plano, por não ser visto como um trabalho e, em segundo, por não ser a arte valorizada entre os seus.

Pensando que a socialização inicial de Bárbara se deu imersa, provavelmente, neste círculo; nota-se aí um choque cultural; a partir da perspectiva bourdieusiana, um forte conflito de *habitus*. E, da perspectiva dejouriana, conforme já mencionado, existe um risco de alienação, exigindo

que Bárbara se aproprie de suas experiências cênicas com fervor e possa, assim, validar o seu vínculo com o Real através da atividade do teatro.

Tais dificuldades, encontradas por Bárbara em seu ambiente, aparecem até mesmo nos momentos em que a atriz se emprenha para decorar os textos para os ensaios. Segundo ela:

Lá onde eu moro é muito difícil ensaiar. Eu moro assim num..... [incompreensível] e é muita gente. E eu tenho que ir pra lage pra poder decorar o texto. Aí outro dia eu tava decorando um monólogo que eu vou fazer e aí tinha uma senhora que tava escutando e falou “ah, é você que tá aí? Tá ficando maluca?” E eu “não, tô decorando um texto”. E ela “ah, eu acho tão bonitinho você falando sozinha!” Falei assim: “Ah, é tão bonitinho mesmo né” [...] E lá onde eu moro é assim, as pessoas te veem ensaiando e falam que vc tá maluca. Eu tenho que explicar que tô fazendo uma peça, que tem que decorar o texto... “oh, eu faço teatro, então é isso né?” É complicado. Às vezes eu deixo de ensaiar por conta dessas pessoas que ficam achando coisas, e pra não acharem eu prefiro parar, então eu deixo de fazer. E por ter muita gente em volta de mim, então é mais difícil. Às vezes eu tenho que vir pra cá^{XLIV} pra poder ensaiar aqui sozinha, pra não ter que tá dando satisfação pras pessoas, se não impede a profissão [Bárbara, 2º encontro].

Bárbara relata uma de suas estratégias para não impedir a profissão. Assim como Roberta e Paloma, que inventaram soluções para estudar seus papéis fora dos ensaios coletivos. Decorar o texto na laje, no trem ou no ônibus, além de chegar mais cedo na sede da companhia nos dias de ensaio, foram alternativas citadas pelas participantes durante as entrevistas visando, entre outras razões, se proteger dos estranhamentos por parte dos familiares e vizinhos de seus estudos individuais.

No segundo encontro Maria reflete sobre os sentidos do trabalho do ator do teatro, trazendo à tona um questionamento sobre o teatro que visa o entretenimento:

Maria: Então é uma situação assim... do campo, entender a dimensão do teatro dentro do campo do trabalho – tem a ver um pouco com aquela coisa do livro que eu tinha falado. Como é o livro? “Os atores.. o trabalho...?”

Pesquisadora: “O trabalho de quem faz arte e diverte os outros”.

Maria: É, na verdade, tem uma dimensão do teatro, que não é só pra divertir, é pra colocar os outros em trabalho também. Isso é uma dimensão do trabalho. E na verdade não é esse o pensamento da maioria das pessoas.

Bárbara: Às vezes alguém me pergunta: quando é que vai acabar o seu show? E eu: “show???” [risos gerais]

Maria: Quem é que faz show?

Paloma: E tem ainda? “Você dança no.....?” [risos gerais] E eu: Não, no poste!

^{XLIV} Para a sede da companhia.

No primeiro encontro Maria questiona o título de um livro levado pela pesquisadora, para apresentação genérica das fontes de pesquisa consultadas até então: *O trabalho de quem faz arte e diverte os outros*¹⁰⁹. Desde a sua primeira visada na capa do livro a atriz havia se mostrado intrigada com a aparente indistinção sugerida pelo título, entre o trabalho artístico e o trabalho na esfera do entretenimento.

Maria é, das entrevistadas, a que menciona com mais frequência o potencial transformador do teatro. No item 4.5 consta uma proposição da atriz a respeito, sugerindo que tal potencial estaria na prescrição da linha grotowskiana e como ela administra as oposições entre o prescrito e o real:

E essa coisa né, que a Fabiane falou, e que o Ronaldo falou, dessa possibilidade de transformar. Então existe concretamente, aqui, fazendo, bancando, porque a gente, eu pelo menos, acredito nessa possibilidade de transformação do outro individualmente, ainda que não em máxima escala, de possibilidades de modificação. Então, a rigor, eu não sei se a gente diverte. A gente diverte também, mas a gente também coloca o espectador em trabalho. O objetivo pelo menos é esse. É também o objetivo. Não tô falando que a gente consegue isso não, mas a gente trabalha [Maria, 1º encontro].

Colocar “o espectador em trabalho” é uma meta que está atrelada à dimensão transformadora da arte. A entrevistada, ao se referir ao período em que esteve como atriz contratada da Rede Globo, já havia mencionado que, embora ali estivessem condições de trabalho atraentes, do ponto de vista financeiro, não conseguiu permanecer. “Eu não dei conta de ficar”, revelou a atriz, denotando que a situação de trabalho na Globo feriu, de alguma forma, seu senso de identidade.

A mesma atriz relata, no terceiro encontro, sobre como tem tentado aproveitar as experiências vividas na companhia como formas de autoconhecimento e crescimento pessoal, sobretudo a partir da libertação das demandas de atenção:

Maria: Eu me vejo assim vivendo um momento dentro disso tudo muito particular. Falando dessa mistura né, da análise pessoal, da análise psíquica, das características. Em algum momento gera, pra mim gerou, e ainda gera, dor. E eu hoje tô num momento procurando encontrar num outro modo de relação. Encontrando um outro lugar. Porque também a dor diante disso é porque eu demandei – esse tipo de atenção diferenciada, no sentido, é... psíquico, no sentido de crescimento pessoal. Pra mim pelo menos.

Pesquisadora: Demandou...? Esse tipo de vínculo te satisfazia?

Maria: Exatamente! E pra mim foi como se... era visto como... muitas coisas estavam se formando ali, e eu me vi, enfim, passei a ver a arte de um outro modo, a me ver de outro modo. Parecia que eu tava tendo um choque com a minha própria personalidade, que eu tava conhecendo a verdade a meu respeito. Num determinado momento, coisas claras que eu demandei. Falas de atenção. E isso gerou muita dor, mas gerou... [*fala incompreensível, a atriz fala de inibida e truncada, não se percebe neste momento a ênfase que costuma marcar sua fala*]. E aí, saindo dessa coisa do julgamento, vendo o que é que é pra mim. E hoje esse modelo não funciona pra mim. Então eu estou num momento buscando mudar esse modelo de relação. E para não ser mais direta nesse sentido de características de personalidade, eu tô nesse momento muito particular. Algumas coisas eu consigo mudar, outras não ainda.

A fala da atriz se apresenta misteriosa, quase como se expressasse por um código. Sutilmente a atriz parece se referir a uma demanda de atenção “especializada”, talvez por parte da direção, que não aconteceu. Das integrantes do grupo é uma das que mais se aproxima, em termos de concepção teórica e nível cultural, da diretora; além do próprio fato desta ser uma mulher, o que pode ter sido, em algum momento, fator intensificador das identificações.

As menções de Maria são sutis, o que não nos permite uma análise sem riscos. Como a atriz mencionou, em vários trechos das entrevistas, que faz análise, certamente os obstáculos e/ou frustrações tendem a ser elaborados e aproveitados para o seu autoconhecimento. O fato é que pode ser observado neste momento um cuidado ampliado no falar por parte de Maria, com expressões contidas e entonações emocionais bem diferentes do perfil articulado e assertivo da atriz na maior parte do tempo.

A “libertação” das demandas de atenção pode estar funcionando, ainda, como uma estratégia defensiva contra o sofrimento de não poder assumir, de forma clara e aberta, o desejo de reconhecimento. É importante lembrar que a proposta artística e ideológica da direção é fortemente inspirada, conforme já citado, em Grotowski, que pregava, dentro de seu percurso investigativo no teatro, que os espectadores fossem vistos - e tratados - como testemunhas, evitando situações de reconhecimento direto por parte do público como, por exemplo, os aplausos.

Segundo Coelho P.¹²¹,

Alguns dos estudiosos de Grotowski caracterizam seu trabalho com o ator como uma busca de sua verdadeira constituição pessoal e espiritual, uma busca de independência do outro. Seu método se constituiria em última análise em uma forma de livrar o ator da necessidade de aprovação do público ou de aplausos. O próprio

Grotowski, na palestra de 1996, utiliza a imagem da árvore como metáfora desse ator. Ele almeja atores que sejam como árvores íntegras que não se modifiquem ao serem vistas, que em sua verticalidade sejam capazes de fazer a ligação entre céu e terra¹²¹ (p. 2).

Diante deste “ideal” a ser cultivado por parte dos atores grotowskianos, explica-se talvez a utilização da palavra reconhecimento uma única vez em todas as entrevistas, quando Ronaldo, ao se referir às dificuldades de apreciação do seu trabalho pelos círculos mais próximos, desabafa “E você não recebe muitas vezes, nem dos seus familiares, nem dos seus amigos, enfim, nem essa parcela desse reconhecimento real”.

O reconhecimento por meio do julgamento de utilidade refere-se, conforme já apresentado, aos valores econômico, social ou técnico da contribuição gerada. Parte geralmente da hierarquia, e eventualmente também dos clientes ou usuários que, no caso do teatro, são representados pelo público. Por sua vez, o julgamento da beleza se dá em termos estéticos, pela arte ou originalidade, partindo frequentemente dos pares, colegas ou membros da equipe⁹⁹.

“Essa parcela desse reconhecimento real” poderia também vir dos pares, ou da direção. Mas esses não são citados, nem por Ronaldo, nem por nenhum dos atores, em momento algum das entrevistas. Infere-se que há um sofrimento nos atores, pela falta de reconhecimento, que dificulta a transformação do sofrimento em prazer. Citam com facilidade, no entanto, o não reconhecimento vindo de familiares e amigos, geralmente a primeira amostra de público das montagens teatrais.

As *estratégias defensivas*, expressões mais sutis do aparelho psíquico visando a proteção, parecem ir cedendo lugar a uma afirmação elaborada de um procedimento defensivo¹⁰⁵. Assumindo a forma de um valor cultivado ou da expressão de um desejo, tem-se uma *ideologia defensiva* que, no presente caso, distancia o trabalho artístico tanto do sucesso como do retorno financeiro.

Diversos depoimentos corroboram para tal inferência. Maria trabalhou, conforme exposto nos itens 4.1 e 4.4, no que representa o “castelo dos sonhos” dos aspirantes e atores, os estúdios da Rede Globo no Rio de Janeiro. A partir daí pode assumir não apenas a decisão pela carreira de atriz, mas também o direcionamento ideológico que escolheu para o seu percurso:

Tive que encontrar essa convicção de que realmente era isso (o teatro) que eu queria pra minha vida. [pausa]. Só que assim, concretamente... A gente tá falando aqui “não dá pra viver de teatro”. Esse teatro que a gente faz principalmente, é muito difícil. Mas tem gente que vive de teatro, poucas pessoas. Muito poucas pessoas. Mas tem uma distância, um lugar que a gente escolheu, que pelo menos de onde eu vejo, que é, enfim, eu não vejo estabilidade. Eu não vejo a possibilidade de, dentro do teatro, fazer disso o meu lugar de renda. Então, aí eu fui fazer CAL. E aí comecei a ter aula com a Luana^{XLV}. E comecei a estudar. E aí vim pra companhia [Maria, 1º encontro].

Acoplada à sua decisão, constrói-se uma percepção, de certa forma desiludida, com o retorno financeiro no caminho escolhido. “Esse teatro que a gente faz principalmente, é muito difícil”, retrata a distinção entre uma orientação artística mais conceitual, ou experimental, que é o caso da companhia teatral a que pertence; e a tendência mais comercial, presente em grupos voltados, sobretudo, para os gêneros musical e/ou comédia, incluindo aí a possibilidade de estar na mídia.

“Um lugar que a gente escolheu” remete ao *habitus* dos atores de teatro experimental ou de vanguarda. Ao mesmo tempo que valoriza certo tipo de formação e experiência cênica, Maria não vê, nesta escolha, uma possibilidade de retorno financeiro digno, ou mesmo à altura dos investimentos. Manter-se no caminho escolhido é para ela uma luta, assim também como para Ronaldo:

Então tem armadilhas que se abrem na sua vida e você também começa a fazer uma coisa que você gosta, ou gostava de fazer aquilo, mas se você vacilar... Por exemplo se eu tivesse vindo pro Rio fazer o curso de computação / 3D Studio, arrumava um trabalho sem muito problema. E às vezes essas profissões aparecem assim... e se você vê, emburaca naquilo e quando vai ver já tá um ano sem fazer nada no teatro. E aí você constitui uma vida que você depende daquele orçamento. E daí o cara falou que se eu tiver mais um curso não sei o quê, não sei o que lá, ele me dar um aumento de tanto. Ou a produtora acabou de fechar agora com a Loja Americana, a gente vai ganhar não sei quanto. E ele quer me botar na equipe que vai ficar na parte comercial, e eu vou ganhar mais tanto. Se você bobear você vai embora da coisa né. Então eu sempre me preocupei muito com essas armadilhas que vão aparecendo, que vão te seduzindo, e você tem que também olhar para aquilo e falar: não, vou continuar aqui, vou continuar aqui [Ronaldo, 2º encontro].

“Vou continuar aqui, vou continuar aqui” denota uma lógica de dedicação à profissão onde *quanto mais se investe, mais se investe*. Em outras palavras, quanto mais trabalhos fora do teatro são rejeitados, e quanto mais tempo o ator permanece no caminho a que se propôs, resistindo às

^{XLV} O nome da professora de teatro foi alterado visando preservar o anonimato da participante.

“armadilhas”; mais fortemente reforça sua escolha e, de certa forma, o *habitus* adotado.

Para Ronaldo, o aceite de trabalhos em funções distantes do ofício de ator impede a criação de uma identidade profissional consistente:

Ronaldo: Tem uma coisa também que você tem que estar aí bancando o que você é integralmente para que as pessoas te reconheçam e te olhem como aquilo. Por exemplo, se um diretor de cinema ou de teatro vai montar uma peça ele quer trabalhar com atores. Ele não quer trabalhar com um cara que é patologista e que fez um curso na CAL. Na minha sala tinha um cara assim: adora teatro, apaixonado, mas é patologista. Nunca, nem ninguém, nenhum dos colegas nossos, ninguém olha pra ele e vê ele como ator. Não, o Douglas^{XLVI} é médico. Ele era apaixonado por teatro, vai ver peça, e tudo. E teve uma vez que ele estourou assim, na sala, porque ele falou “gente, pelo amor de Deus, eu não quero que vocês me vejam aqui como médico”. Porque era muito comum as pessoas chegarem pra ele e falarem “Ai Douglas, tô com uma dorzinha aqui...”

Maria: [risos]

Ronaldo: E as pessoas ficavam pedindo pequenas dicas medicinais. E ele “Gente, eu não suporto! Eu tô aqui na CAL, eu pago pra CAL, uma coisa que eu vou viver esses três anos e talvez eu nunca mais faça. Eu não quero que vocês me vejam aqui dentro como médico.” É isso. Então pra você ser chamado, pra você estar ali, você tem que bancar. É aquilo. Para que as pessoas te vejam como aquilo... Se você começa fazer qualquer outro trabalho paralelo, dependendo do trabalho você é mais visto como aquilo que você faz do que aquilo que você quer.

O exemplo de Douglas, conforme trazido por Ronaldo problematiza a realidade de muitos atores que, mesmo em atividade no teatro – já em cartaz ou ainda ensaiando espetáculos -, necessitam manter atividades profissionais paralelas. Mas ajuda a explicar, talvez, o questionamento lançado por Alper e Wassal²⁰ sobre o porquê de tantos artistas responderem a pesquisas do Censo ser a atividade artística sua principal ocupação, mesmo quando o tempo com que se ocupam das artes ou as quantias monetárias daí recebidas não serem significativos comparativamente a outras ocupações exercidas²⁰ (p. 46).

O termo “armadilhas” usado por Ronaldo para se referir a trabalhos que, mesmo não ligados ao teatro, contribuiriam para sua sobrevivência, reforça a intensidade da decisão pelo teatro experimental. Seu posicionamento contém o teor da ideologia defensiva adotada, atuando como um meio, ainda, de gerir as dificuldades próprias do campo de teatro experimental.

^{XLVI} O nome do colega citado foi alterado visando preservar sua identidade.

Um outro relato de Maria confirma essa impressão denotando, porém, alguns sinais de dúvida e questionamento em relação à tal tendência ideológica:

Eu fiz terapia durante quatro anos. E aí eu uma vez falando sobre isso, “eu não quero fazer teatro para ganhar dinheiro, são duas coisas um pouco incompatíveis pra mim.” Naquele momento né? Hoje eu já não sei. Mas é uma questão, uma questão que tem um pouco dos ecos da parceria com a Luana também, é uma questão que mexe comigo. Teatro não é o lugar em que o dinheiro deve ser o que domina. O trabalho do teatro pra mim, não pode se subordinar ao dinheiro. Porque é difícil, porque eu não quero, e tal... E aí eu falando pra ela como se fosse só uma coisa muito só da nossa profissão, da nobreza da nossa profissão [Maria, 2º encontro].

Maria relata então a resposta de sua terapeuta que, conforme trazido pela atriz, ilustra a busca de alternativas financeiras para sustentar um trabalho prazeroso ou edificante como uma tendência presente, também, em outros universos profissionais:

E ela voltou pra mim falando “Pra mim é complicado também. “Viver dos atendimentos é complicado. Eu não quero viver dos atendimentos. Tinha um professor que falava isso pra mim. Porque aí eu não vou dar alta a um paciente porque aquele paciente me paga 3 mil reais por mês. E aí, como é que eu vou fazer? Que ética é essa? É uma ética do trabalho né? Então como é, eu abro mão do paciente porque eu sou fiel ao meu trabalho, ou por ser o trabalho que me sustenta... Eu dou Graças a Deus que não preciso do que eu ganho aqui”. Então é muito doido. Eu nunca pensei em ouvir isso de uma pessoa de uma outra área. Ela falou “Eu dou graças a Deus de não precisar viver dos atendimentos” [Maria, 2º encontro].

“O trabalho do teatro pra mim, não pode se subordinar ao dinheiro”, e “Eu dou graças a Deus de não precisar viver dos atendimentos”, refletem os posicionamentos de profissionais de áreas distintas visando evitar o que seria uma rendição ao trabalho “sobretudo”, ou “apenas”, pela questão financeira. Não deixam de expressar, porém, os traços da mesma ideologia que separa o trabalho artístico “puro”, e também o trabalho terapêutico, do retorno financeiro.

No caso dos atores de teatro, a adoção de tal ideologia parece colaborar para a afirmação da identidade e, conseqüentemente, para o incremento da saúde mental dos mesmos. Diante das dificuldades de trabalho remunerado dentro do teatro experimental, e frente ao diminuto reconhecimento por meio dos julgamentos de beleza e, principalmente, de utilidade; resta a sensação de se estar produzindo uma arte pura e de

qualidade, ainda que a retribuição financeira e o reconhecimento social se mostrem, aparentemente, objetivos distantes e longínquos.

