



Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Medicina
Universidade de São Paulo

Autorizo a divulgação desta Dissertação na
Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP

.....

São Paulo
2010

Marina P. Segnini – Sofrimento e prazer no trabalho artístico em dança - Sp - 2010

MARINA PETRILLI SEGNINI

Sofrimento e prazer no trabalho artístico em dança

Dissertação apresentada à Faculdade de Medicina da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências

Programa de: Ciências da Reabilitação
Área de concentração: Movimento, postura e ação
humana
Orientadora: Profa. Dra. Selma Lancman

São Paulo
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marina Petrilli Segnini

Sufrimento e prazer no trabalho artístico em dança

Dissertação apresentada à Faculdade de Medicina da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências

Programa de: Ciências da Reabilitação
Área de Concentração: Movimento, Postura e Ação Humana
Orientadora: Profª Dra. Selma Lancman

São Paulo

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Preparada pela Biblioteca da
Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo

©reprodução autorizada pelo autor

Segnini, Marina Petrilli

Sufrimento e prazer no trabalho artístico em dança / Marina Petrilli Segnini. --
São Paulo, 2010.

Dissertação(mestrado)--Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.
Programa de Ciências da Reabilitação. Área de concentração: Movimento, Postura
e Ação Humana.

Orientadora: Selma Lancman.

Descritores: 1.Saúde mental 2.Trabalho 3.Dança 4.Sufrimento 5.Prazer

USP/FM/DBD-119/10

Aos bailarinos e bailarinas do Balé da Cidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Selma Lancman, que com sabedoria, competência e respeito me ensina os sentidos da pesquisa acadêmica: observar, perguntar, escutar e interpretar.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP - pelo apoio financeiro.

À bailarina Mônica Mion, diretora do Balé da Cidade de São Paulo, que não apenas autorizou a pesquisa, mas ofereceu todo o suporte necessário para que eu pudesse acompanhar o processo de trabalho no Balé da Cidade de São Paulo e realizar esta pesquisa.

À Cayetano Soto, coreógrafo, que me deixou acompanhá-lo no processo da criação de uma obra coreográfica.

Aos bailarinos e bailarinas do Balé da Cidade de São Paulo que generosamente aceitaram participar desta pesquisa.

À Christophe Dejours, com muita admiração pela sua obra, que me instigou, desde o início, a pesquisar o trabalho artístico na perspectiva da psicodinâmica do trabalho.

Aos professores que participaram da banca de exame de qualificação Eliane Dias de Castro, Maria Inês Britto Brunello e Seiji Uchida pelas relevantes contribuições que ofereceram e, assim, possibilitaram o desenvolvimento desta dissertação.

À Maristela Petrilli de Almeida Leite que, mais uma vez, demonstrou a sua imensa generosidade e carinho ao me presentear com a revisão de português.

Aos meus pais, Liliana e Chico, que sempre me incentivaram a caminhar, cautelosamente, pelo fascinante e imenso mundo do conhecimento.

Aos meus irmãos, André e Mateus, que só por estarem sempre lá, já me apóiam.

Ao querido Fabio Luis, grande encontro no meio deste caminho, que, entre tantas outras coisas, me estimula a pensar criticamente.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA EM PSICODINÂMICA DO TRABALHO	7
I.I. CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO	7
I.II. AS ORIGENS DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO	8
I.III. O CONCEITO DE TRABALHO	15
I.IV. IDENTIDADE E TRABALHO	16
I.V. SUBLIMAÇÃO, PRAZER E SOFRIMENTO NO TRABALHO	19
I.VI. PSICODINÂMICA DO RECONHECIMENTO	23
I.VII. TRABALHO PRESCRITO E TRABALHO REAL	28
I.VIII. INTELIGÊNCIA ASTUCIOSA	30
I.IX. RELAÇÕES DE COOPERAÇÃO E CONFIANÇA NO TRABALHO	35
CAPÍTULO II – PROCEDIMENTOS DE PESQUISA	38
II.I. ENTREVISTAS INDIVIDUAIS	39
II.II. OBSERVAÇÃO DO PROCESSO DE TRABALHO	46
II.III. ANÁLISE DOCUMENTAL E BIBLIOGRÁFICA	48
CAPÍTULO III – O TRABALHO DO BAILARINO DO BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO	49
III.I. A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO – BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO	50
III.I.I. ESTRUTURA ORGANIZACIONAL	50
III.I.II. CONDIÇÕES DE TRABALHO	50
III.I.III. PROCESSO DE TRABALHO	57
III.I.III.I. ESCOLHA DO ELENCO	57
III.I.III.II O ENSAIO	61
III.I.III.III O ESPETÁCULO	63
III.II. A CONSTRUÇÃO DO TRABALHADOR BAILARINO	66
III.II.I. INÍCIO NA CARREIRA E FORMAÇÃO SE MESCLAM	65
III.II.II. A CONSTRUÇÃO DO CORPO DO BAILARINO	68