4.7. Coletivo de trabalho em teatro

Em diversos momentos dos encontros foi mencionada a importância da existência da companhia para os entrevistados. A manutenção do grupo, ainda que exigindo esforços por parte de todos, fornece um sentido de pertencimento e o estímulo para persistir na escolha pelo teatro.

Em meio aos variados fluxos dialógicos derivados das experiências vividas pelos entrevistados nas esferas sociais, profissionais, sexuais e familiares, há o denominador comum que valoriza o coletivo.

Ronaldo expressa no segundo encontro como percebe a importância do treino coletivo idealizando, porém, circunstâncias de trabalho mais confortáveis.

Todos os dias fazendo um treino juntos, depois ensaio, entendeu? É claro que isso vai resultar na qualidade do trabalho, imensamente. É diferente da pessoa que tem que correr, trabalhar a semana toda, depois chegar de noite pra ensaiar, pra fazer... [Ronaldo, 2º encontro].

Sua constatação adquire um contorno pragmático, com a proposição do que seria um “investimento mais forte” em companhias de teatro como a sua:

Ronaldo: Então, eu acho que tinha que haver uma entrada assim sabe, um investimento mais forte, principalmente em companhias como essa aqui por exemplo, que já tem toda uma história, um histórico, uma diretora à frente com um currículo fantástico, respeitado... Então, porque uma companhia desta não é adotada de uma maneira mais forte, entendeu? Sabe?

Maria: É, justamente.

Ronaldo: Nosso patrocinador agora é a Petrobrás. Então chega a Petrobrás assim e fala: quanto que os atores vão ganhar? Nenhum funcionário meu aqui da Petrobrás ganha menos de R\$2.000,00. Então porque o cara que está nesse projeto pode ganhar menos que R\$ 2.000,00? O salário de cada ator tem que ser pelo menos de dois mil reais. Essa valorização sabe, esse abraço.

“Esse abraço” fala da expectativa de um apoio que, quando acontece, é limitado e com prazo de validade:

Paloma: Na verdade eles querem é o desconto no imposto de renda, mídia, o resto que se f...

Roberta: Tem o caso da Maria Bethânia que ganhou uma grana para fazer um site e...

Pesquisadora: Um blog.

[...]

Paloma: No nosso caso, por ser um teatro de resistência, tudo fica mais difícil.

Maria: Mas a gente ganhou patrocínio, um patrocínio de R\$50.000,00, mas ganhamos.

Pesquisadora: Da Petrobrás?

Maria: Não, esse foi da Secretaria de Cultura, era uma outra peça, era para 12 pessoas. Essa outra questão do patrocínio ser contínuo, garantiria a estabilidade.

Paloma: O da Petrobrás patrocina só o espaço né?

Maria: Não, a Petrobrás patrocina a companhia, durante um período de 2 anos.

Pesquisadora: Mas o que vocês estão falando também é um drama que muitas companhias vivem. Eu conversei com a diretora do *Renascença*^{XLVII} (outra companhia de teatro carioca), que tem uma estrada, um percurso, e ela estava falando isso, que eles estavam com patrocínio até o fim do ano que vem, e depois não sabe se terá ainda, talvez tenha que rezar pra ter.

O maior nível de estabilidade financeira para os trabalhadores das artes, desejo de muitos atores, seria proporcionada, no caso dos trabalhos de perfil experimental, ou de vanguarda, pela maior regulação dos investimentos em cultura. Essa iniciativa garantiria o maior nível de sustentabilidade das companhias de teatro, fortalecendo o coletivo.

Para Ronaldo há que se manter a saúde do grupo. No primeiro encontro ele explica como percebe as dificuldades de manutenção das companhias:

Ronaldo: Tem também uma diferença do ator individual, comercial para o ator de grupo. E aí tem a saúde do grupo. Por exemplo, se a companhia acaba... [ruídos]

Pesquisadora: Cada um por si...?

Ronaldo: Cada um por si. Existe esse ator que trabalha assim. Ele é independente, ele não quer ter laço nenhum com ninguém, quer ir lá fazer o trabalho dele, ganhar o dinheiro dele, e tchau. E tem esse outro perfil que é o ator que gosta de trabalhar em grupo. Gosta de trabalhar sempre com os mesmos atores, quer ir junto com aquelas pessoas numa pesquisa, quer ver o crescimento do grupo. E aí tem esse lado também aí da saúde do grupo. Que também é muito parecida com a saúde do ator porque às vezes não tem o patrocínio. Às vezes a companhia não tem uma saída pra se autossustentar, então às vezes você até ganha uma oportunidade de ter um patrocínio legal, bacana, mas esse patrocínio tem sempre uma data pra terminar. E quando ele termina, geralmente é assim - em outras companhias que eu já trabalhei o projeto termina do mesmo jeito como você tinha começado ele.

A necessidade de estar sempre recomeçando novos projetos, devido à circunstância de se estar constantemente buscando novos patrocínios, dificulta

^{XLVII} O nome da companhia foi alterado.

os vínculos mais sólidos entre os membros de um coletivo, uma vez que as demandas de sobrevivência se apresentam sem intervalos.

Raramente você consegue ter um, sabe, um ganho, algo a mais que você fale “é, bom, há três anos atrás a gente dependia muito desse projeto, hoje em dia a gente já não depende tanto. [...]” Inclusive pessoas que tem nome, que já tem toda uma mídia, e também estão nessa linha de fazer um teatro mais, é, que não seja tão comercial, que não seja só pra ganhar dinheiro com entretenimento. Um trabalho que ele acredite naquilo, e que queira transformar alguém. E você vê essas pessoas entrando em cartaz duas vezes. É fato, e acaba, o que acontece? A pessoa não tem uma alavanca pra investir no seu próprio trabalho. É muito mais fácil ela jogar aquele trabalho pra cima, e partir para um projeto para desenvolver um outro, do que ela tentar pegar aquele e levar aquele adiante. É muito mais pesado pra ela pegar uma coisa que já existe do que ela abandonar aquilo e já partir para concorrer ao edital do ano que vem com outro projeto, e tchau tchau esse daqui e vamos pra outro [Ronaldo, 1º encontro].

A coletividade, ainda que fragilizada, é uma das bases do teatro. Ainda que com elenco reduzido, ou mesmo em um monólogo, não se faz teatro sem um coletivo¹⁹. José, diretor do SATÉD-RJ entrevistado para essa pesquisa, comenta:

O caminho que eu acabei seguindo foi o de companhia, então eu sou diretor de uma companhia, né, a gente, graças a Deus, tem uma trajetória legal, tem algumas coisas... Né, Cláudio... Conquistas bacanas e tal, mas é raríssimo isso, é assim raríssimo, raríssimo, raríssimo, raríssimo você consegue isso... Graças a Deus eu acho que eu tenho sorte, mas.. Mas assim, com essa consciência de que é... Não dá pra você apostar numa coisa que é... Que não tá no seu... Que não tá na sua linguagem, sabe, né [José, entrevista no SATÉD-RJ].

“Raríssimo você consegue isso” indica que, por detrás de um trabalho conjunto de dez ou mais anos, há uma enormidade de vetores atuando e, comumente, grandiosos esforços estão envolvidos na manutenção deste coletivo, ainda que este seja reduzido ou funcione em uma compacta estrutura.

Segnini M.¹⁹, analisando o contexto atual, marcado pela “intensificação da individualização que tende a esgarçar as possibilidades de compromissos entre os indivíduos”¹⁹ (p. 12), identifica a concorrência, o desemprego e a flexibilização do trabalho como fatores que dificultam a cooperação entre os indivíduos, a falta de reconhecimento por parte dos pares e, conseqüentemente o adoecimento psíquico.

Considerando tal panorama pode-se dizer que, no caso dos atores entrevistados, a existência da companhia pode se configurar como um tipo de

suporte identitário profissional, que requer o desafiante, e por vezes sobre-humano, projeto de manutenção do projeto artístico. Para Samantha:

Tem que estar o tempo todo se concentrando, buscando essa concentração, esse esforço, na sua arte, no seu trabalho, na sua estrutura. E esse é um coletivo, é isso que faz acontecer a regra [Samantha, 2º encontro].

Atrelado ao “suporte” de se pertencer a um coletivo, fazendo parte de uma companhia, há o fato da mesma ter uma sede fixa^{XLVIII}, mantida por meio de patrocínios e cotizações entre os integrantes. Segundo Maria, um privilégio:

Maria: Tem uma questão que eu tô pensando aqui, que é essa coisa de ter um espaço. É bem assim, pelo que eu vejo né, é sui generis. Nós somos privilegiados nesse sentido.

Eduardo: E ainda mais desse tamanho.

Maria: Desse tamanho! Mas, é um espaço privilegiado que a gente bancou, durante um tempo. Claro, tinha gente apoiando.

Eduardo: Que a gente banca.

Maria: É, que a gente banca.

Eduardo: Ainda!

Maria: [confirmando] Que a gente continua bancando. A gente agora ganhou um patrocínio...

Eduardo: Que dura um ano.

Maria: [confirmando] Que vai durar um ano. Então a gente se cotizou e tem esse pagamento das cotas, tem gente que atrasa, eu inclusive! Por conta de não ter dinheiro pra pagar num mês, entendeu? Então a gente está sustentando um espaço por um desejo de estar aqui.

Sobre o aspecto da sede fixa, Borges⁵, ao indicar as reestruturações que vem se operando em um grupo de teatro português para que, apesar das dificuldades, o trabalho continue; descreve os processos de enxugamento de custos e, atrelada a estes, a mudança de endereço da sede da companhia.

No mesmo ano deu-se uma viragem no grupo de teatro: perante a impossibilidade de manter a estrutura fixa com encargos econômicos muito elevados, o grupo começou, pela primeira vez, a reduzir o número de membros permanentes, que passaram a colaborar num espetáculo por ano, mediante aviso prévio. O grupo de teatro iniciou uma política de convite, voltada para as jovens gerações de actores, com a entrada de cooperantes que não eram assalariados do grupo. Um dos acontecimentos que marcaram esta viragem no grupo de teatro foi a sua saída do centro da cidade, como resultado da compra de uma quinta; trata-se de um investimento num espaço versátil capaz de responder melhor às ambições do trabalho artístico do grupo⁵ (p. 18).

^{XLVIII} Sede fixa, neste caso, significa um espaço usado somente pela companhia há um tempo considerável. No caso da companhia pesquisada o imóvel, embora alugado, se mantém por meios diversos há vários anos.

Dessa forma, apesar dos obstáculos vividos e, guardadas as diferenças dos investimentos em cultura nos dois países, o estabelecimento de uma sede fixa pode significar - concreta e simbolicamente - a afirmação de coletivo em meio às flexíveis e/ou precárias relações de trabalho. Pelúcio³⁵, do Grupo Galpão, comenta sobre a importância do espaço próprio para o estabelecimento deste coletivo:

Sem espaço próprio, a gente ensaiava em locais emprestados, tinha que montar e desmontar cenário todo dia; a partir do momento em que a gente arrumou o Galpão, a gente teve a possibilidade de um desenvolvimento artístico muito maior, de experimentar coisas, a gente evoluiu esteticamente. É incrível como isso cria um cotidiano de busca – mesmo você não estando ensaiando você está no espaço, conversando no espaço, fazendo faxina, imaginando o segundo andar, atendendo o telefone... Isso cria uma dinâmica de grupo que muda muito as relações, sem falar que você montar um cenário e ficar lá ensaiando, experimentar, derrubar, alterar, propor luz é fundamental, tanto do ponto de vista da produção quanto do ponto de vista artístico; espaço próprio é fundamental para grupos. Todo grupo que começa em Belo Horizonte eu falo: “Faz das tripas coração, mas aluga um espaço”. Não tem como sobreviver, evoluir, se organizar sem um espaço. É uma coisa que eu vejo hoje com muita clareza³⁵ (p. 107-8)

A sede fixa “cria uma dinâmica de grupo que muda muito as relações”, afirma Pelúcio³⁵. Abre a perspectiva de criação sobre um espaço do qual o referido grupo se apropriou. Para a companhia entrevistada neste estudo, o fato de se ter a sede fixa facilita ainda o aspecto das contribuições coletivas, pois se um ator deseja propor algo novo para sua cena, pode ir à sede em horários não utilizados, ou chegar antes do ensaio, e realizar no próprio espaço sua pesquisa pessoal.

Sobre o método empregado pela direção na construção das cenas, baseado nas colaborações dos atores, os entrevistados o analisam, no segundo encontro:

Maria: A Luana (diretora) trabalha com essa coisa do..., com esse conceito. Com essa coisa do ator criador, que é um conceito proposto pelo Grotowski. Stanislavski já falava disso. Então o ator-criador é esse que cria. Não é aquele que obedece às ordens de alguém que o dirige. Mas é aquele que cria. O diretor nesse sentido faz a criação dele em cima da criação, da proposta do ator. Vejo essa orientação no trabalho da Luana.

[...]

Maria: Ela? O que eu vejo do trabalho dela é assim – ela trabalha a partir de alguma coisa que dão pra ela. Óbvio: ela veio com uma.. No início, assim, antes... Acho que

eu e a Bárbara fomos as primeiras a apresentar ... (propostas?) pra ela. Não tinha isso de... ela recebeu o que a gente apresentou. Não tinha essa coisa do prostíbulo, isso foi depois. Então eu vejo muito assim – surge. Ela realmente aguenta ficar nesse lugar do *não saber*. Então “o que eu vou fazer”? – ela recebe.

“Ela aguenta ficar nesse lugar do não saber” expressa a admiração de Maria pela proposta da diretora, que vai além da necessidade de controlar todos os processos desde o início, denotando confiança. Nas palavras da atriz, “ela recebe”.

Paloma: Por que, por exemplo, essa coisa do último dia do prostíbulo, na hora que eu entrava, ela já queria botar uma qualidade: vai ser o último dia do prostíbulo quando você entrar e escolher o lugar. Aí ficou essa ideia do “último dia do prostíbulo”, pra todo mundo trabalhar em cima disso.

Maria: Do mesmo modo, essa coisa do vestido de noiva, rolou a ideia – então todas vão ter vestido de noiva -, e ficou esse pensamento. Depois, ela aboliu. Mas isso ficou no nosso imaginário durante um tempo: todo mundo ia se vestir de vestido de noiva negro. Então o que eu já vi da Luana começando a trabalhar é isso – ela começa a trabalhar independente do texto, ou de uma estrutura de um ator, mas é muito partindo do que tem.

Ronaldo: Tinha um pintor – o Scliar - que ele falava o seguinte: ele faz arte pra descobrir o que ele tá fazendo. Se ele já soubesse o que ele ia fazer, ele não faria nada.

Maria: A Luana fala também... se ela já soubesse o que era essa peça...

Ronaldo: Acho que isso pra Luana, essa coisa dela não saber, dela descobrir junto com essas propostas, que vão aparecendo, e ela vai descobrindo também. E as coisas surgem e ganham sentido.

Num processo caracterizado pelo *não saber inicial*, o coletivo parece funcionar, também, como uma forma de validação dos elementos artísticos propostos pelos atores. Talvez mesmo um dispositivo adaptado do julgamento de beleza em um grupo marcado pela proposta grotowskiana que, conforme já citado, preza pela independência do ator em relação a elogios e manifestações abertas de reconhecimento.

Menger¹⁸, ao tratar da questão da incerteza no trabalho artístico, afirma:

O criador nunca está seguro de chegar ao termo do seu empreendimento e de o conseguir em conformidade com o que ele esperava fazer. A incerteza não é apenas exterior ao trabalho criador, não se limita simplesmente à reacção do público face à obra acabada, quer se trate da reacção do público face à obra acabada, quer se trate da reacção do público dos pares e dos profissionais ou do público anônimo dos amadores e dos consumidores. Mas a incerteza está instalada no centro do acto criador, e foi isso que sempre permitiu à arte figurar entre os modelos da acção humana mais elevada, desde Aristóteles. É pois a prova da incerteza que se

dá ao trabalho criador a sua consciência de humanidade e as suas satisfações mais elevadas.

[...] Reduzir a questão da incerteza do sucesso à compreensão ou incompreensão por parte do público, à sua admiração, à sua indiferença ou à sua rejeição relativamente à obra e ao seu autor, é percorrer metade do caminho da análise¹⁸ (p. 11-2).

Frente à angústia que pode gerar um processo colaborativo com o nível de abertura às contribuições individuais, próprio da companhia em questão; e à incerteza vivenciada em diversos níveis, o coletivo valida, ou pelo menos ampara, as iniciativas imaginativas de cada um. Como “as coisas surgem e ganham sentido”, coletivamente sobretudo, há uma proteção em relação à alienação social. O “outro” está presente contribuindo para compensar, em certo grau, o reconhecimento que não se tem dos familiares, conhecidos, amigos, e talvez mesmo por parte da hierarquia.

Sobre o processo colaborativo utilizado para a montagem de *La Fuente*, espetáculo em cartaz no período da pesquisa, Paloma comenta no terceiro encontro:

Paloma: Acho que *La Fuente* tinha tudo pra ser a principal, a melhor de todas na vida de todo mundo, mas não foi. Foi em determinados pontos, mas em outros não. Eu acho que foi uma peça que fez a gente refletir...

Pesquisadora: Talvez pelo elenco ser maior, as questões tenham ficado mais graúdas?

A atriz menciona então a questão das liberdades individuais que, conforme Dejours⁶², pode ser um obstáculo à cooperação. A renúncia às excessivas genialidades e vontades singulares é necessária para um trabalho coletivo se concretizar.

Paloma: também porque cada um teve mais liberdade... não sei, tem vários fatores, cada um fez aquilo que quis ser ...

Pesquisadora: No texto?

Maria: Não.

Pesquisadora: No espetáculo?

Maria: Na construção.

Maria se refere ao processo de construção colaborativa que caracterizou a montagem de *La Fuente*:

Paloma: Teve uma direção, lógico, e certas coisas que se queria fazer não... mas cada um fez exatamente aquilo que quis ser. Tinha uma estrutura, mas...

Pesquisadora: Rolou uma negociação aí?

Paloma: É, mais ou menos.

Pesquisadora: Da autonomia no processo criativo...? com uma não tão autonomia nos outros processos?

Paloma: É. Não. [...]

Maria: Eu acho que essa questão me faz refletir, mas eu também não sei se tem a ver com o meu momento né, específico. Mas com o tempo de convivência nosso, e... [ruídos].

Roberta: Foi quase um ano de ensaio.

Paloma: Eu não participei de tudo, porque teve um mês, um mês e meio sei lá, que eu fiquei fora, mas eu estava estressadíssima, eu me lembro que quase fui em cima da Elizete^{XLIX}, que ela me empurrou, e cheguei a tremer.

Roberta lembra “Foi quase um ano de ensaio”. O confronto das subjetividades em “quase um ano” de trabalho gera, portanto, situações das mais diversas. As dificuldades de relacionamento surgidas no intenso convívio proporcionado pelos ensaios são mencionadas, pela primeira vez, no terceiro encontro. Paloma relata seu afastamento e, posteriormente, seu retorno à companhia:

Paloma: Eu comecei a ensaiar, aí fui suspenso e depois voltei.

Pesquisadora: Foi suspensa da companhia?

Paloma: Fui.

Pesquisadora: Por que?

[Paloma e os outros riem]

Paloma [declarando em tom de “decoreba”, como que repetindo a justificativa de sua suspensão] Porque eu faltei alguns ensaios muito importantes.

Pesquisadora: Aí você ficou suspensa, mas voltou. Pro mesmo espetáculo? Com outros papéis?

Paloma: A Luana me ligou e falou assim: “Eu quero conversar com você, eu vou viajar, queria encaminhar sua carreira de atriz, bla bla bla”. Embolou um pouco, porque naquele momento não era minha prioridade voltar. [...] Aí eu marquei da gente conversar. Aí quando eu cheguei eu não imaginava que fosse pra voltar pra esse trabalho. Imaginava tudo, menos isso.

A volta de Paloma representou uma forma de reparação, não só para ela e a diretora, mas para a própria companhia. A manutenção do grupo não deve, no entanto, ser idealizada. Segundo Paloma, “a gente se tolera” [3º encontro]:

Paloma: A gente se tolera.

Pesquisadora: Até é uma convivência relativamente boa pro número de pessoas né. [comentários gerais e ruídos]

^{XLIX} Atriz da companhia que não participou da pesquisa; seu nome foi alterado.

Paloma: Mas o que eu acho assim, por exemplo, às vezes a gente se estressa, mas a gente não leva...

Pesquisadora: Não aumenta?

Paloma: Às vezes situações de convívio – os cachorros brigam, mãe não briga com filho, e tal, e a gente aqui realmente é assim. Essa semana eu me estressei com a Maria. Ela falou “Vou ali fora respirar”. Eu falei “Respira mesmo porque eu não sou de respirar não heim!” [*risos gerais*]. É uma situação que acontece, mas não é aquela coisa que... que chega além da água de privada [*risos gerais*].^L

Paloma compara os desentendimentos no grupo àqueles que existem entre familiares e pessoas íntimas, ou até entre cachorros. A convivência promovida pela atividade teatral gera um significativo nível de intimidade e cumplicidade, e comumente em ritmo intensificado, sobretudo se comparada a outros ambientes profissionais.

Dependendo da coesão entre os envolvidos, pode-se vivenciar um clima mais familiar ou mais amoroso do que aquele encontrado no seio mesmo das relações pessoais. A situação de intimidade tende a revelar também as tendências neuróticas de cada um.

Maria então expressa sua percepção sobre as oposições que os entrevistados, de forma implícita, lançaram. Em sua opinião as possibilidades de autoconhecimento estartadas pelos processos de trabalho na companhia trazem à tona imbricações:

Maria: Porque tem um lugar do trabalho, que eu acho que é uma dimensão – da crítica né -, que é um lugar, é meio que um campo minado, nesse sentido, que eu vejo, aqui. Porque tem esse trabalho com o autoconhecimento né. E há esse trabalho. De trabalhar com as pessoas, e o que eu acho muito interessante, em alguns lugares né, em algumas circunstâncias, fruto de uma generosidade da Luana [diretora], também, de querer participar e “estartar” esse processo de autoconhecimento das pessoas, né, eu pelo menos vejo assim. Só que ao mesmo tempo, né, eu acho que aí, e como somos todos humanos né, mas existe um momento que essa mistura entre o processo de autoconhecimento, é, o conhecimento em relação às pessoas, e esse lugar - porque esse lugar desse tipo de trabalho é um lugar que é difícil de você discernir o jeito, do trabalho. Tá tudo imbrincado! E a mistura disso às vezes gera... E às vezes gera imagens, estigmas, às vezes julgamentos que não são corretos, exageros... [*Eduardo interrompe, Maria continua*] Se está imbrincado... é um trabalho que é, neste sentido, perigoso. Porque tanto pode gerar coisas muito boas quanto essa questão... da crítica, a crítica..

Fabiane: Eu vou falar rapidinho, em relação ao erro.

[*ruídos, Maria, Eduardo e Fabiane falam ao mesmo tempo*].

^L Paloma relata uma situação em que menciona ter ficado com tanta raiva de uma pessoa que a serviu um chá com água de privada.

Fabiane traz de forma enfática o quanto o trabalho inspira (ou deveria inspirar) a racionalidade deixando transparecer seu limite em relação às misturas que ela considera danosas:

Fabiane: Mas posso falar uma coisa, e eu não estou falando nem da crítica, porque eu acho assim: crítica? Profissional! Personalidade? No trabalho!

[ruídos, Maria, Eduardo e Fabiane falam ao mesmo tempo].

Fabiane: Mas olha só. Eu penso o seguinte: há que se dividir! Há que se separar. Há a personalidade? Ok, mas há que se ter profissionalismo! Então rapidinho: olha o que eu penso – Eu penso que você tem no seu trabalho a sua personalidade, a sua forma profissional de agir. Agora, a sua personalidade - na sua vida, está trazendo alguma coisa pro trabalho? Não está trazendo? Então porque é que tá aqui? É o que eu penso.

Fabiane: Muito interessante essa noção de coletivo. Porque o que eu vejo, com a coletividade, a gente tem muito a ganhar. Não sei por que ela não acontece? [...]

Maria: Porque também tem isso.

Pesquisadora: Mas sem isso (o coletivo) não rola teatro.

Paloma, Maria e Fabiane [juntas]: Rola!

Pesquisadora: Rola?!

Para a surpresa da pesquisadora, uma das atrizes descreve como pode acontecer o trabalho no teatro sem um alto nível de coesão grupal. O nível de trocas, diálogos e contracenações faz a diferença nesse sentido.

Partindo das ideias de Becker¹⁹, não pode existir teatro sem o coletivo. Sobre que bases, porém, se estabelece esse coletivo? Dejours⁷⁸ propõe que a cooperação “supõe concordância com as regras de trabalho comuns ao conjunto de agentes”⁷⁸ (p. 372). O autor lembra, porém, que só essa concordância não basta. A confiança mútua entre os trabalhadores é necessária:

Como se instaura essa confiança entre os colegas, os subordinados, os superiores hierárquicos, os chefes, os responsáveis? Ela necessita, primeiramente, de uma visibilidade das diferentes maneiras de trabalhar⁷⁸ (p. 372).

A sequência apresentada pelo autor “regras de trabalho → visibilidade da prática do trabalho → confiança → cooperação”⁷⁸ (p. 372) representa os elementos sociais e comunicacionais da cooperação, não levando em conta o “desejo” de cooperar, em outras palavras, as condições psicoafetivas da cooperação.

A fala posterior de Maria tenta explicar como pode haver teatro “sem o coletivo” indicando que não se trata exatamente da ausência do coletivo, mas de um menor nível de interação entre os atores envolvidos através dos personagens que representam. Isso pode ser atribuído ao estilo de texto (e direção) adotados pela companhia em alguns trabalhos, que apresentam características tais como: textos cindidos, com vários recortes de sentido independente, e cenas em que os personagens não se relacionam diretamente, além da escassez de diálogos coesos:

Maria: Tem um aspecto de ligação, nesse tipo de trabalho, que acontece sim, que não é tanto da troca. Nesse trabalho (atual) é diferente, tem muita troca. Porque assim, no último trabalho do grupo, tinha troca, mas ela era escolhida por cada um que fazia a sua... E tinha conexão com algum outro lugar, não tinha diálogo, era uma outra coisa. Esse trabalho tem mais lugar para a troca.

Pesquisadora: Em cena né? Porque tem um trabalho que é fora da cena.

Maria: É, em cena há essa [pausa]. Eu sinto assim, né [pausa rápida], em cena há a coletividade. Em ação, fazendo a coisa, ela existe e ela vem se conquistando. Ao longo das apresentações. Vem se encontrando.

Pesquisadora: Tipo o que? Uma pessoa esquecer o texto e a outra dá a deixa? Tipo isso? Não?

Maria: Não. Estou falando diretamente da parte artística, de acontecer a relação. Entre todas.^{LI} Aqui com a gente isso rolou, isso aconteceu. Uma cumplicidade, dentro do trabalho, dentro da ação. Em relação. Por exemplo, tem uma diferença em níveis de relação, de tempo de relação também. A minha relação com a Elisete, com a Raquel, com a Sofia, é uma relação de anos. É diferente com as relações com outras pessoas.

Maria traz à tona a questão das afinidades, alimentadas com o tempo de convivência profissional. Mas não deixa de validar, entretanto, a atual composição da companhia, de *La Fuente*, composta de antigas amigas e novas parcerias:

Maria: Mas eu acho que junto a gente conseguiu, mesmo com as diferenças que tem, de relação, e dificuldades; a gente conseguiu ter essa cumplicidade. Ainda que houvesse diferenças de tempo, de convivência, de... mas, assim, existem diferenças práticas de ligação, nesse sentido, e mesmo de tempo, de amizade. Mas o que acontece aqui transcende essas diferenças. Tem alguma coisa que acontece em cena. Pra mim se manifesta em ação, no teatro. Eu não sei se, porque eu estou em processo de análise, então está completamente embolado. Dentro de mim, algumas coisas ainda estão muito emboladas. Então eu ainda estou em processo de distanciamento pra enxergar o que eu penso. Não sei direito.

Fabiane: Entendo o que ela está dizendo.

^{LI} No atual trabalho do grupo entrevistado o elenco foi dividido em duas partes: masculina e feminina. Os transgêneros (travestis e transexual) integravam a parte feminina do grupo.

Apesar de demonstrar certa confusão mental, Maria valoriza a cumplicidade alcançada pelo grupo, “mesmo com as diferenças que tem”. A coletividade pode funcionar, pelo suporte que oferece para o desenvolvimento das atividades de trabalho, como um diluidor das individualidades extremadas.

Quase no fim do primeiro encontro, Eduardo discorre a esse respeito:

Quer dizer, as pessoas elas tem suas individualidades, mas existe uma circunstância coletiva que permite que a gente exerça nossa resistência de existir no mundo. Porque o movimento do mundo é para que a gente não exista. O movimento do mundo é para que a gente não exista. E a gente resiste à ideia de não existir. Porque eu existo enquanto ator, em um determinado lugar de ator né.

Em seu desabafo, expressa o que busca com seu trabalho no teatro, e expressa o incômodo em relação ao teatro que visa o entretenimento:

Não tenho nada contra quem faz teatro de... Tem todo o mérito... Eu não me vejo lá levantando a perna e sapateando. Eu já fiz sapateado inclusive, fiz quatro anos de sapateado, adoro sapatear. Mas eu não me vejo lá sapateando, já nem tenho mais corpo pra isso, [r], mas sapateando ali pra poder... Não me vejo... Nada contra! Tenho amigos e amigos na Rede Globo, pessoas que eu gosto muito, mas eu não me vejo lá, não me vejo. Defendo o direito que a Rede Globo exista, e defendo o direito que outras Redes Globos existam para que possa haver rotatividade e mais amigos meus possam se empregar mais nesse tipo de trabalho. Quanto mais trabalho melhor pra todo mundo. Acho um problema que exista o monopólio. Sou contra o monopólio. Não sou contra a rede globo, entendeu? Não sou contra, quero que exista. Agora... quero existir também cacete!!! E eu só posso existir se a gente cria essa circunstância aqui, de resistência [Eduardo, 1º encontro].

Para o ator, a circunstância coletiva permite o exercício da resistência “de existir no mundo”. Em sua percepção o movimento do mundo é para que a existência plena, imbuída de uma criatividade não mercantilizada, não aconteça. Em outro trecho da entrevista, exposto no item 4.5, Eduardo já dissera como o exercício teatral contribui para sua humanidade e, ainda, para sua saúde mental. Revela, então, seus planos para o futuro próximo, quando *La Fuente*, o espetáculo em cartaz no período das entrevistas, estiver finalizado.

O que significa isso? Eu, agora mesmo, a gente tá acabando um processo de montagem, minha cabeça não para, eu não consigo parar, pra poder sobreviver. Aí comecei a pensar numa coisa, aí chamei, sem dinheiro nenhum, sem projeto nenhum, chamei três pessoas daqui, doidas que nem eu, chamei “vamos fazer uma coisinha então”, e eu chamei três pessoas daqui, e a gente pegou, tá começando a ler o livro, e não sei o quê, e fazer o trabalho a três. A Maria tá fazendo um trabalho aqui também que vai estreiar agora, dirigindo, dois atores, e tal. Mas a Maria só pode fazer isso porque existe essa circunstância coletiva. Eu só posso começar a fazer

esse trabalho agora porque eu tô nesse coletivo. Conversei com a Elisete, conversei com outras pessoas, e existe isso. Se eu tivesse me formado na CAL e solto no mercado... Cara, muito difícil você arrumar pessoas que tem o mesmo pensamento que você, a mesma estrutura de trabalho que você, que possam se empreitar até... olha o trabalho... (de procurar essas pessoas?) Não dá, eu preciso de pares! Aqui a circunstância coletiva me dá os pares. É isso... [Eduardo, 1º encontro].

O coletivo proporcionado pelo teatro é, para Eduardo, edificante, como provavelmente para outros atores do grupo, funcionando como um antídoto contra a alienação cultural e social. Tal coletivo, fornecedor em potencial do reconhecimento vindo do julgamento estético, não deve, no entanto, ser idealizado. Embates acontecem.

O reconhecimento que não se tem, seja da direção, seja dos próprios pares, gera conflitos e tensões, o que se pronuncia no caso dos atores que acumulam tarefas de produção. No terceiro encontro Eduardo relata suas estratégias para driblar o excesso de tarefas e os riscos de estigmatização, derivada do não reconhecimento por parte da direção e dos pares:

Eduardo: Eu peguei a produção de *La Fuente* sabendo que estaria entrando numa rabuda. O produtor anterior, do outro espetáculo, tinha muito mais dinheiro, e ele não precisava fazer, ele mandava fazer. Já no caso de *La Fuente* há uma lista imensa de tarefas, das quais eu selecionei as prioritárias. E deixei as outras por último como, por exemplo, fazer as bainhas nas cortinas de cetim podange [*todos riem*].

Pesquisadora: Isso seria a transgressão?

Eduardo: Sim, eu transgriro o tempo todo. Eu faço as tarefas prioritárias e as outras eu deixo pra lá. E aí tem uma coisa, eu tenho que escutar certas coisas, como outros escutam, e acreditam.

A estigmatização é o preço pago por Eduardo pela transgressão, necessária para que as tarefas prioritárias sejam realizadas:

Eduardo: Rola uma estigmatização: preguiçoso, não faz nada direito... Então um cara que vira noite para dar conta, que vem uma semana inteira sem parar, é preguiçoso? As pessoas não são crianças, quando você escuta uma coisa dessas deveria filtrar...

Paloma: Agora você falando isso eu entendo um monte de coisas

O terceiro encontro revelou tensões que não apareceram tão claramente nas entrevistas anteriores. Talvez pelo fato dos ensaios de *La Fuente* já estarem chegando ao fim, as relações estivessem mais desgastadas, o que se soma ao cansaço, físico e mental. Contudo, há a benevolência, ativada pela oportunidade de ouvir e compreender o outro.

E, mesmo deixando vir à tona conflitos que não apareceram nos outros encontros, os participantes mantêm um tom respeitoso nas falas, demonstrando cuidado nas palavras ditas e algum esforço de compreensão a partir da escuta. Ainda que de forma controlada, puderam expor situações ocorridas que pareciam mal resolvidas.

Dos três encontros este foi o que se mostrou mais difícil também para a pesquisadora, que já vinha num crescente de questionamentos em relação aos processos vividos pelos participantes, nas entrevistas e nas situações de trabalho. Conforme Dejours⁸⁰ indicou, o método apresenta riscos também para o pesquisado. Pelo fato de partir da escuta, o primeiro risco advém do contato com o sofrimento alheio que pode lhe desestabilizar e perturbar seu funcionamento psíquico.

Desde o primeiro encontro, os participantes foram informados que seria agendada, ao fim da pesquisa, uma reunião de devolução, quando os resultados seriam apresentados visando a discussão, validação ou reformulação dos mesmos. Por volta de dez meses depois das entrevistas coletivas, os atores participantes foram contatados por diferentes meios, como telefone, e-mail e mensagem no facebook; por volta de vinte dias antes do encontro, para sondagem das disponibilidades, e dez dias antes, para confirmação da reunião. Pela indisponibilidade da maioria, atribuída a razões tais como viagem, conclusão de dissertação ou tese, compromissos profissionais e outras; o encontro de devolução se deu com a presença de somente uma participante.

Acredita-se que a ausência da maior parte dos participantes possa ter ocorrido, ademais, por conta da dispersão mesmo da companhia. Após a temporada de *La Fuente* vários integrantes, inclusive alguns que participaram da pesquisa, já estavam engajados em outros projetos; e a direção, com uma nova peça em processo de montagem, já contava com um elenco distinto da formação anterior.

Considerações Finais

As profissões artísticas oferecem àqueles que se dedicam a estudá-las instigantes desafios. A arte, do ponto de vista do trabalho, tem sido por muito tempo, e de forma geral, pouco investigada, mantendo-se em meio a uma aura de idealizações e invalidações. Os artistas, vistos comumente como privilegiados, especiais, diferentes, e/ou pouco afeitos ao trabalho, vem se tornando nas últimas décadas, objeto de análises oriundas de diversas áreas de estudo.

Olhares vindos de campos distintos como a Sociologia das profissões, a Economia e a Psicodinâmica do trabalho, vem buscando compreender as atividades artísticas; seja pelo enquadramento na classificação das indústrias criativas; seja do ponto de vista das dinâmicas sócio-profissionais; ou, ainda, pela perspectiva das relações entre trabalho e saúde.

No caso do teatro, a informalidade marca os contratos de trabalho. Nesta categoria imperam, há tempos, algumas das características do trabalho na contemporaneidade: relações flexíveis, liquidez nos projetos e vínculos temporários. O artista de forma geral, e os atores em particular, podem ser vistos como os protótipos dos trabalhadores pós-modernos: versáteis, mas meticulosos; criativos, porém com boa capacidade de memorização; sociáveis, contudo independentes; rebeldes, e no entanto disciplinados.

A instabilidade financeira, que tem sido uma marca característica das profissões artísticas há um longo tempo, coroada pela figura do artista flexível, versátil e disponível; ganha nuances mais sombrias com o aumento das disparidades entre oferta e procura, e a maciça juvenilização da profissão, pela atratividade cada vez maior que vem exercendo tais ofícios.

Como se explica isso? Talvez a falta de investimentos nas Humanidades, de forma geral; e em tons particulares nos projetos pedagógicos de diferentes governos e orientações ideológicas contribuam para a compreensão do fenômeno. A focalização da atenção, tanto no ensino fundamental como no médio, nas áreas exatas e tecnológicas, mais promissoras economicamente; parece gerar um *gap* na formação de adolescentes e jovens que, ao terem uma experiência no teatro, como

praticantes ou mesmo espectadores, se sentem profundamente impactados. A falta das Humanidades lateja, fazendo do que poderia ser um investimento essencial visando à formação integral do ser humano em uma escolha “irresistível” por um caminho profissional repleto de encantos, porém também de decepções e riscos de várias ordens.