III.II.III. APRENDER A DANÇA COMO TRABALHO	71
III.II.IV. O CORPO LESIONADO	74
III.II.V. A CURTA CARREIRA DO BAILARINO – MATURIDADE X ENVELHECIMENTO	76
III.III. RELAÇÕES ENTRE O BAILARINO E A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	80
III.III.I. RELAÇÕES HIERARQUIZADAS	80
III.III.II. RELAÇÕES ENTRE OS PARES	82
III.III.II.I. COMPETITIVIDADE	82
III.III.II.II. RELAÇÕES DE COOPERAÇÃO E CONFIANÇA NO TRABALHO	84
III.III.III. NÃO SABER FAZER	85
III.III.IV. “O BAILARINO TEM EGO”	86
III.III.V. “EU LIGO O PROFISSIONAL”	86
CAPÍTULO IV – TRABALHO DA DANÇA NA PERSPECTIVA DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO	88
IV.I. INTELIGÊNCIA ASTUCIOSA NO TRABALHO DA DANÇA	89
IV.II.RELAÇÕES DE COOPERAÇÃO E CONFIANÇA NO TRABALHO DA DANÇA	96
IV.II.I. BAILARINO: CRIADOR OU EXECUTOR?	96
IV.II.II. COLOCAR-SE EM PERIGO	101
IV.III. PSICODINÂMICA DO RECONHECIMENTO NO TRABALHO EM DANÇA	103
IV.IV. ESTRATÉGIAS COLETIVAS DE DEFESA	104
IV. IV.I. CISÃO ENTRE O SUJEITO CRIADOR E O EXECUTOR	106
IV. IV. II. O SENTIMENTO DE ONIPOTÊNCIA	107
IV. IV.III. A VALORIZAÇÃO DA DOR	112
CONCLUSÃO	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
BIBLIOGRAFIA	122
ANEXO I - O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO	
ANEXO II – ROTEIRO PARA AS ENTREVISTAS	

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi analisar a relação entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho em dança fundamentando-se na teoria da psicodinâmica do trabalho. Para tanto, foi realizado um estudo de caso do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), companhia de dança pública, vinculada ao Theatro Municipal de São Paulo. Os procedimentos de pesquisa utilizados foram entrevistas individuais, observação do processo de trabalho e análise documental e bibliográfica. As análises realizadas em psicodinâmica do trabalho têm como objetivo compreender as implicações da relação trabalho-sujeito para a saúde mental do trabalhador. A teoria referida elaborou categorias analíticas que permitem a análise da relação dinâmica entre sofrimento e prazer no trabalho. As categorias analíticas da psicodinâmica do trabalho relevantes nesta análise foram a inteligência astuciosa no trabalho, as relações de cooperação e confiança no trabalho e as estratégias coletivas de defesa.

Descritores: saúde mental, trabalho, dança, sofrimento, prazer

ABSTRACT

Title: Suffering and pleasure in artistic dance work

The objective of this master dissertation was to analyse the relation between dancer worker and the dance's work organization based on psychodynamique of work theory. For this, was developed a study case about Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), public dance company, which belongs to Theatro Municipal de São Paulo (city theater). The research procedures were individual interviews, work process observation and documental and bibliography analysis. The analysis in psychodynamique of work field has, as main objective, understand the implications of the relation work-individual on worker's mental health. This theory developed analytical categories which enable to understand the dynamical relation of pleasure and suffering at work. The analytical categories from psychodynamique of work were relevant in this research were cunning intelligence, cooperation and confidence relation on work and collective strategies of defense.