O cotidiano da profissão apresenta aos chamados cenas inusitadas, requerendo os mais variados improvisos. Frente ao conformismo de se encontrar em uma área que oferece pouca segurança material, associado muitas vezes ao estranhamento de uma estabilidade a longo prazo; o que se apresenta é um panorama de intensa precarização das relações de trabalho gerando hiperflexibilizações; distorções graves em relação à “essência” do trabalho do ator; contrariando mesmo suas regras de ofício; e a busca – mais ou menos – estratégica, de alternativas de sustentabilidade, que vão desde a escolha programada de uma segunda profissão, até a aceitação de *bicos* e atividades *freelancers*, muitas delas para-artísticas.

Então, de perto, “onde ninguém é normal”, observa-se uma intensa luta por parte dos atores profissionais pela subsistência, física e psíquica. Do sonho, geralmente introjetado na infância ou adolescência, acorda-se frente a uma dura realidade, com exorbitantes desigualdades e onde; ainda que haja uma boa combinação de talento, experiência acumulada, bons contatos e sorte; não há garantia de sucesso.

A mobilização subjetiva se dá, porém, e daí o desejo de persistir. Alguma coisa acontece, no sentido do autoconhecimento, da expressão emocional, do desenvolvimento de competências sociais e humanas que impele os atores a, apesar de tudo, não desistirem; contribuindo ainda para a saúde dos mesmos. Ou de ser, ainda, a profissão de ator aquela que muitos assumem, mesmo que na dia-a-dia venham sendo mais professores, produtores, *djs*, *freelancers*, iluminadores, cozinheiros, etc. do que atores.

A atividade teatral, porém, quando exercida de fato, convoca de uma só vez o corpo, o psiquismo, as emoções e a mente. Certamente tem-se no trabalho do ator uma atividade altamente convocatória, do ponto de vista da inteligência prática, acionada pela mobilização subjetiva que acontece, em geral, desde o primeiro “chamamento”.

O coletivo fornece um suporte prático e identitário, vínculo concreto e simbólico. Os artistas do teatro, tomados por muitos como fantasiosos e fora da realidade encontram, nas relações com os pares, um anteparo psicossocial diante dos riscos de alienação; seja ela mental, social ou cultural.

A coletividade partilhada no interior dos grupos fornece, para muitos, um sentido de pertencimento e confirmação existencial não encontrado em outros grupos, sejam eles familiares ou sociais. Oferece ainda uma proteção frente a um possível não reconhecimento por parte da direção artística que, focada em objetivos estéticos e de aprimoramento do trabalho no aspecto técnico não tem, muitas vezes, como acolher as demandas de atenção e sensibilidade por parte dos atores. Os pares significam então, em muitos casos, e com todas as diferenças de personalidade, perspectivas e objetivos, os melhores cúmplices na jornada incerta e laboriosa que representa a montagem de um espetáculo, a temporada em cartaz ou mesmo o esboço de novos projetos para o futuro.

É na diferença, ainda, que se constrói a emancipação. “Do latim *emancipatione*, ação ou efeito de emancipar-se; alforria, libertação”¹²¹ (p. 726). Diz-se do emancipado, “que é senhor de seus próprios atos, de sua pessoa; livre, independente”¹²¹ (p. 726). E neste ponto reside mais um paradoxo da prática teatral. Os artistas de forma geral, e os atores em particular almejam, ardentemente, o reconhecimento. Como trabalhadores, *a priori*. E sobretudo como trabalhadores que tem, em seu próprio corpo, emoções e expressões, as matérias primas a serem transformadas em produtos de trabalho, e a serem ofertadas para o outro.

É de se esperar que as memórias psicofísicas do ator, envolvendo o *psicossoma* e o corpo erótico sejam, de alguma forma, remexidas e temperadas para se oferecerem, ao outro – par, espectador, diretor –, como um possível agente de sensibilização, catalização das emoções e transformação. *Minhas memórias afetivas, gravadas em meu corpo e usadas como matéria-prima para este personagem, ecoam no outro? Emocionam o outro? Fazem-no rir ou chorar? Promovem neste que me vê e me ouve a rememoração de seus afetos e sensações? Fazem com que esse que me assiste saia do teatro diferente de quando entrou? Ou sou apenas um corpo quente que esfria rápida e solitariamente? Um ser que se emociona sozinho, que vibra sozinho, que*

pensa sozinho como um sino de má qualidade que não causa ressonância? Estas perguntas, que quiçá habitem o inconsciente de atores de teatro, e que talvez estejam na gênese do desejo de contribuição por parte desses artistas, se veem confrontadas, a cada ensaio; a cada espetáculo; a cada encontro com o velho colega da escola; a uma série de incompreensões, obstáculos e frustrações.

Pois se toda contribuição espera, de alguma forma, uma retribuição; dos atores de teatro pode-se dizer que estão frequentemente driblando suas expectativas de reconhecimento. Seja relativizando-as, pelos mecanismos de racionalização ou negação; seja sublimando-as, dedicando-se ao trabalho de si sobre si, e de si para o mundo; seja, ainda, recorrendo a uma ideologia defensiva que distancia arte pura e sucesso ou retorno financeiro.

E assim, se uma das prescrições do trabalho do ator é “mudar o mundo”, o real do trabalho é mudar a si mesmo, através do aprimoramento constante e, a partir dessa mudança, refinar a conexão com o outro. Resistir a uma linguagem expressiva hegemônica é, para muitos, resistir a um certo movimento do mundo que concorre para a não existência, ou para a presença sem existência. Emancipar-se pode ser também libertar-se da corrente que leva à *akrasia*, “à fraqueza da vontade”⁶² (p. 202) que conduz à banalização do que contraria o juízo, a razão ou à ética; e que faz da humanidade uma massa amorfa, cinzenta e atônica; atônita frente às telas animadas que apelam para nos fazer desejar aquilo que não tem desejo.

As relações entre identidade e reconhecimento, analisadas neste estudo pelas circunstâncias de trabalho e vivências dos atores de teatro experimental, constatam que a luta pela emancipação como uma luta pela saúde é, para estes trabalhadores, resistir às armadilhas que se encontram dentro e ao redor da profissão. E se a resistência às imposições midiáticas é a opção de alguns, cobrando seu alto preço; há ainda, entre os encontros e choques de subjetividades, a cooperação no coletivo de trabalho. Também fruto de um intenso trabalho, é a cooperação que promove um anteparo psicossocial para esses trabalhadores.

A decisão por cooperar só pode, entretanto, partir de trabalhadores autônomos e que desenvolveram entre si, e contudo, a confiança uns nos outros. Esta confiança, que surge a partir dos processos de trabalho com

visibilidade, talvez seja uma das competências coletivamente desenvolvidas que mais resistência oferece aos ditames do individualismo exacerbado que, longe de enriquecer nossas singularidades, só nos faz ainda mais faltosos das competências sociais, reflexivas e afetivas vindas das Humanidades. A confiança exige microdecisões, escolhas e, dentro destas, renúncias. Exige trabalhadores autônomos e, de certa forma, emancipados.

E se a emancipação cobra também o seu preço em termos de sustentar posições, escolhas, renúncias e resistências, tem a oferecer como contrapartida a saúde através da construção de uma identidade mais estável, em meio a instáveis condições de trabalho e vida.

Referências Bibliográficas

1. Nunes SM. As metáforas do corpo-mídia em cena. [Tese]. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2006.
2. Moulin R. L'artiste, l'institution et le marché. Avec la collaboration de Pascaline Costa. Paris: Flammarion/Champs arts; 1997.
3. Borges V. Actores e encenadores: modalidades de profissionalização no mercado teatral português. *Sociologia*. 2006; 16:97-115.
4. Borges V. O mundo do teatro em Portugal. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais; 2007.
5. Borges V. Teatro, prazer e risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses. Lisboa: Roma; 2008.
6. Borges V. Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para os outros mundos da arte. In: Villaverde M, Wall K, Aboim S, Silva FC, editores. *Itinerários: a investigação nos 25 Anos do ICS*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais; 2008. p. 523-538.
7. Borges V. Trabalho, gênero, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança. *E-Cadernos CES*, 2011: 10:110-127.
8. Borges V. Vocações e mercados de trabalho artísticos: o caso dos atores e bailarinos. In: Maneschky MC, Gomes AC, Gonçalves IL, organizadores. *Nos dois lados do Atlântico: trabalhadores, organizações e sociabilidades*. Belém: Paka-Tatu; 2011. p. 249-262.
9. Weber M. A ética protestante e o "espírito" do capitalismo. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo: Antonio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.
10. Weber M. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret; 2008.
11. Cabral MV, Borges V. "Muitos são os chamados, poucos os escolhidos": entre a vocação e a profissão de arquiteto. In: Delicado A, Borges V, Dix S, organizadores. *Profissão e vocação: ensaios sobre grupos profissionais*. Lisboa: ICS; 2010. p. 147-178.
12. Borges V, Delicado A. Discípulos de Apolo e de Minerva: vocações artísticas e científicas. In: Delicado A, Borges V, Dix S, organizadores. *Profissão e vocação: ensaios sobre grupos profissionais*. Lisboa: ICS; 2010. p. 209-248.

13. Borges V, Pereira CR. Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In: Borges V, Costa P. Criatividade e Instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa, ICS; 2012; p. 77-94.
14. Jeffri J. The artists training and career projects: craftspeople. New York: Research Center for Arts and Culture, Columbia University; 1991.
15. Freidson E. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française de Sociologie*. 1986; XXVIII(3):431-443.
16. Arendt H. The human condition. Chicago: University of Chicago Press; 1958.
17. Segnini MP, Lancman S. Sofrimento psíquico do bailarino: um olhar da psicodinâmica do trabalho. *Laboreal*. 2011; VII(1):42-55.
18. Menger PM. Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma; 2005.
19. Becker H. Os mundos da arte. Lisboa: Livros Horizonte; 2010.
20. Alper NO, Wassall GH. Artists' careers and their labor markets. In: Ginsburgh V, Throsby D. editores. *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier; 2006. p. 814-864.
21. Alper NO, Wassall GH. More than once in a blue moon: multiple jobholdings by american artists. Washington, DC: National Endowment for the Arts; 2000.
22. Buscatto M. La jam vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du jazz. *Ethnologie Française*. 2003; 4(33):689-695.
23. Buscatto M. De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Opus 5*. 2004(3):35-56.
24. Segnini LRP. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*. 2011; 16(30):177-196. [acesso em 20 ago. 2013]. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895/0>
25. Segnini LRP e cols. Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados. Projeto Rumos Itaú Cultural Música. Edição 2007/2009. Relatório para discussão. maio 2009. Realização: Observatório Itaú Cultural; 2009.
26. Segnini LRP. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Caderno CRH*. 2011; 24(n. esp 01):69-86.
27. Segnini LRP. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia; 29

maio – 01 jun. 2007. GT29 - Trabalho, Precarização e Políticas Públicas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; 2007.

28. Pichoneri DFM. Músicos de orquestra: uma análise sobre a relação trabalho e qualificação em contexto de reestruturação. VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho. O Trabalho no Século XXI. Mudanças, impactos e perspectivas; 02-05 jul. 2013; São Paulo. [acesso em 20 ago. 2013]. Disponível em <http://www.alast2013.com.br/gt12.asp>
29. Bendassolli P. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. Forum. RAE. São Paulo. 2009; 49(1):10-8.
30. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro [Internet]. Mapeamento da indústria criativa no Brasil. [acesso em 28 maio 2013]. Disponível em: <http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/default.aspx>
31. Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. Classificação brasileira de ocupações. [acesso em 28 maio 2013]. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>
32. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro [Internet]. Mapeamento da indústria criativa no Brasil. Análise especial: Rio de Janeiro [acesso em 28 maio 2013]. Disponível em: [http://www.firjan.org.br/economiacriativa/download/Analise Especial Rio d e Janeiro.pdf](http://www.firjan.org.br/economiacriativa/download/Analise%20Especial%20Rio%20de%20Janeiro.pdf)
33. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [Internet]. População. Censo 2010. Resultados da amostra. Trabalho e rendimento. Tabelas: Trabalho - Tabela 1.136 (onde constam atores). [acesso em 28 maio 2013] Disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/trabalho_e_rendimento/default_pdf.shtm
34. Mena F. Fernanda Montenegro ataca 'vício' em entrada e estatização da cultura. Folha de São Paulo online. 26 maio 2013. [acesso em 16 maio 2013]. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/05/1284347-fernanda-montenegro-ataca-vicio-em-meia-entrada-e-estatizacao-da-cultura.shtml>
35. Fohetim. Teatro do Pequeno Gesto. Chico Pelúcio: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro – entrevista a Fátima Saadi e Antonio Guedes, com a colaboração de Yara Novaes. abr-jun. 2002; 13: 99-131.
36. Chauí M. Convite à filosofia. São Paulo: Ática; 2000.
37. Adorno TW, Horkheimer M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: Adorno TW, Horkheimer M. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1985. p. 113-156.
38. Fadul A. Indústria cultural e comunicação de massa. Série Ideias. São Paulo: FDE. 1994; 17:53-59.

39. Bauman Z. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004.
40. Bauman Z. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2008.
41. Coelho MC. A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa. Rio de Janeiro: FGV; 1999.
42. Dias F. Sobre política cultural, Fernanda Montenegro diz que MEC "não existe"; para quem quer ser ator, recomenda: "Desista". CT, blog de notícias. 02 ago. 2011. [acesso em 26 ago. 2013]. Disponível em <http://www.portalct.com.br/entretenimento/2011/08/02/36813-sobre-politica-cultural-fernanda-montenegro-diz-que-mec-quot-nao-existe-quot-para-quem-quer-ser-ator>.
43. Grotowski J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1992.
44. Stanislavski C. A preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2000.
45. Stanislavski C. A construção da personagem. 22ª ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2013.
46. Brook P. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina; 2011.
47. Bourdieu P. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk; 2007.
48. Bonnewitz P. Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu. Petrópolis: Vozes; 2003.
49. Bourdieu P. Economia das trocas simbólicas. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva; 2001.
50. Silva GOV. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. Informare. Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf. 1995; 1(2):24-36.
51. Thornton S. Sete dias no mundo da arte. Bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir; 2008.
52. Nussbaum MC. Not for profit: why democracy needs the humanities. Princeton: Princeton University Press, 2010.
53. Conde M. Filósofa Martha Nussbaum fala sobre 'Not for profit'. O Glogo. 16 abr. 2001; Prosa. [acesso em 19 ago. 2013]. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/16/filosofo-martha-nussbaum-fala-sobre-not-for-profit-375101.asp>
54. Pécora A. Por que a democracia precisa das humanidades. Revista Ensino Superior. Unicamp. 2011; 4:96-98. [acesso em 20 ago. 2013]. Disponível em:

http://www.revistaensinosuperior.gr.unicamp.br/edicoes/ed04_outubro2011/10_LIVRO.pdf

55. Wittkower R, Wittkower M. Born under Saturn: the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution. New York Review Books; 2006.
56. Becker H. Mundos artísticos e tipos sociais. Velho G, organizadores. Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar; 1977. p. 9-26.
57. Brasil. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. [acesso em 24 jul. 2012]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm
58. Brasil. Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978. Regulamenta a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. [acesso em 28 maio 2013]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm
59. Classificação Brasileira de Ocupações. Portal do trabalho e emprego. Relatório da Família. Código da Família 2625. Ator. [acesso em 22 ago. 2013]. Disponível em <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaParticipantes.jsf>
60. Dejours C. A saúde mental entre impulsos individuais e requisitos coletivos (sublimação e trabalho). In: Lancman S, Sznelwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 409-430.
61. Dejours C. Trabalho vivo: sexualidade e trabalho. Tomo 1. Brasília: Paralelo 15; 2012.
62. Dejours C. Trabalho vivo: trabalho e emancipação. Tomo 2. Brasília: Paralelo 15; 2012.
63. Dejours C. O corpo entre a biologia e a psicanálise. Porto Alegre: Artes Médicas; 1988.
64. Dejours C. Repressão e subversão em psicossomática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1991.
65. Freud S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. v. VII. [CDROM] Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago; 2000.
66. Laplanche J, Pontalis JB. Vocabulário da psicanálise. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes; 1967.
67. Volich RM. Psicossomática: de Hipócrates à psicanálise. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2010.

68. Spitz RA. O Primeiro ano de Vida: um estudo psicanalítico do desenvolvimento normal e anômalo das relações objetais. São Paulo: Martins Fontes; 1979.
69. Freud S. Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise. Conferência XXXII. v. XXII [CDROM]. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago; 2000.
70. Winnicott DW. O brincar & a realidade. Rio de Janeiro: Imago; 1975.
71. Winnicott DW. A mente e sua relação com o psicossoma. In: Winnicott DW. Da pediatria à psicanálise. Rio de Janeiro: Imago; 2000. p. 332-346.
72. Winnicott DW. A natureza humana. Rio de Janeiro: Imago; 1990.
73. Laplanche J. Problemáticas V. A tina: a transcendência da transferência. São Paulo: Martins Fontes; 1993.
74. Marty P. A psicossomática do adulto. Porto Alegre: Artes Médicas; 1993.
75. McDougall J. Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalítica. Porto Alegre: Artes Médicas; 1983.
76. Mello Filho J. Vivendo num país de falsos-selves. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2003.
77. Bollas C. Normotic illness. In Fromm MG, Smith BL, editores. The facilitating environment: clinical applications of Winnicott's theory. Madison, CT, US: International Universities Press; 1989. p. 317-344.
78. Dejours C. Patologia da comunicação. Situação de trabalho e espaço público: a geração da energia com combustível nuclear. In: Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 341-379.
79. Dejours C. O fator humano. Rio de Janeiro: Editora FGV; 2005.
80. Dejours C. Addendum. Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. In: Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 57-123.
81. Lancman S. O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho. Apresentação. In Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 31-43.
82. Sigaut F. Folie, réel et technologie. À propos de Philippe Bernardet, les dossiers noirs de l'internement Psychiatrique, Paris, Fayard, 1989. Travailler. 2004; 2(12):117-130.
83. Laurell AC, Noriega M. Processo de produção e saúde: trabalho e desgaste operário. São Paulo: Hucitec; 1989.

84. Dejours C. Carga psíquica de trabalho. In: Dejours C, Aboucheli E, Jayet C. Psicodinâmica do trabalho: contribuições da escola dejouriana à análise do prazer, sofrimento e trabalho. São Paulo: Atlas; 2010. p. 21-32.
85. Dejours C. A loucura do trabalho. São Paulo: Cortez; 1987.
86. Marty P. Psychosomatique et psychanalyse. Revue Française de Psychanalyse. 1990; 3:615-624.
87. Dejours C. Inteligência prática e sabedoria prática. In: Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 381-407.
88. Bendassolli PF, Soboll LAP. Clínicas do trabalho: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade. São Paulo: Atlas; 2011. p. 169-187.
89. Dejours C. O trabalho como enigma. In: Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 151-166.
90. Brito JC. Trabalho prescrito. In: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio. Dicionário da educação profissional em saúde. Observatório dos técnicos em Saúde. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; 2006. p. 282-287.
91. Dejours C, Dessors D, Desrioux F. Por um trabalho, fator de equilíbrio. Revista de Administração de Empresas. 1993; 33(3):98-104.
92. Canguilhem G. O normal e o patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 2000.
93. Dejours C. Por um novo conceito de saúde. Revista Brasileira de Saúde Ocupacional. 1986; 14(54):7-11.
94. Brito J, Athayde M. Saúde, cadê você? Cadê você? In: Brito J, Athayde M, Neves MY, organizadores. Caderno de textos: programa de formação em saúde, gênero e trabalho nas escolas. Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ; 2011. p. 16-27. [acesso em 25 mar. 2012]. Disponível em www.ensp.fiocruz.br/trabalhoescolavida
95. Reich W. Psicologia de massas do Fascismo. São Paulo: Martins Fontes; 1972.
96. Dejours C. Entre sofrimento e reapropriação: o sentido do trabalho. In: Lancman S, Sznalwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 433-448.
97. Reich W. O combate sexual da juventude. Lisboa: Andóoto; 1978.
98. Reich W. Análise do caráter. São Paulo: Martins Fontes; 2004.

99. Dejours C. Para uma clínica da mediação entre psicanálise e política: a psicodinâmica do trabalho. In: Lancman S, Sznelwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011. p. 217-251.
100. Freud S. Os instintos e suas vicissitudes. v. XIV. [CDROM]. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago; 2000.
101. Freud S. O mal-estar na civilização. v. XXI. [CDROM]. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago; 2000.
102. Carreira A, Olivetto D. Processo coletivo e processo colaborativo: horizontalidade e teatro de grupo. [Internet]. Imagem Polêmica. Revista Eletrônica. 2007; (19). Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_paginaderosto.htm
103. Murce N. Corpoiesis: a criação do ator. Goiânia: Editora UFG; 2009.
104. Brook P. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1994.
105. Dejours C. A metodologia em psicopatologia do trabalho. In: Lancman S, Sznelwar LI, organizadores. Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; 2011.
106. Mendes AM, Araújo LKR, Merlo ARC. Prática clínica em psicodinâmica do trabalho: experiências brasileiras. In: Bendassolli PF, Soboll LAP. Clínicas do trabalho: novas perspectivas para compreensão do trabalho na atualidade. São Paulo: Atlas; 2011. p. 169-187.
107. Ramminger T, Athayde MRC, Brito J. Ampliando o diálogo entre trabalhadores e profissionais de pesquisa-intervenção para o campo da Saúde do Trabalhador. *Ciência & Saúde Coletiva*. 2013; 18(11):3191-3202.
108. Bakhtine M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes; 1997.
109. Macêdo KB, organizador. O trabalho de quem faz arte e diverte os outros. Goiás: Editora da PUC Goiás; 2010.
110. Brito CE. As imagens do corpo no espaço social: a integração dos segmentos corporais na linguagem cotidiana. *Revista da Sociedade Wilhelm Reich*. 1999; 3(3):94-101.
111. Menger PM. Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*. 1999; 25:541-74.
112. Ricoeur P. O si-mesmo como um outro. Campinas: Papyrus; 1991.

113. Clot Y. A função psicológica do trabalho. 2ª ed. Petrópolis: Vozes; 2007.
114. Clot Y. Clínica do trabalho, clínica do real. Journal des Psychologues. 2001; (185). [acesso em 02 nov. 2013]. Disponível em <http://www.pgv.unifesp.br/clotClindotrab-tradkslb.pdf>
115. Clot Y. Trabalho e poder de agir. Belo Horizonte: Fabrefactum; 2009.
116. Arieti S. On Schizophrenia, Phobias, Depression, Psychotherapy and the Farther Shores of Psychiatry: Selected Papers of Silvano Arieti. New York: Brunner / Mazel, Inc.; 1978.
117. Antunes R. Os sentidos do trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo; 2007.
118. Simoni M. Trabalhar é preciso: reflexões sobre o trabalho humano e suas implicações para a engenharia de produção [Tese]. Rio de Janeiro: Coppe, UFRJ; 1996.
119. Segnini MP. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, 07-10 set. 2006; Belém, Pará. Anais. Pará: Universidade Federal do Pará; 2006.
120. Coelho PAB. A alteridade em Grotowski: uma metafísica da responsabilidade. Portal Abrace. V Congresso; 2008. [acesso em 28 de nov. 2013]. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Paula%20Alves%20Barbosa%20Coelho%20-%20A%20Alteridade%20em%20Grotowski%20uma%20metafisica%20da%20responsabilidade.pdf>
121. Ferreira ABH. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 4ª ed. Curitiba: Positivo; 2009.

Anexos

Anexo 1

Modelo de convite para participação na pesquisa enviado aos atores da companhia teatral pesquisada

Olá!

Por fazer parte do _____ (nome da companhia teatral) você está sendo convidado(a) a participar de um pesquisa sobre processos de trabalho de atores/atrizes de teatro, bem como suas relações com a saúde.

A primeira entrevista com o grupo acontecerá:

Dia: _____ (data marcada), sábado, a partir das _____ hs.

Local: Sede da Companhia, à _____ (rua e bairro)

Obs 1: Ao final do encontro será oferecido um lanche aos participantes.

Obs 2: Em caso de dúvidas ou caso deseje maiores esclarecimentos você pode contactar a pesquisadora pelo e-mail _____ (e-mail da pesquisadora) ou pelos telefones _____ / _____ (telefones fixo e celular da pesquisadora).

Desde já se agradece sua participação,

Atenciosamente,

Ana Paula

Anexo 2

Questionário distribuído aos participantes da companhia teatral pesquisada

QUESTIONÁRIO COMPLEMENTAR

1) Sexo: Feminino () Masculino () Idade: _____ anos

2) Desde quando você exerce a atividade de ator/atriz profissionalmente?
(exemplo: desde agosto de 2009)

3) Que outra(s) atividade(s) profissional(is) já exerceu ou exerce além da de ator / atriz? E em que período? (exemplo: “de 2002 a 2008”)

Ocupação	Período
_____	_____
_____	_____
_____	_____

4) Dentro do trabalho de ator/atriz, em que campos tem atuado nos últimos 2 anos? Em com que percentagem média? (Exemplo: teatro 30% cinema 30% dublagem 30% outros 10%)

Teatro ____ Cinema ____ Teatro-empresa ____ Projeto Escola ____
Dublagem ____ Docência e Licenciatura ____ Performances Urbanas ____
Outros (especifique) _____

5) Mencione os principais cursos em sua formação de ator/atriz:

6) Quais são suas impressões, percepções e sentimentos sobre a ocupação de ator/atriz atualmente?

Nome (opcional): _____

Anexo 3

Cartazes preparados para serem utilizados durante as entrevistas coletivas para a sensibilização dos participantes para os temas propostos

Cartaz 1

TRABALHO

“Atividade coordenada de homens e mulheres para defrontar-se com o que não poderia ser realizado pela simples execução prescrita de uma tarefa de caráter utilitário com as recomendações estabelecidas pela organização do trabalho.” *Dejours* (2011, p. 161)

Cartaz 2

TÉCNICA (eficácia)

X

TRABALHO (utilidade)

CARTAZ A SER UTILIZADO COMO SENSIBILIZAÇÃO DURANTE A 1ª ENTREVISTA

Cartaz 3

TRABALHO PRESCRITO (tarefa)

X

TRABALHO REAL (atividade)

CARTAZ A SER UTILIZADO COMO SENSIBILIZAÇÃO DURANTE A 1ª ENTREVISTA

Cartaz 4

“REAL” DO TRABALHO

Aquilo que no mundo se faz conhecer por sua resistência ao domínio técnico e ao conhecimento científico.

Aquilo sobre o qual a técnica fracassa, depois que todos os recursos da tecnologia foram corretamente utilizados.(...) aquilo que no mundo nos escapa e se torna, por sua vez, um enigma a decifrar.”

C. Dejours (2005, p. 40)

CARTAZ A SER UTILIZADO COMO SENSIBILIZAÇÃO DURANTE A 2ª ENTREVISTA

Cartaz 5

“REAL” DO TRABALHO

É sempre um convite a prosseguir no trabalho de investigação e de descoberta. Mas, tão logo dominado pelo conhecimento, a nova situação faz surgir novos limites de aplicação e de validade, assim como novos desafios ao conhecimento e ao saber. Por isso, o real não decorre do conhecimento, mas daquilo que está além do domínio do conhecimento e do *savoir-faire* atuais. O real se apreende inicialmente sob a forma de experiência, no sentido da experiência vivida.

Dejours (2005, p. 41)

CARTAZ A SER UTILIZADO COMO SENSIBILIZAÇÃO DURANTE A 2ª ENTREVISTA

Cartaz 6

REVÉS

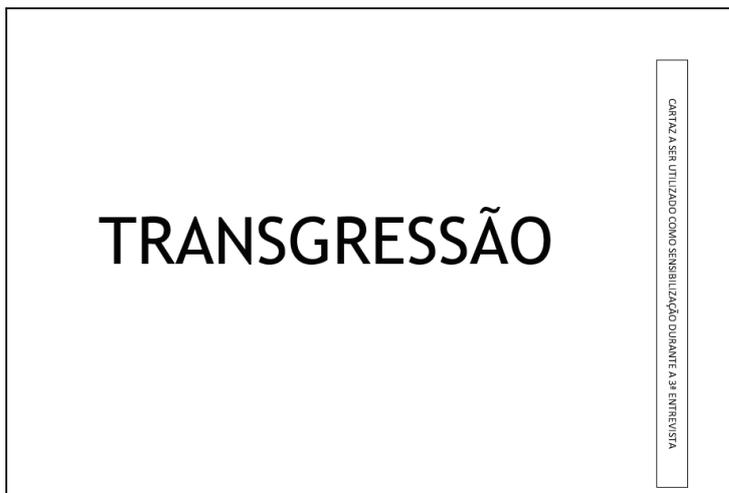
(latim reversus, participio passado de revertor, voltar, tornar)

1. Lado oposto ao que se apresenta primeiro ou ao principal. = REVERSO, VERSO ≠ ANVERSO, FACE, FRENTE
2. Aquilo que é oposto ou contrário. = REVERSO
3. Coisa ou acontecimento que contraria ou dificulta. = CONTRATEMPO, INFORTÚNIO, VICISSITUDE

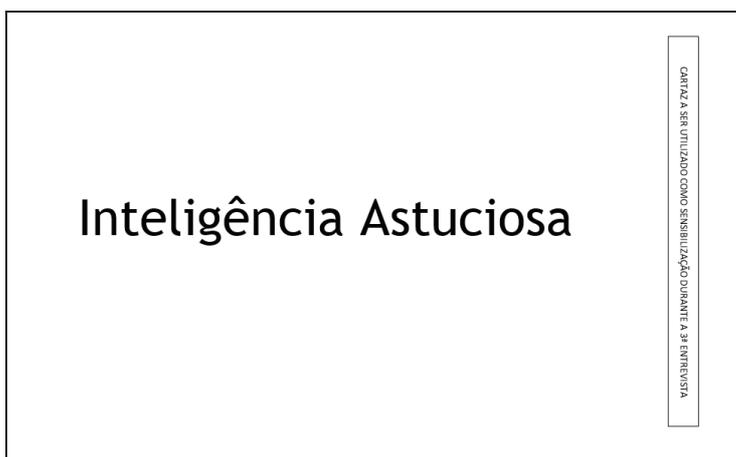
Plural: reveses

CARTAZ A SER UTILIZADO COMO SENSIBILIZAÇÃO DURANTE A 2ª ENTREVISTA

Cartaz 7



Cartaz 8



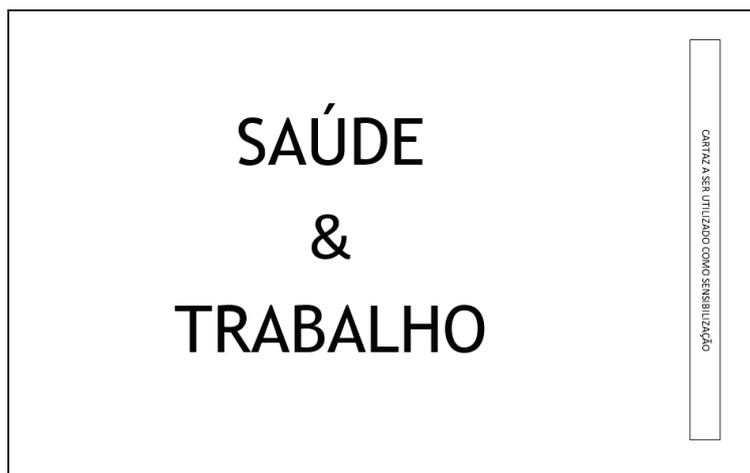
Cartaz 9



Cartaz 10



Cartaz 11



Anexo 4

Lei Nº 6.533, de 24 de maio de 1978

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em espetáculos de diversões é regulamentado pela presente Lei:

Art. 2º - Para efeitos desta Lei, é considerado:

- I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;
- II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas espetáculos e produções.

Parágrafo único - As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artista e Técnico em Espetáculos de Diversões constatarão do regulamento desta lei.

Art. 3º - Aplicam-se as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que tiveram a seu serviço os profissionais definidos no artigo anterior, para realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias,

Parágrafo único - Aplicam-se, igualmente, as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem colocação de Mão-de-obra de profissionais definidos no artigo anterior.

Art. 4º - As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art. 5º - Não se incluem no disposto nesta Lei os Técnicos em Espetáculos de Diversões que prestam serviços à empresa de radiodifusão.

Art. 6º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional.

Art. 7º - Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

- I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou
- II- diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2o Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes reconhecidas na forma da Lei; ou

- III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais, e subsidiariamente, pela Federação respectiva.

§ 1º - A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III, no prazo de 3(três) dias úteis, podendo ser concedido o registro, ainda que provisório, se faltar manifestação da entidade sindical neste prazo.

§ 2º - Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá o recurso para o Ministério do Trabalho, até 30 (trinta) dias a contar da ciência.

Art. 8º - O registro de que trata o artigo anterior poderá ser concedido a título provisório pelo prazo máximo de 1(um) ano, com dispensa do atestado a que se refere o item III do mesmo artigo, mediante indicação conjunta dos Sindicatos de empregadores e de empregados.

Art. 9º - O exercício das profissões de que se trata esta Lei exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho.

§ 1º - O contrato de trabalho será visado pelo Sindicato representativo da categoria profissional, e subsidiariamente, pela Federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho, até a véspera de sua vigência.

§ 2º - A entidade sindical deverá visar ou não o contrato, no prazo máximo de 2 (dois) dias úteis, findos os quais ele poderá ser registrado no Ministério do trabalho, se faltar a manifestação sindical.

§ 3º - Da decisão da entidade sindical que negar o visto, caberá recurso para o Ministério do Trabalho.

Art. 10º - O contrato de trabalho conterá, obrigatoriamente:

- I - qualificação das partes contratantes;
- II - prazo de vigência;
- III - natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;
- IV - título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;
- V - locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;
- VI - jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;
- VII - remuneração e sua forma de pagamento;
- VIII - disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação e cartazes, impressos e programas;
- IX - dia de folga semanal;
- X - ajuste sobre viagens e deslocamentos;
- XI - período de realização dos trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores à execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;
- XII - número da Carteira de Trabalho e da Previdência Social;

Parágrafo único - Nos contratos de trabalho por tempo indeterminado deverá constar, ainda, cláusula relativa ao pagamento de adicional, devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 11º - A cláusula de exclusividade não impedirá o Artista ou Técnico em Espetáculos de diversões de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que em outro meio de comunicação, e sem que se caracterize prejuízo para o contratante com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade;

Art. 12º - O empregador poderá utilizar trabalho profissional, mediante nota contratual, para substituição de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões, ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização desse mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subseqüentes, por essa forma, pelo mesmo empregador.

Parágrafo único - O Ministério do Trabalho expedirá instruções sobre a utilização da nota contratual e aprovará seu modelo.

Art. 13º - Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Parágrafo único - Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 14º - Nas mensagens publicitárias, feitas para cinema, televisão, ou para serem divulgadas por outros veículos, constará do contrato de trabalho obrigatoriamente:

- I - o nome do produtor, do anunciante e, se houver, da agência de publicidade para quem a mensagem é produzida;
- II - o tempo de exploração comercial da mensagem;
- III - o produto a ser promovido;
- IV - os veículos através dos quais a mensagem será exibida;
- V - as praças onde a mensagem será veiculada;
- VI - o tempo de duração da mensagem e suas características.

Art. 15º - O contrato de trabalho e a nota contratual serão emitidos com numeração sucessiva e ordem cronológica.

Parágrafo único - Os documentos de que trata este artigo serão firmados pelo menos em duas vias pelo contratado, ficando uma delas em seu poder.

Art. 16º - O profissional não poderá recusar-se a autodublagem quando couber.

Parágrafo único - Se o empregador ou tomador de serviços preferir a dublagem por terceiros, ela só poderá ser feita com autorização, por escrito, do profissional, salvo se for realizada em língua estrangeira.

Art. 17º - A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra obrigará o tomador de serviço solidariamente pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir às responsabilidades e obrigações decorrentes desta Lei ou de contrato.

Art. 18º - O comparecimento do profissional na hora e no lugar da convocação implica a percepção integral do salário, mesmo que o trabalho não se realize por motivo independente de sua vontade.

Art. 19º - O profissional contratado por prazo determinado não poderá rescindir o contrato de trabalho sem justa causa, sob pena de ser obrigado a indenizar o empregador dos prejuízos que desse fato lhe resultarem.

Parágrafo único - A indenização de que se trata este artigo não poderá exceder àquela a que teria direito o empregado em idênticas condições.

Art. 20º - Na rescisão sem justa causa, no distrato e na cessação do contrato de trabalho o empregado poderá ser assistido pelo Sindicato representativo da categoria, e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, respeitado o disposto no artigo 477 da Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 21º - A jornada normal de trabalho dos profissionais de que se trata esta Lei terá, nos setores e atividades respectivos, as seguintes durações:

- I - Radiodifusão, fotografia e gravação: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 30 (trinta) horas semanais;
- II - Cinema, inclusive o publicitário, quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias;
- III - teatro: a partir da estréia do espetáculo terá a duração das sessões, com 8 (oito) sessões semanais;
- IV - Circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais;
- V - Dublagem: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 40 (quarenta) horas semanais.

§ 1º - O trabalho prestado além das limitações diárias ou das sessões semanais previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos artigos 59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 2º - A jornada normal será dividida em 2 (dois) turnos, nenhum dos quais poderá exceder de 4 (quatro) horas, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 3º - Nos espetáculos teatrais e circenses, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do rendimento artístico, ser superior a 2 (duas) horas.

§ 4º - Será computado como trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, a contar de sua apresentação no local de trabalho, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, dublagem, fotografias, caracterização e todo aquele que exija a presença do Artista, assim como o destinado do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem do equipamento.

§ 5º - Para o artista, integrante de elenco teatral, a jornada de trabalho poderá ser de 8 (oito) horas, durante o período de ensaio, respeitando o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 22º - Na hipótese de exercício concomitante de funções dentro de uma mesma atividade, será assegurado ao profissional um adicional mínimo de 40% (quarenta por cento), pela função acumulada, tomando-se por base a função melhor remunerada.