Descriptors: mental health, work, dance, suffering, pleasure

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A análise da relação entre a organização do trabalho artístico em dança e suas implicações na saúde mental do trabalhador bailarino constitui o objetivo central desta dissertação. Para tanto, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP)¹ constituiu o *locus* da pesquisa. Trata-se de um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, teatro público, vinculado à Prefeitura do Município de São Paulo. Neste estudo de caso, o objeto de pesquisa foi constituído por um grupo de bailarinos e bailarinas vinculados a essa instituição. A psicodinâmica do trabalho foi o referencial teórico que norteou a análise desta pesquisa.

A contribuição singular desta dissertação é estender a discussão que relaciona saúde mental e trabalho, já significativa em outros setores e categorias profissionais, para o campo da dança, ainda pouco pesquisado no Brasil. A lacuna de pesquisas nessa área, no âmbito da psicodinâmica do trabalho, é observada no Brasil² e também na França, berço dessa teoria.

A relevância da análise sobre o trabalho artístico, no caso, o trabalho da dança, por meio da psicodinâmica do trabalho, foi percebida pela pesquisadora em 2005/2006, quando esta realizou o curso Master Recherche des Psychologies du

¹ O Balé da Cidade de São Paulo será referido nesta dissertação por meio de suas letras iniciais BCSP, com o propósito de facilitar a leitura.

² Na revisão bibliográfica realizada pela pesquisadora foi encontrada, no Brasil, uma dissertação referente a este tema. SANTOS, Elise Alves dos. *O trabalho dos bailarinos profissionais de uma companhia de dança contemporânea: uma perspectiva psicodinâmica*. Dissertação de mestrado apresentada na faculdade de Psicologia da Universidade Católica de Goiás, em 2008.

Travail et d'Action, no Conservatoire National des Arts e Métiers, sob orientação do Prof. Christophe Dejours³.

O objetivo daquela pesquisa foi analisar qual a influência da organização do trabalho intermitente para a saúde mental do artista do espetáculo ao vivo, inscrito no estatuto jurídico “intermitentes do espetáculo”⁴, por meio do referencial teórico da psicodinâmica do trabalho⁵. O objeto desta pesquisa foi constituído por um grupo de dez músicos e bailarinos, residentes na França. Realizou-se, assim, uma análise sobre a expressão subjetiva desses trabalhadores ao vivenciarem a intermitência do trabalho e as possíveis implicações para a saúde mental.

Tal pesquisa informa que esses trabalhadores artistas – músicos e bailarinos – estão submetidos à constante incerteza face à garantia do trabalho. A procura do trabalho por esses artistas é permanente, uma vez que os projetos artísticos, quando encontrados, são por tempo determinado. Esses artistas informaram a necessidade

³ Segnini, Marina Petrilli. *L'artiste du spectacle vivant au temps de l'intermittence: plaisir et souffrance au travail*. Mémoire apresentado no programa Psychanalyse-Santé-Travail, no curso Master Recherche Psychologie du Travail et d' Action, Conservatoire National des Arts et Métiers-CNAM/Paris. Orientador: Prof. Christophe Dejours. Trabalho defendido em outubro de 2006. Bourse Région Ile de France.

⁴ Intermitente de espetáculo – trata-se de uma categoria jurídica que designa os trabalhadores artistas de espetáculo ao vivo que se inserem no mundo do trabalho por meio de projetos de curta duração e que vivenciam momentos de ausência de trabalho. Este estatuto jurídico é vinculado ao sistema de seguridade social francesa – seguro desemprego. Estes trabalhadores, conseguindo comprovar 506 horas de trabalho ao ano, têm assegurado, pela previdência francesa, o seguro desemprego, calculado pela média dos cachês recebidos. (Segnini, M.P., 2006, p.28).