Parágrafo único - É vedada a acumulação de mais de duas funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho.

Art. 23º - Na hipótese de trabalho executado fora do local constante do contrato de trabalho, correrão à conta do empregador, além do salário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem, até o respectivo retorno.

Art. 24º - É livre a criação interpretativa do Artista e do Técnico em Espetáculos de Diversões, respeitando o texto da obra.

Art. 25º - Para contratação de estrangeiro domiciliado no exterior, exigir-se-á prévio recolhimento de importância a 10% (dez por cento) do valor total do ajuste da Caixa Econômica Federal em nome da entidade sindical da categoria profissional.

Art. 26º - O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais será de responsabilidade do empregador.

Art. 27º - Nenhum Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões será obrigado a interpretar ou participar de trabalho passível de por em risco sua integridade física ou moral.

Art. 28º - A contratação de figurante não qualificado profissionalmente, para atuação esporádica, determinada pela necessidade de características da obra, poderá ser feita pela norma da indicação prevista no artigo 8º.

Art. 29º - Os filhos de profissionais de que trata esta Lei cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência de matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado de escola de origem.

Art. 30º - Os textos destinados à memorização, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Art. 31º - Os profissionais de que se trata esta Lei tem penhor legal sobre o equipamento e todo o material de propriedade do empregador utilizado na realização do programa, espetáculo ou produção, pelo valor das obrigações não cumpridas pelo empregador.

Art. 32º - É assegurado o direito ao atestado de que trata o item III do artigo 7º ao Artista ou Técnico em espetáculos de Diversões que, até a data da publicação desta Lei tenha exercido, comprovadamente, a respectiva profissão.

Art. 33º - as infrações ao disposto nesta Lei serão punidas com multa de 2(duas) a 20 (vinte) vezes o maior valor de referência previsto no artigo 2º, parágrafo único, da Lei no 6.205, de 29 de abril de 1975, calculada a razão de um valor de referência por empregado em situação irregular.

Parágrafo único - Em caso de reincidência, embaraço ou resistência a fiscalização, emprego de artifício ou simulação com o objetivo de fraudar a lei, a multa será aplicada em seu valor máximo.

Art. 34º - o empregador punido na forma do artigo anterior, enquanto não regularizar a situação que se deu causa a autuação, e não recolher a multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis, não poderá:

I - receber qualquer benefício, incentivo ou subvenção concedidos por órgãos públicos;

II - obter liberação para expedição de programa espetáculo, ou promoção, pelo órgão ou autoridade competente.

Art. 35º - Aplicam-se aos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho, exceto naquilo que for regulado de forma diferente nesta Lei.

Art. 36º - O Poder Executivo regulamentará essa lei no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da data de sua publicação.

Art. 37º - Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o art. 35o, o § 2o do art. 480o, o parágrafo único do art. 507o e o art. 509o da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo decreto-lei no 5.452, de 1943, a Lei no 101, de 1947 e a Lei no 301, de 1948.

Brasília, em 24 de maio de 1978; 157o da Independência e 90o da República. Publicado no DO no dia 26/5/78.

Assinado por:

Ernesto Geisel
Arnaldo Prieto
Ney Braga
Armando Falcão

Anexo 5^{LII}

Capacitação e Registro Profissional

Data de publicação Quarta, 09 Janeiro 2013

Documentos solicitados:

1- Original e XEROX: Identidade, CPF, Carteira de Trabalho - CTPS (Xerox da pág. foto e verso), Comprovantes de residência e escolaridade;

2- Por trabalho: Apresentar Curriculum com todas as comprovações de trabalho na função solicitada. Documentos válidos: cartazes, filipetas, programas, contratos, notas contratuais, recibos, carteira assinada e declarações com firma reconhecida;

3- Por escola profissionalizante:

Provisório: Declaração com firma reconhecida em cartório onde conste que está cursando a metade do curso profissionalizante;

Definitivo: Diploma de Curso Profissionalizante e D.O. (Publicação no Diário Oficial);

4- Pagar taxa de administração no valor de R\$ 50,00 (cinquenta reais);

5- Se o requerente já possui registro provisório, favor trazer a xerox do carimbo.

6- Após 3 dias úteis: Receber Atestado de Capacitação (caso a documentação tenha sido aprovada) para levar a DRT/RJ, mediante pagamento da taxa:

Registro Provisório - R\$ 250,00 (duzentos e cinqüenta reais)

Registro Definitivo - R\$ 250,00 (duzentos e cinqüenta reais)

Observações:

•Se não for o próprio requerente apresentar procuração;

•O Registro Profissional só é exigido a partir dos 16 anos;

•Aqueles que já trabalham em funções artísticas abaixo da idade acima citada, terão assegurados todos os direitos trabalhistas e sindicais.

7- Depois de feito o registro junto ao Ministério do Trabalho, retornar ao SATED/RJ trazendo a Xerox do carimbo do registro (para lançar o número na ficha de associado) e 01 (uma) foto 3X4 para confecção da carteirinha de sócio.

A burocracia é muita e faz parte da vida brasileira. Esperamos que essa correria seja amenizada pelo prazer que temos em recebê-lo. Contamos com suas sugestões e críticas.

Boa Sorte!

E-mail: registroprofissional@satedrj.org.br

^{LII} [Acesso em 16 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/institucional/capacitacao-e-registro-profissional>

Anexo 6

Sobre o DRT

O que é DRT?

Data de publicação Quarta, 09 Janeiro 2013

O que popularmente se conhece como DRT nada mais é que o registro profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho de cada Estado. É errado dizer: "quero (ou tenho) DRT!", pois na verdade você quer (ou tem) um registro profissional.

Ter um DRT, como é dito no meio artístico, significa que o profissional está registrado na Delegacia Regional do Trabalho.

Por que preciso do DRT ou sendo mais preciso, do Registro Profissional?

Existe uma Lei 6.533 criada em 1978, que regulamenta as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e diz que para artistas e técnicos serem contratados como profissionais para trabalhar em TV, cinema, teatro, publicidade, shows de variedades e dublagem é necessário ter o registro profissional emitido por uma DRT.

Figurante deve ter Registro Profissional?

Sim. O figurante, conforme previsto na Lei 6533, está incluído na categoria de artista, conforme regulamentado pelo decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978 – no quadro anexo de funções.

Modelo e Manequim precisa ter Registro Profissional?

Desde o ano de 1986, o Ministério do Trabalho enquadrou a profissão Modelos e Manequins na categoria de Artistas e Técnicos em Espetáculos, ou seja, pela lei não há diferença entre ATORES e MODELOS, todos se encaixam na mesma categoria profissional (artista).

Anexo 7

DECRETO N. 82.385 - DE 5 DE OUTUBRO DE 1978

Regulamenta a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências

Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 8º item ITT, da Constituição e tendo em vista o disposto no artigo 36 da Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, decreta:

Art. 1º O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões é disciplinado pela Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, e pelo presente Regulamento.

Art. 2º Para os efeitos da Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, é considerado:

I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para eleito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas;

II - Técnico em Espetáculos de Diversões o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Parágrafo único. As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constam do Quadro anexo a este Regulamento.

Art. 3º Aplicam-se as disposições da Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, às pessoas físicas ou jurídicas que tiverem a seu serviço os profissionais definidos no artigo anterior, para realização e espetáculos, programas produções ou mensagens publicitárias.

Parágrafo único. As pessoas físicas ou jurídicas de que trata este artigo deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art. 4º Para inscrição das pessoas físicas e jurídicas de que trata o artigo anterior é necessário a apresentação de:

I - documento de constituição da firma, com o competente registro na Junta Comercial da localidade em que tenha sede;

II - comprovante do recolhimento da Contribuição Sindical;

III - número de inscrição no Cadastro Geral de Contribuintes do Ministério da Fazenda.

Parágrafo único. O Ministério do Trabalho fornecerá, a pedido da empresa interessada cartão de inscrição que lhe faculte instruir pedido de registro de contrato de trabalho de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões.

Art. 5º Aplicam-se, igualmente, as disposições da Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem colocação de mão-de-obra de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões.

Parágrafo único. Somente as empresas organizadas e registradas no Ministério do Trabalho, nos termos da Lei n. 6.019, de 3 de janeiro de 1974, poderão agenciar colocação de mão-de-obra de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões.

Art. 6º Não se incluem no disposto neste Regulamento os Técnicos em Espetáculos de Diversões que prestam serviços a empresa de radiodifusão.

Art. 7º O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional.

Art. 8º Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, no Ministério do Trabalho, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da lei;

ou

II - diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-Regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outros semelhantes, reconhecidos na forma da lei;

ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela federação respectiva.

Art. 9º O atestado mencionado no ítem III do artigo anterior deverá ser requerido pelo interessado, mediante preenchimento de formulário próprio fornecido pela entidade sindical, e instruído com documentos ou indicações que comprovem sua capacitação profissional.

Art.10º. O sindicato representativo da categoria profissional constituirá comissões, integradas por profissionais de reconhecidos méritos, às quais caberá emitir parecer sobre os pedidos de atestado de capacitação profissional.

Art.11º. Os Sindicatos e Federações de empregados, objetivando adotar critérios uniformes para o fornecimento do atestado de capacitação profissional poderão estabelecer acordos ou convênios entre entidades sindicais, bem como Associações de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

Art. 12º. As entidades sindicais encarregadas de fornecimento de atestado de capacitação profissional deverão elaborar instruções contendo requisitos, tais como documentos e provas de aferição de capacidade profissional, necessários para obtenção, pelos interessados, do referido atestado.

Parágrafo único. As entidades sindicais enviarão cópia das instruções, mencionadas neste artigo, ao Ministério do Trabalho.

Art. 13º. A entidade sindical deverá decidir sobre o pedido de atestado de capacitação profissional no prazo de 3 (três) dias úteis, a contar da data em que se completar a apresentação da documentação necessária ou a diligência exigida pela mesma entidade.

Art. 14°. Da decisão da entidade sindical, que negar fornecimento de atestado de capacitação profissional, caberá recurso ao ministério do Trabalho, no prazo de 30 (trinta) dias a contar da ciência.

Parágrafo único. Para apreciação do recurso o Ministério do Trabalho solicitará, à entidade sindical, informações sobre as razões da negativa de concessão do atestado.

Art.15°. Poderá ser concedido registro provisório, caso a entidade sindical não se manifeste sobre o atestado de capacitação profissional no prazo mencionado no artigo 13.

Art. 16°. O registro de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões será efetuado pela Delegacia Regional do Trabalho, do Ministério do Trabalho, a requerimento do interessado, instruído com os seguintes documentos:

I - diploma, certificado ou atestado mencionado nos ítems I, II e III do artigo 8°;

II - Carteira de Trabalho e Previdência Social ou, caso não a possua o interessado, documentos mencionados no artigo 16, parágrafo único da Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 1º Caso a entidade sindical não forneça o atestado de capacitação profissional no prazo mencionado no artigo 13, o interessado poderá instruir seu pedido de registro com o protocolo de apresentação do requerimento ao Sindicato.

§ 2º Na hipótese prevista no parágrafo anterior o ministério do Trabalho concederá à entidade sindical prazo não superior a 3 (três) dias úteis para se manifestar sobre o fornecimento do atestado.

Art. 17°. O Ministério do Trabalho efetuará registro provisório de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões, com prazo de validade de 1 (um) ano, sem direito a renovação, com dispensa do atestado de que trata o item III do artigo 8°, mediante indicação conjunta dos sindicatos de empregados e empregadores.

Art.18°. Os critérios de indicação para o registro provisório de que trata o artigo anterior serão estabelecidos por acordo entre os sindicatos e federações dos profissionais e Empregadores interessados.

Art. 19°. O exercício das profissões de que trata este regulamento exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho.

Art. 20°. O contrato de trabalho será visado pelo sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho até a véspera da sua vigência.

Art. 21°. O sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, a federação respectiva, verificará a observância da utilização do contrato de trabalho padronizado, de acordo com instruções expedidas pelo Ministério do Trabalho e das cláusulas constantes de Convenções coletivas de Trabalho acaso existentes, como condição para apor o visto no contrato de trabalho.

Art. 22°. A entidade sindical deverá visar ou não o contrato de trabalho, no prazo máximo de 2 (dois) dias úteis, a contar da data da sua apresentação, findos os quais ele poderá ser registrado no Ministério do Trabalho, se faltar a manifestação sindical.

Art. 23°. A entidade sindical deverá comunicar à Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho as razões pelas quais não visou o contrato de trabalho no prazo de 2 (dois) dias úteis.

Art. 24°. Da decisão da entidade sindical, que negar o visto, caberá recurso para o Ministério do Trabalho no prazo de 30 (trinta) dias contados da ciência.

Art. 25°. O contrato de trabalho conterá obrigatoriamente:

I - qualificação das partes contratantes;

II - prazo de vigência;

III - natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;

IV - título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;

V - locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

VI - jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

VII - remuneração e sua forma de pagamento;

VIII - disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos, e programas;

IX - dia de folga semanal;

X - ajuste sobre viagens e deslocamentos;

XI - período de realização de trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores à execução do trabalho de interpretação, objeto do contrato de trabalho;

XII - número da Carteira de Trabalho e Previdência Social.

Art. 26°. Nos contratos de trabalho por tempo indeterminado deverá constar, ainda, cláusula relativa ao pagamento de adicional devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 27°. A cláusula de exclusividade não impedirá o Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa na ajustaria no contrato de trabalho, desde que em outro meio de comunicação, e sem que se caracterize prejuízo para o contratante com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade.

Art. 28°. O registro do contrato de trabalho deverá ser requerido pelo empregador à Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho.

Art. 29°. O requerimento do registro deverá ser instruído com os seguintes documentos:

I - 2 (duas) vias do instrumento do contrato de trabalho, visadas pelo sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela federação respectiva;

II - Carteira de Trabalho e Previdência Social do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões contratado e contendo registro nos termos das artigos 15, 16 ou 17;

III - comprovante da inscrição de que trata o artigo 4°.

Art. 30°. O empregador poderá utilizar trabalho de profissional, mediante nota contratual, para substituição de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões, ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização desse mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subseqüentes, por essa forma, pelo mesmo empregador.

Art. 31°. O Ministério do Trabalho expedirá instruções sobre a utilização nota contratual e aprovará seu modelo.

Art. 32°. O contrato de trabalho e a nota contratual serão emitidos com numeração sucessiva e em ordem cronológica.

Parágrafo único. Os documentos de que trata este artigo serão firmados pelo menos em 2 (duas) vias pelo contratado, ficando uma delas em seu poder.

Art. 33°. Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Art. 34°. Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 35°. Não será liberada, pelo órgão federal competente, a exibição da obra ou espetáculo, sem comprovação de ajuste quanto ao valor e á forma do pagamento dos direitos autorais e conexos.

§1° No ajuste os Artistas deverão ser representados pelas associações representativas autorizadas a funcionar pelo Conselho Nacional de Direito Autoral.

§ 2° No caso de ajuste direto pelo Artista, sua validade dependerá de prévia homologação pelo Conselho Nacional de Direito Autoral.

§ 3° O Conselho Nacional de Direito Autoral não homologará qualquer ajuste direto que importe em fixar valor de direitos autorais e conexos, inferior ao estabelecido em ajuste feito, com o mesmo empregador, através da participação das associações referidas no § 1°.

Art. 36°. Nas mensagens publicitárias filmadas para cinema, televisão ou para serem divulgadas para o público por outros veículos, constará do contrato de trabalho obrigatoriamente:

I - o nome do produtor, do anunciante e, se houver, da agência de publicidade para quem a mensagem é produzida;

II - o tempo de exploração comercial da mensagem;

III - o produto, a marca, a denominação da empresa, o serviço ou o evento a ser promovido;

IV - os meios de comunicação através dos quais a mensagem será exibida;

V - as praças onde a mensagem será veiculada;

VI - o tempo de duração da mensagem e suas características, devendo ser mencionada eventual variação percentual.

Art. 37°. O profissional não poderá recusar-se à auto-dublagem, quando couber, o que deve constar do respectivo contrato de trabalho.

Art. 38°. Na hipótese de o empregador ou tomador de serviços preferir a dublagem por terceiros, ela só poderá ser feita com autorização, por escrito, do profissional, salvo se for realizada em língua estrangeira.

Art. 39°. A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra obriga o tomador de serviço, solidariamente, pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir a essas responsabilidades e obrigações.

Art. 40°. O comparecimento do profissional na hora e no lugar da convocação implica na percepção integral do salário, desde que o trabalho não se realize por motivos independentes de sua vontade.

Art. 41°. O profissional contratado por prazo determinado não poderá rescindir o contrato de trabalho sem justa causa, sob pena de ser obrigado a indenizar o empregador dos prejuízos que desse fato lhe resultarem.

Art. 42°. A indenização de que trata o artigo anterior não poderá exceder àquela que teria direito o empregado em idênticas condições.

Art. 43°. Na rescisão sem justa causa, no distrato e na cessação do contrato de trabalho, o empregado poderá ser assistido pelo sindicato representativo da categoria e, subsidiariamente, pela federação respectiva, respeitado o disposto no artigo 477 da Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 44°. A jornada normal de trabalho dos profissionais de que trata este Regulamento terá, nos setores e atividades respectivos, as seguintes durações:

I - radiodifusão, fotografia e gravação: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 30 (trinta) semanais;

II - cinema, inclusive publicitário, quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias;

III - teatro: a partir da estreia do espetáculo terá a duração das sessões, com 8 (oito) sessões semanais;

IV - circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais

V-dublagem: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 40 (quarenta) horas semanais.

§ 1° O trabalho prestado além das limitações diárias ou das sessões previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos artigos 59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 2° A jornada normal será dividida em 2 (dois) turnos, nenhum dos quais poderá exceder de 4 (quatro) horas, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 3° Nos espetáculos teatrais e circenses, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do rendimento artístico, ser superior a 2 (duas) horas.

Art. 45°. Será computado como trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, a contar de sua apresentação no local de trabalho, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, dublagens, fotografias, caracterização, e todo aquele

que exija a presença do Artista, assim como o destinado á preparação do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem de equipamento.

Art. 46°. Para a Artista integrante de elenco teatral, a jornada de trabalho poderá ser de 8 (oito) horas, durante o período de ensaio e reensaio, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 47°. A jornada normal de trabalho do profissional de teatro, a partir da estreia, terá a duração das sessões e abrangerá o tempo destinado à caracterização e todo aquele que exija sua presença para preparação do ambiente.

Art. 48°. Considera-se estúdio para os efeitos do item II do artigo 44, o palco construído e utilizado exclusivamente para filmagens e gravações, em caráter permanente.

Art. 49°. Na hipótese de exercício concomitante de funções dentro de uma mesma atividade, será assegurado ao profissional um adicional mínimo de 40% (quarenta por cento), pela função acumulada, tomando-se por base a função melhor remunerada.

Art. 50°. É vedada a acumulação de mais de 2 (duas) funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho.

Art. 51°. Na hipótese de trabalho a ser executado fora do local constante do contrato de trabalho, correrão á conta do empregador, além do salário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem, até o respectivo retorno.

Art. 52°. É livre a criação interpretativa do Artista e do Técnico em Espetáculos de Diversões, respeitado o texto da obra.

Parágrafo único. Considera-se texto da obra, para fins deste artigo, a forma final do roteiro.

Art. 53°. Para contratação de estrangeiro, domiciliado no exterior, exigir-se-á prévio recolhimento de importância equivalente a 10% (dez por cento) do valor total do ajuste à Caixa Econômica Federal em nome da entidade sindical da categoria profissional.

Art. 54°. O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais será de responsabilidade do empregador.

Art. 55°. Nenhum Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões será obrigado a interpretar ou participar de trabalho passível de pôr em risco sua integridade física ou moral.

Art. 56°. A contratação de figurante não qualificado profissionalmente, para atuação esporádica, determinada pela necessidade de características artísticas da obra, poderá ser feita mediante indicação conjunta dos sindicatos de empregados e empregadores.

Art. 57°. Considera-se figurante a pessoa convocada pela produção para se colocar a serviço da empresa, em local e horário determinados, para participar, individual ou coletivamente, como complementação de cena. Parágrafo único. Não será considerada figurante a pessoa cuja imagem seja registrada por se encontrar, ocasionalmente, no local utilizado como locação da filmagem.

Art. 58°. Ao figurante não se exigirá prévio registro no Ministério do Trabalho, devendo os originais dos documentos de indicação conjunta permanecerem em poder de empregador e cópias desses mesmos documentos em poder dos sindicatos de empregados e empregadores.

Art. 59°. Os filhos de profissionais de que trata este Regulamento, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1° e 2° Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Art. 60°. Os textos destinados á memorização, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Art. 61°. Os profissionais de que trata este Regulamento têm penhor legal sobre o equipamento e todo o material de propriedade do empregador, utilizado na realização de programa, espetáculo ou produção, pelo valor das obrigações não cumpridas pelo empregador.

Art. 62°. É assegurado o direito do atestado de que trata o item III do artigo 8°, ao Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões que, até a data da publicação da Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, tenha exercido, comprovadamente, a respectiva profissão.

Art. 63°. As infrações ao disposto na Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978 e neste Regulamento, serão punidas com multa de 2 (duas) a 20 (vinte) vezes o Maior Valor de Referência previsto no artigo 2°, parágrafo único, da Lei n, 6205, de 29 de abril de 1975, calculada à razão de um valor de referência por empregado em situação irregular.

§ 1° Em caso de reincidência, embaraço ou resistência à fiscalização; emprego de artifício ou simulação com o objetivo de fraudar a lei, a multa será aplicada em seu valor máximo.

§ 2° O Ministério do Trabalho expedirá Portaria dispondo sobre a gradação e o recolhimento das multas de que trata este artigo.

§ 3° É competente para aplicar as multas de que trata este artigo o Delegado Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho.

Art. 64°. O empregador punido na forma do artigo anterior, enquanto não regularizar a situação que deu causa à autuação, e não recolher a multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis, não poderá:

I - receber qualquer benefício, incentivo ou subvenção concedidos por órgãos públicos;

II - obter liberação para exibição de programa, espetáculo ou produção, pelo órgão ou autoridade competente.

Parágrafo único. Caberá ao Ministério do Trabalho, através da Delegacia Regional do Trabalho, a iniciativa de comunicar ao órgão ou autoridade competente para liberação de programa, espetáculo ou produção, e aos órgãos públicos que concedem benefício, incentivo ou subvenção às pessoas físicas ou jurídicas referidas no artigo 3°, a situação irregular do empregador que não houver regularizado a situação que deu causa à autuação e não houver recolhido a multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis.

Art. 65°. Aplicam-se ao Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho exceto naquilo que for regulado de forma diferente na Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978.

Art. 66°. Este Decreto entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Ernesto Geigel - Presidente da República.
Armando Falcão.
Euro Brandão.
Arnoldo Prieto.
Rômulo Villar Furtado.

Anexo 8^{LIII}

Funções em que se desempenham Atividades Artísticas

QUADRO ANEXO AO DECRETO Nº 82.385, DE 05 DE OUTUBRO DE 1978 TÍTULOS E DESCRIÇÕES DAS FUNÇÕES EM QUE SE DESDOBRAM AS ATIVIDADES DE ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES.

ATENÇÃO! NESTE QUADRO NÃO ESTÃO INCLUÍDOS OS PROFISSIONAIS TÉCNICOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E OS PROFISSIONAIS DE DANÇA QUE PERTENCEM AO STIC E SINDICATO ESTADUAL DA DANÇA.

ARTES CÊNICAS	
ACROBATA	Executa acrobacias e demonstrações de ginástica, realizando exercícios de contorcionismo, força e equilíbrio, saltos e cambalhotas; utiliza-se de barras, trampolim, aparelhos, animais, bicicletas e outros meios. Pode atuar sozinho ou em conjunto com outros Artistas, no ar ou em terra.
ADERECISTA	Monta, transforma ou duplica objetos cenográficos, e de indumentária, seguindo orientação do Cenógrafo e/ou Figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais.
AMESTRADOR	Amestra animais domésticos para exercícios, através de comando de gestos, voz, baseando-se no reflexo condicionado.
ASSISTENTE DE DIREÇÃO	Auxilia e assiste o diretor, em todas as suas atribuições, participando do processo criador; zela pela disciplina e andamento dos ensaios na ausência do Diretor, atuando também como elemento de ligação junto à produção, equipe artística e técnica; providência os avisos diariamente colocados em tabelas durante os ensaios; na ausência do Diretor a responsabilidade de toda a parte artística poderá lhe ser delegada.
ATOR	Cria, interpreta e representa uma ação dramática, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor.
BARREIRA	Cuida da manutenção do espetáculo circense visando o bom andamento do mesmo; faz montagem e desmontagem dos números no decorrer do espetáculo; eventualmente ajuda o Artista, quando o mesmo se apresenta sozinho, sob orientação do Ensaíador Circense.
CABELEIREIRO DE ESPETÁCULOS	Executa penteados exigidos pela concepção do espetáculo, seguindo a orientação da equipe de criação e utilizando produtos adequados.
CAMARADA	Ajuda a armar o circo e a cuidar da sua manutenção, limpando-o, ajustando todos os acessórios das instalações e executando outras tarefas auxiliares, sob orientação do Capataz.
CAMAREIRA	Encarrega-se da conservação das peças de vestuário utilizadas no espetáculo, limpando-as, passando-as e costurando-as, providenciando a sua lavagem; auxilia os Atores e Figurantes a vestirem as indumentárias cênicas; organiza o guarda-roupa e embalagem dos figurinos, em caso de

^{LIII} Planalto. Portal da Legislação – Governo Federal – 1979 a 1970 [acesso em 28 de maio de 2013]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/anexo/Anl82385.pdf

	viagem.
CAPATAZ	Encarregado geral do material; examina o bom estado das cordas, cabos de aço, mastaréis, grades, cruzetas e todo o material, para que haja segurança do público e dos artistas, tendo sob sua subordinação o Camarada.
CARACTERIZADOR	Cria e projeta características físicas artificiais, maquilagem e penteados do personagem, definidos pela direção do espetáculo.
CENÓGRAFO	Cria, projeta e supervisiona, de acordo com o espírito da obra, a realização e montagem de todas as ambientações e espaços necessários a cena, incluindo a programação cronológica dos cenários; determina os materiais necessários; dirige a preparação, montagem, desmontagem e remontagem das diversas unidades do trabalho.
CENOTÉCNICO	Planeja, coordena, constrói, adapta e executa todos os detalhes de material, serviços e montagem de cenários, seguindo maquetes, croquis e plantas fornecidos pelo Cenógrafo.
COMEDOR DE FOGO	Introduz e expõe fogo pela boca, utilizando-se de tochas, acendendo-as e apagando-as sucessivamente; faz também demonstrações de insensibilidade epidérmica ao fogo.
CONTORCIONISTA	Executa contorcionismo em vários sentidos, mediante exercícios específicos, para causar a impressão de fenômenos anatômicos.
CONTRA-REGRA	Executa tarefas de colocação dos objetos de cena e decoração do cenário; guarda-os em local próprio; cuida da sua manutenção solicitando aos técnicos os reparos necessários; dá sinais de início e intervalos do espetáculo para Atores e público; executa a limpeza do palco; é encarregado pelos efeitos ruídos na caixa de teatro, seguindo as exigências do espetáculo.
CORTINEIRO	Manipula cordas ou dispositivos elétricos, para o movimento das cortinas, seguindo as determinações do Diretor ou Diretor de Cena, mediante as necessidades determinadas pelo espetáculo.
COSTUREIRA DE ESPETÁCULOS	Confecciona trajes específicos para espetáculos, a partir das idéias concebidas do Figurinista ou Cenógrafo.
DIRETOR	Cria, elabora e coordena a encenação do espetáculo a partir de uma idéia, texto, roteiro, obra literária, música ou qualquer outro estímulo utilizando-se de recursos técnico-artísticos procurando assegurar o alcance dos resultados objetivados com a encenação; estuda a obra a ser representada, analisando o tema, personagem e outros elementos importantes, para obter uma percepção geral do espírito da mesma; define com o Coreógrafo, Figurinista, Cenógrafo, iluminador e outros técnicos, quais as melhores soluções para o espetáculo, preservando assim a unidade da obra; assume a linha filosófica ou ideológica, individual ou coletiva para o trabalho, norteados pelos princípios da liberdade criativa; decide sobre quaisquer alterações no espetáculo; opina e sugere sobre a divulgação do espírito do espetáculo; presta assistência durante o período de apresentação; na relação com o Produtor fica preservada a sua autonomia quanto à criação; define com o Produtor a equipe técnica e artística.
DIRETOR CIRCENSE	Programa o espetáculo, dirige o ensaio e a apresentação e é responsável pela organização e boa ordem do espetáculo.
DIRETOR DE CENA	Encarrega-se da disciplina e andamento do espetáculo durante a representação; faz cumprir as normas e horários para o bom andamento do trabalho; elabora tabelas de avisos, notificando os corpos técnico e

	artístico do andamento ou alterações do trabalho; comunica ao contra-regra as irregularidades ou problemas de manutenção de objetos, cenários ou figurinos.
DIRETOR DE PRODUÇÃO	Encarrega-se da produção do espetáculo junto a equipe técnica e artística; analisa e planeja as necessidades de montagem; controla o andamento da produção, dando cumprimento a prazos e tarefas.
DOMADOR	Doma e adentra animais ferozes, dentro de jaulas adequadas. Utiliza-se de aparelhos e objetos apropriados para obter dos animais o cumprimento dos exercícios por ele determinados.
ELETRICISTA DE CIRCO	Cuida da iluminação interna e externa e mantém as fiações em bom estado; instala os refletores, quadros de luz e chaves; faz efeitos de iluminação e opera refletores.
ELETRICISTA DE ESPETÁCULOS	Instala e repara os equipamentos elétricos e de iluminação, mantendo-os, substituindo-os ou reparando circuitos elétricos, para adaptar essas instalações às exigências do espetáculo; afina os refletores e coloca gelatinas coloridas conforme o esquema de iluminação; instala as mesas de comando das luzes e aparelhos elétricos.
ENSAIADOR CIRCENSE	Ensaia representações teatrais e outros Artistas para números de picaideiro ou palco, visando melhor desenvolvimento do espetáculo; pode servir de ponto nas apresentações.
EQUILIBRISTA	Realiza exercícios de acrobacia baseado em pontos de equilíbrio, utilizando-se de aparelhos adequados para auxílio ou complementação do seu desempenho artístico; pode apresentar-se só ou acompanhado.
EXCÊNTRICO MUSICAL	Executa números musicais acrobáticos, utilizando-se de instrumentos que coloca sobre as costas ou sob as pernas, bem como de outros objetos não instrumentais necessários à execução de seus números; pode se apresentar sozinho ou acompanhado.
FAQUIR	Faz demonstrações de sua potencialidade e suportar dores ou sofrimento, por meios próprios.
FIGURANTE	Participa, individual ou coletivamente, de espetáculos como complementação de cena.
FIGURINISTA	Cria e projeta os trajes e complementos usados por atores e figurantes, de acordo com a equipe de criação; indica os materiais a serem utilizados; acompanha, supervisiona e detalha a execução do projeto.
HOMEM-BALA	Lança-se ao ar por um canhão explosivo no lugar de uma bala.
HOMEM DO GLOBO DA MORTE	Realiza acrobacias sobre uma moto no interior de um globo metálico executando voltas de 360 graus; apresenta-se só, em duplas ou trios.
ICARISTA	Equilibra sobre os pés, objetos ou pessoas, em posições estáticas ou rotativas.
ILUMINADOR	Cria e projeta a iluminação do espetáculo em consenso com a equipe de criação; indica o equipamento necessário; elabora o plano geral de iluminação o esquema para instalação e adequação os refletores à mesa de luz, bem como a afinação dos mesmos; prepara o roteiro para operação da mesa, ensaiando o operador.
MÁGICO	Faz deslocar ou desaparecer objetos; executa outros tipos de ilusionismo, realizando truques, jogos de mágica de prestidigitação, utilizando aparelhos ou movimentos manuais.

MALABARISTA	Pratica jogos com malabares, tendo habilidade no manuseio de aparelhos, substituindo, eventualmente, os malabares por outros objetos, com ajuda ou não de auxiliar.
MANEQUIM	Representa e desfila usando seu corpo para exibir roupas e adereços.
MAQUILADOR DE ESPETÁCULO	Maquila o rosto, pescoço, mãos e, segundo a necessidade, o corpo do artista, utilizando produtos adequados e empregando técnicas especiais; analisa o tipo do personagem a ser vivido pelo Ator, examinado no roteiro, ou segundo sugestões dadas pela equipe de criação, a idade e características a serem realçadas; aplica postigos.
MAQUINISTA	Constrói, monta e desmonta cenários: auxilia o setor cenotécnico; movimenta cortinas de cena, cabos de varanda ou alçapão; faz a manutenção da maquinaria do teatro e do urdimento; orienta e executa os movimentos do cenário durante o espetáculo.
MAQUINISTA AUXILIAR	Auxilia o Maquinista nas suas atribuições de construir, montar e desmontar cenários, bem como na sua movimentação.
MESTRE DE PISTA	Encarregado do espetáculo circense obedecendo e fazendo obedecer à programação do Diretor Artístico, através do programa interno; fixa avisos em tabelas, apresentando e auxiliando a apresentação, quando há apresentador.
OPERADOR DE LUZ	Opera os controles da mesa de iluminação, fixas ou móveis; executa o roteiro de iluminação; verifica o funcionamento do equipamento elétrico.
OPERADOR DE SOM	Monta e opera a aparelhagem de som que reproduz a trilha sonora do espetáculo.
PALHAÇO	Realiza pantomimas, pilhérias e outros números cômicos, comunicando-se com o público por meio de cenas divertidas; caracteriza-se através de roupas extravagantes e empregando máscara constante individual e intransferível ou disfarces cômicos, para apresentar os seus números; orienta-se por instruções recebidas ou pela própria imaginação, fazendo gestos característicos, podendo se apresentar só ou acompanhado.
SECRETÁRIO DE FRENTE	Percorre praças antecipadamente para localizar terrenos, fazer locações, licenciar o circo, promover publicidade e efetuar pagamento; é também responsável pelas despesas e liberação do espetáculo.
SECRETÁRIO TEATRAL	Organiza a administração da empresa; coordena a produção, disciplina, interna e externamente a atividade da companhia e da produção; encarrega-se da documentação legal da companhia e da produção; efetua pagamentos; controla os borde-reaux, fiscaliza a bilheteria.
SONOPLASTIA	Elabora o fundo musical ou efeitos sonoros especiais, ao vivo ou gravados, selecionando músicas, efeitos adequados ao texto e de comum acordo com a equipe de criação; pesquisa as músicas ou efeitos, para montar a trilha sonora; pode operar a mesa de controle, produzindo os efeitos planejados ou ensaia o Operador de som.
STRIP-TEASER	Representa usando a expressão corporal, para transmitir dramaticamente emoções sensuais ensaiadas ou improvisadas, com ou sem música.
TÉCNICO DE SOM	Instala e repara os equipamentos de som de acordo com a direção; fornece manutenção a estes equipamentos; auxilia tecnicamente ao Operador de som, quando necessário.

Anexo 9^{LIV}

Leis de incentivo à cultura - Resumo da Lei Federal 8.313, de 23 de Dezembro de 1991, (Mais informações e entrega de formulários no 5º andar no Palácio Capanema (Minc))

LEI DA CULTURA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 1º - Fica Instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

1. Contribuir para facilitar, a todos, os meios para livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais ;
2. Promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais ;
3. Apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores ;
4. Proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional ;
5. Salvar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira ;
6. Preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro ;
7. Desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores de outros povos ou nações:
8. Estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória:
9. Priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2º - O PRONAC será implantado através dos seguintes mecanismos:

1. Fundo Nacional da Cultura - FNC ;
2. Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART ;
3. Incentivo a projetos culturais

^{LIV} [Acesso em 16 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/leis-e-convencoes/as-leis-de-incentivo-a-cultura>

Parágrafo único - Os incentivos criados pela presente Lei, somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a círculos privados ou a coleções particulares.

Art. 3º - Para cumprimento das finalidades expressas no Art. 1º desta Lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do PRONAC atenderão, pelo menos, um dos seguintes objetivos:

I - Incentivo à formação artística e cultural, mediante:

1. Concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
2. Concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil ;
3. Instalação e manutenção de recursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos ;

II - Fomento à produção cultural e artística, mediante :

1. Produção de disco, vídeos, filmes e outras formas de produção fonovideográfica de caráter cultural;
2. Edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes ;
3. Realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore ;
4. Cobertura de despesas com transportes e seguro de objetos de valor cultural a exposições públicas no País e no exterior ;
5. Realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres ;

III - Preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante :

1. Construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos ;
2. Conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos ;
3. Restauração de obras de arte e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural ;
4. Proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais ;

IV - Estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante :

1. Distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos ;
2. Levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos ;
3. Fornecimento de recursos para FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural;

V - Apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante :

1. Realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens ;
2. Contratação de serviços para elaboração de projetos culturais ;
3. Ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC.

Art.41º - O Poder Executivo, no prazo de (60) sessenta dias, regulamentará a presente Lei.

Nota: Esta Lei foi regulamentada pelo decreto 455, de 26 de fevereiro de 1992. Em 17/05/95 o Decreto 1493 aumentou de 2% para 5% o limite de dedução do IR devido. E o Decreto 1494, da mesma data, permitiu, entre outras coisas, agregação de recursos nos diferentes níveis de governo (Federal, Estadual e Municipal), ou seja : benefícios fiscais do IR + ICMS + ISS .

LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA

Presidente da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, nos termos do inciso XXIV do Artigo 99 da Constituição Estadual, promulga a Lei no 1954, de 26 de Janeiro de 1992, oriunda do Projeto de Lei no 324, de 1991.