⁵ O objeto da pesquisa, analisado no referido trabalho de master recherche originou-se do convite realizado a esta pesquisadora para entrevistar dez artistas na França, todos intermitentes do espetáculo, privilegiando narrativas de formação e de trabalho no campo artístico. Esse convite foi formulado pelas coordenadoras, Profa. Dra. Liliana Segnini e Profa. Dra. Aparecida Neri de Souza, do projeto temático *Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*, desenvolvido na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, com apoio financeiro da FAPESP. O referido convite provocou mudanças em relação ao projeto inicial de pesquisa proposto ao CNAM (*Prazer e sofrimento no trabalho de jovens executivos de consultorias multinacionais*). O Prof. Christophe Dejours, orientador da pesquisa desenvolvida na França, apoiou e incentivou a mudança do projeto por se tratar de um tema – trabalho artístico – ainda não analisado pela psicodinâmica do trabalho, na França.

de se manterem sempre prontos para o trabalho, mesmo sem nenhuma programação estabelecida, pois as oportunidades podem ocorrer a qualquer tempo. No caso dos bailarinos, é preciso manter o corpo preparado, diariamente; já os músicos necessitam realizar um estudo diário do seu instrumento musical. Nesse sentido, esses artistas expressaram a impossibilidade de férias e descanso. Os artistas intermitentes do espetáculo são trabalhadores que trabalham diariamente, sem ter a garantia do espetáculo ao vivo. Vivenciam, assim, um estado permanente de ansiedade frente à instabilidade da garantia do trabalho, e, ao lado disso, lhes é fundamental a auto-motivação e autodisciplina para que possam realizar suas atividades.

A pesquisa realizada na França também informou que a organização do trabalho em dança, comparada com a organização do trabalho em música, se diferencia. Embora ambas sejam inscritas no campo do trabalho artístico, cada uma expressa singularidades que impedem generalizações.

Mesmo considerando relevante analisar, por meio do referencial teórico da psicodinâmica do trabalho, a relação entre o trabalhador músico e a organização do trabalho em música, este projeto de pesquisa procurou aprofundar, no Brasil, a relação entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho em dança. Para tanto, é importante salientar que, no Brasil, as relações de trabalho diferem das relações de trabalho na França, na medida em que não existe, aqui, a figura do trabalhador intermitente. Sendo assim, na impossibilidade de se traçar um paralelo entre a realidade francesa e a realidade brasileira, optou-se por pesquisar o trabalhador bailarino com contrato de trabalho permanente.

Após levantamento de diferentes espaços para realização desta pesquisa, o BCSP se mostrou o mais adequado. Trata-se de uma companhia de dança pública, vinculada à Prefeitura da Cidade de São Paulo, pertencente ao grupo dos corpos estáveis⁶ do Theatro Municipal de São Paulo. O BCSP garante trabalho permanente aos seus bailarinos e bailarinas, assim como, na época em que esta pesquisa se iniciou, era, na cidade de São Paulo, a única companhia pública de dança, que proporcionava uma remuneração considerada positiva no meio artístico em dança⁷, garantindo aos seus bailarinos a possibilidade de sobreviver do trabalho da dança.

Esta pesquisa somente foi possível em função de dois importantes aspectos. O primeiro se refere à aceitação por parte do BCSP que se mostrou favorável à realização da pesquisa, propondo que o processo de construção da coreografia para o espetáculo Balé Canela Fina, do coreógrafo espanhol Cayetano Soto, fosse acompanhado pela pesquisadora. O segundo aspecto refere-se ao apoio e orientação da Profa. Dra. Selma Lancman⁸, que se interessou por esta hipótese de trabalho.

A metodologia que embasa esta pesquisa apoia-se no campo teórico desenvolvido pela psicodinâmica do trabalho; em termos de procedimento de pesquisa, os dados foram levantados, sobretudo, por meio de entrevistas individuais

⁶ Corpo estável é a denominação que recebe o conjunto de artistas de uma determinada área de atividade artística de um teatro ou instituição. O Theatro Municipal de São Paulo é composto por seis corpos estáveis: a Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Balé da Cidade de São Paulo, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, Coral Lírico e o Coral Paulistano

⁷ Desde 2008, na cidade de São Paulo, também existe a São Paulo Companhia de Dança, companhia pública, vinculada ao Estado de São Paulo. Essa companhia também garante uma remuneração reconhecida positivamente pelo meio artístico em dança. No entanto, a São Paulo Companhia de Dança tem como objetivo o balé clássico, diferenciando-se assim do Balé da Cidade de São Paulo, que, desde 1974, configura-se como uma companhia de dança contemporânea.

⁸ Professora Titular e coordenadora do Laboratório de Investigação e Intervenção em Saúde e Trabalho - LIIST, do Departamento de Fonoaudiologia, Fisioterapia e Terapia Ocupacional - FOFITO, da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo - FMUSP. Esse laboratório possui parcerias de pesquisa com o Laboratoire de Psychologie du Travail et d'Action du Conservatoire National des Arts et Métiers -CNAM, na França.

com profissionais do BCSP. Com o objetivo de complementar as informações sobre o trabalho da dança no interior do BCSP, também foram realizadas observações sobre o processo de trabalho, no processo de produção da construção de um espetáculo. Além disso, foram trabalhados os documentos existentes e analisada a bibliografia pertinente, no sentido de se conhecer o “estado da arte”. Tais procedimentos poderão ser examinados no capítulo I desta dissertação.

A psicodinâmica do trabalho, enquanto campo teórico, também será focada no capítulo I; no entanto, é relevante ressaltar que essa teoria traz, enquanto contribuição singular para o campo teórico que articula trabalho e saúde mental, a dimensão analítica que considera as relações estabelecidas entre o sujeito e a organização do trabalho, aspectos centrais para a constituição da saúde mental do trabalhador. Essa relação pode propiciar o desenvolvimento da criação, da realização de si mesmo no trabalho e/ou pode gerar sofrimento patogênico, que comumente promove descompensações psíquicas, atingindo, por sua vez, os alicerces da identidade. A expressão *sofrimento e prazer no trabalho*, utilizada pela psicodinâmica do trabalho, refere-se a essa relação dinâmica entre o sujeito e a organização do trabalho. Segundo esse referencial teórico, o sujeito que vivencia sofrimentos patogênicos e não se encontra em um quadro de desequilíbrio psíquico é porque desenvolveu estratégias de defesa contra esse sofrimento. Desta forma, as perguntas que norteiam as análises no campo da psicodinâmica do trabalho questionam como os trabalhadores realizam suas atividades, se são submetidos a constrangimentos impostos pela organização do trabalho, além de questionar como os suportam psicicamente e permanecem trabalhando. Enfim, procuram saber

quais são as estratégias de defesa construídas coletivamente pelos trabalhadores contra o sofrimento vivenciado no trabalho.

A elaboração desta dissertação procura analisar essas relações de sofrimento e prazer no trabalho artístico em dança. Para tanto, no primeiro capítulo, se discute a fundamentação teórica que norteia a análise dos dados. No segundo capítulo são descritos e justificados os procedimentos de pesquisa utilizados. No terceiro capítulo, realiza-se a descrição dos dados coletados. Em seguida, no quarto capítulo, são analisados os dados por meio da teoria que embasa a psicodinâmica do trabalho. Na conclusão é elaborada a síntese dessa análise. Finalmente, nas considerações finais, são levantadas novas dimensões e novos questionamentos que poderão dar origem a novas perspectivas de trabalho em pesquisa.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA EM PSICODINÂMICA DO TRABALHO

CAPÍTULO I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA EM PSICODINÂMICA DO TRABALHO

O objetivo deste capítulo é apresentar as categorias analíticas em psicodinâmica do trabalho que nortearam a análise dos dados desta pesquisa.

I.I. CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO

No âmbito das ciências sociais, o trabalho significa uma categoria analítica consolidada. No entanto, no campo da saúde mental, coube à teoria da psicodinâmica do trabalho, pioneiramente, considerar as relações no trabalho centrais para o equilíbrio psíquico do sujeito. Essa teoria foi elaborada no final dos anos 1970, na França, por meio das pesquisas desenvolvidas pelo psiquiatra e psicanalista Christophe Dejours⁹.

A centralidade do trabalho é percebida na construção da identidade, na realização de si mesmo e na saúde mental – ou mesmo na saúde somática. O trabalho é um gerador de saúde ou, ao contrário, um constrangimento patogênico. O trabalho jamais é neutro. (...) Ou joga a favor da saúde ou, pelo contrário, contribui para sua desestabilização e empurra o sujeito para a descompensação. (Dejours, 2004c, p.138.)