Lei no 1954, de 26 de Janeiro de 1992

Dispõe sobre a Concessão de Incentivos Fiscais para a realização de projetos Culturais e dá outras providências.

Art. 1º - Fica concedido incentivo fiscal à empresa, com estabelecimento situado no Estado do Rio de Janeiro, que intensifique a produção cultural, através de doação ou patrocínio.

§ 1o O incentivo fiscal de que trata o caput deste artigo corresponde a 2% (dois por cento) do ICMS a recolher em cada período para doação ou patrocínio de produções culturais de autores e intérpretes nacionais, e 1% (um por cento) para patrocínio de produções culturais estrangeiras.

§ 2o O desconto só terá início após o segundo mês da data da realização do pagamento dos recursos empregados no projeto cultural pela empresa incentivada e findará quando o total dos abatimentos corresponder ao total investido.

Art. 2º São abrangidas por esta Lei as seguintes áreas:

1. Música e Dança;
2. Teatro e Circo;
3. Artes plásticas e artesanais;
4. Folclore e Ecologia;
5. Cinema, Vídeo e Fotografia;
6. Informação e Documentação;
7. Acervo e Patrimônio histórico-cultural;
8. Literatura;
9. Esportes profissionais e amadores, desde que federados

Art.3º - O pedido de concessão do crédito presumido será apresentado pela empresa patrocinadora na Secretaria de Estado de Economia e Finanças que regulamentará a presente Lei no prazo de 60 (sessenta) dias, contados a partir de sua publicação.

§ 1o O pedido será indeferido de plano se o contribuinte estiver em débito com o Estado.

§ 2o Fica vedada a utilização do incentivo fiscal em relação a projetos de que sejam beneficiários a própria empresa incentivada, seus sócios ou titulares e suas coligadas ou controladas.

§ 3o A vedação prevista no parágrafo anterior se estende a ascendente, descendente em primeiro grau, o cônjuges e companheiros dos titulares e sócios.

§ 4o Para poder utilizar os benefícios desta Lei, a empresa patrocinadora deverá contribuir com parcelas equivalentes a no mínimo 50% (cinquenta por cento) do desconto que pretende realizar, na forma que for definida pelo Poder Executivo.

§ 5o Após o deferimento ser concedido pela Secretaria de Estado de Economia e Finanças, será o projeto encaminhado ao órgão competente da Secretaria de Estado e Cultura, Secretaria de Estado e Meio Ambiente e projetos Especiais ou da Secretaria de Estado de Esportes e Lazer, de acordo com a área pertinente, para que se manifestem com relação à adequação do projeto às áreas de abrangência definidas no artigo 2o desta Lei e sobre os custos de cada item face aos padrões correntes do mercado.

Art.4º - Fica obrigatória a apresentação do projeto cultural no Estado do Rio de Janeiro.

Art.5º - A empresa que se aproveitar indevidamente do benefício de que se trata esta Lei, por conluio ou dolo, estará sujeita a multa correspondente a 2 (duas) vezes o valor do crédito presumido.

Art.6º - esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente a Lei no 1708 de 1990.

Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 1992

DECRETO DE REGULAMENTAÇÃO DA LEI 1954

Este é um resumo. Mais informações referentes a Lei 1954, sua Regulamentação e entrega de formulários na Secretaria de Estado de Cultura e Esporte, na Av. Nilo Peçanha, No11 - Castelo ou na FUNARJ na Rua da Assembléia, No10, 7o andar

DECRETO Nº20074 DE 15 DE JUNHO DE 1994

Regulamente a concessão de incentivos fiscais para realização de projetos culturais a que se refere a Lei 1954, de 26/01/92.

GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, no uso de minhas atribuições legais e tendo em vista o que consta do Processo No E - 12/2379/94, DECRETA :

Art.1º - O incentivo fiscal concedido pela Lei no 1954, de 26 de Janeiro de 1992, tem por objetivo o patrocínio ou mecenato da produção cultural.

§ 1o Considera-se produção cultural o ato e o efeito de produzir, criar, gerar, elaborar e realizar eventos de natureza artística; as edições; os seminários e pesquisas; e, ainda as bolsas de estudo e as modalidades de acesso da população à cultura.

§ 2o Incluem-se nos benefícios deste decreto as produções independentes, desde que o produtor não seja empresa concessionária de serviço de radiodifusão e cabodifusão de som ou imagem, para qualquer tipo de transmissão ou entidade a esta vinculada, nas áreas de produção audiovisual, fonográfica ou fotográfica, nem detenha, cumulativamente, as funções de distribuição ou comercialização da obra ou fabricação de qualquer material destinado à sua produção.

§ 3o O incentivo fiscal de que trata o caput corresponde a 2% (dois por cento) do ICMS a recolher em cada período para doação ou patrocínio de produção cultural de autor e intérprete nacionais e a 1% (um por cento) para a de produção cultural estrangeira.

§ 4o Para poder utilizar o benefício a que alude o caput deste artigo, a empresa patrocinadora ou doadora deverá contribuir com parcela equivalente a, no mínimo 50% (cinquenta por cento) do desconto que pretende realizar.

Art. 2º - Os agentes culturais deverão encaminhar seus projetos à secretaria de Estado de Cultura para a Obtenção do Certificado de Aprovação de Projeto, cujo modelo será instituído por ato do titular da Pasta.

Parágrafo único - Os agentes culturais de outros Municípios poderão encaminhá-los através das Secretarias Municipais de Cultura ou de suas Prefeituras Municipais.

Art. 4º - O incentivo fiscal será requerido pela empresa doadora ou patrocinadora à Inspeção Seccional de Fiscalização da Secretaria de Estado de Economia e Finanças de sua jurisdição.

§ 1º O processo de Aprovação do Projeto emitido pela Secretária de Estado de Cultura;

1. Certificado de Aprovação do Projeto emitido pela Secretaria de Estado de Cultura;
2. Valor da doação ou patrocínio;
3. Identificação do contribuinte beneficiário;
4. Identificação do beneficiário;
5. Autorização expressa do autor da obra;
6. Especificação da área cultural beneficiária; e
7. Declaração de que o incentivo fiscal pleitado será proporcional à doação ou contribuição a que se refere o parágrafo do Art.1º deste decreto.

§ 2º Estando o beneficiário em débito com o Estado, seu pedido será indeferido de plano pelo Inspetor Seccional de Fiscalização.

Art. 5º - Preenchidos os requisitos legais, o processo será remetido, no prazo de 10 (dez) dias, ao Gabinete do Secretário de Estado de Economia e Finanças para decisão da utilização do incentivo.

LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA

LEI Nº 1940 DE 31.12.92

Dispõe sobre o incentivo Fiscal para apoio à realização de projetos culturais no âmbito do Município.

Art. 1º - Fica instituído, no âmbito do Município, incentivo fiscal em benefício do apoio à realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoas jurídicas contribuintes do Município.

§ 1º O incentivo fiscal referido no caput corresponderá à emissão de Certificados de Enquadramento para projetos culturais apresentados por produtores culturais à Secretaria Municipal de Cultura, capacitando-os a receber recursos de contribuintes do Imposto Sobre Serviços - ISS, recursos estes abatíveis até o limite de vinte por cento, dos pagamentos referentes a este tributo de responsabilidade dos mesmos contribuintes.

§ 2o A Lei Orçamentaria fixará, anualmente, os montantes mínimo e máximo, calculados com base na receita do referido tributo, a serem adotados para concessão do incentivo fiscal de que se trata esta Lei.

§ 3o O montante global das multas será entregue ao orçamento destinado à função cultura.

Art. 2º - São abrangidos por esta Lei as seguintes áreas:

1. Música e Dança;
2. Teatro e Circo;
3. Cinema, Fotografia e Vídeo;
4. Artes plásticas;
5. Literatura;
6. Folclore e Artesanato;
7. Preservação e Restauração do acervo cultural e natural classificado pelos órgãos competentes;
8. Museus, Bibliotecas e Centros culturais.

Art. 3º - Fica autorizada a criação, junto ao gabinete do Prefeito, da Comissão Carioca de Promoção, formada majoritariamente por representantes do setor cultural, a serem enumerados pelo decreto regulamentador desta Lei, a qual ficará incumbida do exame e da proposta de enquadramento dos projetos culturais apresentados.

§ 1o Os componentes da Comissão serão escolhidos dentre as pessoas de comprovada idoneidade e reconhecida notoriedade na área cultural.

§ 2o A comissão terá por finalidade analisar o enquadramento do projeto nas áreas referidas nesta Lei e o aspecto orçamentário do projeto, definindo ainda seu grau, normal ou especial, de interesse público.

§ 3o A Comissão poderá fixar o limite máximo de incentivo a ser concedido por projetos individualmente.

§ 4o Aos membros da Comissão, que terá mandato de um ano, podendo ser reconduzidos, não será permitida a apresentação de projetos durante o período de seu mandato, prevalecendo essa vedação até um ano após o seu término.

§ 5o A Comissão Carioca de Promoção Cultural terá caráter consultivo e debilitado e será apoiada, em sua atuação, por Comitês setoriais constituídos de forma a ser definida na regulamentação desta Lei.

§ 6o Junto à Comissão funcionará um contador ou auditor público que se incumbirá da fiscalização permanente da procedência dos efetivos administrativos, financeiros e contábeis que consubstanciem os processos submetidos à Comissão.

Art. 4º - Para gozar dos benefícios previstos nesta Lei, os projetos deverão ser apresentados à Comissão Carioca de Promoção Cultural, explicitando os objetivos, os resultados esperados e os recursos humanos e financeiros envolvidos, para fins de emissão do Certificado de Enquadramento e posterior fiscalização.

Art. 5º - Os certificados de enquadramento, para efeito de capacitação de recursos, terão a validade de um ano contado da data de sua expedição, sendo os valores deles constantes expressos em Unidades de Valor Fiscal do Município - UNIF.

§ 1o Os certificados de enquadramento poderão ter sua validade renovada por igual período, a partir de solicitação do produtor cultural.

§ 2o Os certificados de enquadramento definirão o montante de recursos que poderão ser incentivados nos termos do Art. 6o, desde já limitados a setenta e cinco por cento e cinquenta por cento, conforme o grau respectivamente especial e normal, de interesse público do projeto.

Art. 6º - As transferências feitas pelos contribuintes em favor dos projetos dos valores estabelecidos nos Certificados de enquadramento poderão ser integralmente usadas como abatimento de até vinte por cento dos valores do Imposto Sobre Serviços a serem pagos por esses contribuintes.

§ 1o As transferências de que se trata o caput deverão ser previamente autorizadas pelo Prefeito com base em parecer elaborado pela Comissão, que emitirá as respectivas Autorizações de Transferência, de forma a garantir o controle financeiro indispensável ao atendimento dos limites fixados anualmente pela lei orçamentaria.

§ 2o o prazo para utilização do benefício por parte do contribuinte é de até cento e oitenta dias, contados da data efetiva transferência dos recursos, respeitados o exercício fiscal.

Art. 7º - Toda transferência e movimentação recursos relativa ao projeto cultural será feita através de conta bancária vinculada, aberta especialmente para este fim.

Art. 8º - Além das sanções penais cabíveis, será multado em dez vezes o valor incentivado o produtor cultural que não comprovar a correta aplicação desta Lei, por dolo, com desvio dos objetivos ou recursos.

Art. 9º - As entidades de classes representativas dos diversos seguimentos da cultura, poderão ter acesso em todos os níveis, a toda a documentação referente aos projetos culturais beneficiários por esta Lei.

Art. 10º - As obras resultantes dos projetos culturais beneficiários por esta Lei serão apresentadas, prioritariamente, no âmbito do Município, devendo constar de toda divulgação o apoio institucional da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Art. 11º - os saldos finais das contas-correntes vinculadas e os resultados financeiros das aplicações das sanções pecuniárias, de que tratam, respectivamente, os arts. 7o e 8o, serão recolhidos ao Tesouro Municipal e acrescentados ao orçamento anual.

Art. 12º - As operações interligadas, conforme o disposto no Plano Diretor Decenal da Cidade, serão utilizadas com o objetivo de ampliar as opções de espaços culturais.

Parágrafo único - Caberá à Comissão Carioca de Promoção Cultural propor ao Prefeito as proposições dessa natureza, ouvindo previamente os órgãos especializados do município e o Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB sobre as questões vinculadas à preservação do patrimônio histórico, artístico e ambiental, bem como aquelas resultantes do adensamento urbano.

Art. 13º - O poder Executivo poderá propor a redução ou eliminação da alóquota do Imposto Sobre Serviços incidente sobre as atividades culturais mencionadas no Art. 2o, estabelecendo ainda, com base em parecer da Comissão Carioca de Promoção Cultural, o montante e a forma da contrapartida devida nesses casos, a ser utilizado em benefício da maior participação dos setores carentes no processo de produção e na fruição de seus resultantes e produtos.

Art. 14º - O poder executivo regulamentará essa Lei no prazo de noventa dias contados da data de sua publicação.

Art. 15º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

RESUMO DO DECRETO No 12.077 DE 27 DE MAIO DE 1993

Maiores informações, na secretaria Municipal da Cultura, Av. Amaro Cavalcanti, No 455/ 3o andar - Cidade Nova (Centro Administrativo da Cidade) ou na RIOARTE, Rua Rumânia, No 20 - Laranjeiras

Regula a Lei no 1940, de 31 de dezembro de 1992, dá outras providências.

O prefeito da Cidade do Rio de Janeiro, no uso de suas atribuições legais, decreta:

Art. 1º - O incentivo fiscal para a realização de projetos culturais a ser concedido a pessoa jurídica contribuinte do INSS no Município, instituído pela Lei no 1940, de 31 de dezembro de 1992, é regulado por este Decreto.

Parágrafo único - Para os efeitos deste Regulamento:

1. Recursos Transferidos - são os recursos financeiros que poderão ser transferidos do valor do INSS devido pelo Contribuinte Incentivador, para aplicação em Projeto Cultural Incentivado.

2. Recursos Próprios - correspondem à parcela de recursos financeiros necessária à realização do projeto Cultural incentivado, em excesso aos Recursos Transferidos.
3. Contribuinte Incentivador - é a pessoa jurídica, contribuinte do ISS no Município do Rio de Janeiro, que destina Recursos Transferidos e garante os demais recursos necessários à realização de um Projeto Cultural Incentivado.
4. Projeto Cultural Incentivado - é o projeto de realização de um evento ou série de eventos relativos a uma Atividade Cultural Incentivada, a ser produzido através de estabelecimento localizado no Município do Rio de Janeiro, aprovado na forma deste Regulamento para receber o incentivo fiscal.
5. Atividades Culturais Incentivadas - qualquer atividade Cultural, relacionada com as seguintes áreas, segundo especificação do Anexo Único :
 1. Música e Dança;
 2. teatro e Circo;
 3. Cinema, Fotografia e Vídeo;
 4. Artes plásticas;
 5. Literatura;
 6. Preservação e Restauração do acervo cultural e natural, classificado pelos órgãos competentes;
 7. Museus, Bibliotecas e Centros culturais.
6. Produtor Cultural - é a pessoa ou instituição ou qualquer conjunto destes que obtém a aprovação de um projeto, na forma deste Regulamento.
7. Comissão Carioca de Promoção - comissão formada nos termos do Art. 3o, encarregada de analisar e enquadrar os projetos incentivados, aprovar seu orçamento, definir o grau normal ou especial de cada projeto, assim como de emitir os respectivos certificados de Enquadramento e Autorização de Transferências previstas neste Regulamento.
8. Certificado de Enquadramento - Certificado que será emitido pela Comissão Carioca de Promoção Cultural para efeito de captação de recursos pelos Produtores Culturais junto aos Contribuintes Incentivadores, especificando dados relativos ao projeto Cultural incentivado e aos recursos que poderão ser transferidos.
9. Autorização de Transferência - título nominal e intransferível, emitido pela Comissão Carioca de Promoção Cultural, que especificará as importâncias que o Contribuinte incentivador poderá utilizar para abater dos valores do ISS devidos.
10. Termos de Compromisso - documento firmado juntamente pelo Produtor Cultural e pelo Contribuinte Incentivador perante o Município, no qual o primeiro se compromete a realizar o Projeto Incentivado na forma e condição propostas, e o segundo a destinar aos Recursos Transferidos a prover os Recursos Próprios os necessários à realização do projeto nos valores e prazos prometidos, devendo constar a origem e o

compromisso do desembolso de outros recursos não provenientes de contribuinte Incentivador, com os respectivos valores e prazos.

Art. 2º - Os projetos culturais referentes a uma das Atividades Culturais Incentivadas, para obtenção dos incentivos de que se trata a Lei no 1940, de 31 de dezembro de 1992, deverão ser submetidos à apreciação da Comissão Carioca de Promoção Cultural.

Parágrafo 1º - Para solicitar a aprovação de seus projetos, as pessoas e instituições que pretendam se qualificar como Produtores Culturais para efeitos deste Regulamento, submeterão, juntamente com o projeto, as seguintes informações e documentos:

1. qualificação civil, identidade e CIC, se pessoa natural;
2. atos constitutivos e prova de representação legal, no caso de pessoa jurídica;
3. certidão negativa de débito junto ao INSS, assim como inscrição no Cadastro Municipal;
4. resumo, corroborado, de atuação anterior no tocante às Atividades Culturais Incentivadas que pretende incluir em seu Projeto Cultural Incentivado;
5. orçamento do projeto, com cronograma de desembolso e aplicações;
6. descrição dos recursos humanos envolvidos;
7. descrição dos objetivos esperados com o projeto;
8. compromisso de bem empregar os recursos recebidos, sob as penas estipuladas no respectivo Termos de Compromisso, submetendo-se à inspeção do Município, quanto ao respectivo acompanhamento;
9. meios pelos quais os efeitos dos Projetos incentivados se farão sentir pela maior proporção possível da população carioca, como por exemplo, através da distribuição de ingressos gratuitos, entrega de exemplares para bibliotecas e apresentações ao ar livre ou em escolas;
10. forma pela qual se dará a veiculação dos símbolos oficiais do município.

Parágrafo 2º - Para se qualificar como Contribuinte Incentivador, os contribuintes do ISS interessados deverão submeter à Comissão referida no "caput" deste artigo as seguintes informações e documentos:

1. atos constitutivos e prova da representação legal, assim como inscrição no Cadastro Municipal;
2. indicação do Projeto Cultural incentivado a que pretendam aceder, comprometendo-se específica e incondicionalmente com o respectivo cronograma de execução, tanto no que tange à entrega de Recursos Transferindo como de recursos próprios;
3. cronograma de desembolso, compatível com o Projeto Cultural Incentivado;

4. certidão relativa à existência ou inexistência de débito perante o ISS, emitida com, no máximo, 30 (trinta) dias de antecedência.

Parágrafo 3º - Os projetos apresentados sem os requisitos constantes do art. 2o, § 1o, não serão apreciados, até que toda documentação e/ou informações sejam anexadas.

Parágrafo 4º - Só serão emitidas autorização de Transferências relativas a Projetos Incentivados aos que contenham a totalidade dos recursos necessários à sua realização integral, na forma e no prazo indicados, devidamente compromissados no respectivo Termo.