⁹ Christophe Dejours é professor titular da cátedra de Psychanalyse-Santé-Travail, no Conservatoire National des Arts et Métier –CNAM, em Paris, e diretor de pesquisa do Laboratoire Psychologie du Travail e d'Action do CNAM. Dejours realiza pesquisa, desde os anos 1970, articulando saúde mental e trabalho; inicialmente, se inseriu nos estudos da psicopatologia do trabalho.

Na área da psicologia, os estudos desenvolvidos no mundo do trabalho anteriores à psicodinâmica do trabalho, eram produzidos, basicamente, em quatro áreas. A primeira área consistiu na psicologia industrial ou psicologia aplicada às organizações cujo objetivo é desenvolver instrumentos de adaptação do homem ao trabalho. A segunda área, a psicologia social, procura compreender as relações que os indivíduos mantêm com a sociedade e os processos subjetivos que decorrem dessa relação, e realiza estudos na área do trabalho, com o objetivo de explicar tais relações. (Bock, 2002, p. 143-144.) A terceira área é a da teoria do estresse, desenvolvido, inicialmente, pelo canadense Hans Selye, na década de 1930, e posteriormente Karasek e Theorell relacionam estresse e trabalho dentro de uma abordagem de causa e efeito. (Lancman, 2004, p.48.) A quarta área é a da psicopatologia do trabalho, cujos estudos consistiam em analisar os efeitos deletérios da organização do trabalho sobre a saúde mental do trabalhador.

I.II. AS ORIGENS DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO

A psicodinâmica do trabalho, partindo das pesquisas realizadas no âmbito da psicopatologia do trabalho, propõe que as relações no trabalho são fundamentais para a construção da subjetividade do sujeito adulto, não somente nos espaços de trabalho, mas do sujeito como um todo. O conceito de centralidade do trabalho para a psicodinâmica do trabalho refere-se ao papel mediador que o trabalho ocupa na relação sujeito-trabalho para a saúde mental¹⁰.

¹⁰ No interior de uma abordagem construtivista, compreende-se, aqui, por saúde mental o resultado de uma luta entre os agentes patogênicos (endógenos e exógenos) contra os processos patológicos que esses agentes possam promover e engendrar no aparelho psíquico. (Dejours, 2007, p.14.)

A psicodinâmica do trabalho nasce de uma prática de ação no campo e de um diálogo entre a psicopatologia do trabalho, a ergonomia, a psicanálise, a sociologia, a fenomenologia, a antropologia e a filosofia. Ela tem como pedra mestra o livro publicado em 1980, na França, intitulado *Travail, usure mentale*¹¹, de autoria do Christophe Dejours. Nesse livro, ainda que a psicodinâmica do trabalho não seja assim nomeada, o autor esboça as premissas norteadoras da teoria. O autor propõe a clínica do trabalho, cujo objetivo é compreender o conflito entre a organização do trabalho e o funcionamento psíquico. Os conceitos teóricos formulados pela psicodinâmica do trabalho são reflexões oriundas dos dados obtidos por meio do método clínico de intervenção no campo. A teoria e a pesquisa de campo estão intrinsecamente relacionadas no desenvolvimento da psicodinâmica do trabalho. Partindo da concepção de sujeito proposto pela psicanálise¹², o autor compreende que o trabalhador não é passivo frente aos constrangimentos organizacionais, sendo capaz de se proteger dos efeitos deletérios da organização do trabalho sobre a saúde mental por meio de estratégias defensivas individuais e coletivas. As pesquisas desenvolvidas, a partir de então, visavam compreender como são elaboradas coletivamente tais defesas. Dejours, para tanto, desenvolveu a clínica do trabalho que porta um método de intervenção no campo cujo principal objetivo é oferecer um espaço de fala ao trabalhador. Tal abordagem tem a observação clínica e a criação de um espaço público de discussão, promotor

¹¹ No Brasil esse livro foi intitulado *A Loucura do Trabalho*, publicado em 1987 pela Oboré Editorial.

¹² Jacques Lacan, psicanalista, francês e grande estudioso das obras de Freud, elaborou o conceito de sujeito. O sujeito lacaniano é o sujeito do inconsciente, é aquele que não sabe de si mesmo e está constantemente submetido ao conflito promovido pelo desejo. Para Lacan, o sujeito do inconsciente é o sujeito do desejo que se oculta no discurso, uma vez que o “eu do enunciado não é o mesmo que fala”. (Cahn, Raymond, 2002; Dor, Joel, 2003; Elia, Luciano, 2004.)

da reapropriação do sentido do trabalho pelo trabalhador. (Dejours, 2004d, p.125-126.)

Por meio da pesquisa em psicopatologia do trabalho, o que se pretende é dar a possibilidade aos atores de pensarem sua situação, sua relação com o trabalho e as consequências dessa relação com a vida fora do trabalho, com a sua vida como um todo, ou seja, a possibilidade de tomar pé na dialética do ator/sujeito. (Dejours, 2004d, p.126.)

Ao utilizar a clínica do trabalho como método de intervenção nas pesquisas de campo da psicopatologia de trabalho¹³, desenvolvidas até o momento, Dejours deixa de focalizar a doença mental como produto de uma relação de causa e efeito das relações de poder vivenciadas na esfera da exploração do trabalho sobre a subjetividade do trabalhador, e passa a analisar o sofrimento e as defesas contra os aspectos nocivos à saúde mental da organização do trabalho. A clínica do trabalho questiona os mecanismos psíquicos que possibilitam que as pessoas não vivenciem a desestruturação psíquica, apesar de submetidas a condições de trabalho, muitas vezes, degradantes. Ao realizar tal questionamento, essa teoria elaborou o conceito *normalidade sofrente*, que veio depois representar o ponto chave que diferencia a psicodinâmica do trabalho da psicopatologia do trabalho.

¹³ A psicopatologia do trabalho foi desenvolvida no pós Segunda Guerra Mundial, 1950 e 1960, na França, por psiquiatras, entre os quais tiveram maior visibilidade: Louis Le Guillant, Claude Veil, Paul Sivadon, Adolfo Fernandez-Zoila e Jean Bégoïn. Tal disciplina era relacionada ao campo da saúde, dedicada à análise, superação e tratamento das doenças mentais, cujo método estava fundamentado no modelo de causa e efeito oferecido pela medicina da época. Enfim, as especificidades do trabalho podiam causar distúrbios psicopatológicos. As pesquisas na época eram voltadas, sobretudo, para o trabalho industrial, como um mal socialmente engendrado, nocivo à saúde dos trabalhadores. (Dejours, 2004, p. 47-104.)

Normalidade sofrente é oriunda do processo de confronto¹⁴ entre o sujeito e o trabalho. O sofrimento é entendido como inerente ao trabalho e pode se desdobrar em duas possibilidades, segundo a psicodinâmica do trabalho: sofrimento criador e sofrimento patogênico¹⁵. A normalidade sofrente é formada pelas estratégias defensivas contra o sofrimento patogênico vivenciado no trabalho, decorrente de um equilíbrio instável, precário entre esse sofrimento e as defesas contra ele. Nesse processo psíquico a elaboração inconsciente das estratégias de defesa, conforme descrito pela psicanálise, é fundamental para que o sujeito possa viver sem ter que se afrontar com o sofrimento desestruturante. Quando o sofrimento patogênico não gera uma ruptura do equilíbrio psíquico, trazendo à tona uma descompensação psicopatológica, é porque contra ele o sujeito empregou poderosas defesas que o permitiram controlá-lo. (Dejours, 1999b, p.35.)

(...) Não se deve confundir estado de normalidade com estado saudável. Se, de um lado, a normalidade pode refletir equilíbrio saudável entre as pessoas, pode, de outro, ser um sintoma de um estado patológico, ou seja, o estabelecimento de um precário equilíbrio entre as forças desestabilizadoras dos sujeitos e o esforço destes e dos grupos no sentido de se manterem produtivos e atuantes à custa de muito sofrimento e que se estenderá também em sua vida fora do trabalho. (...) Esse sofrimento não se manifesta porque os sujeitos buscam ativamente se proteger e defender. Lançam mão ou de mecanismos de defesa, quando trabalham sós e isolados, ou de estratégias de defesa, quando o trabalho é em equipes e grupos. A patologia surge quando se rompe o equilíbrio e o sofrimento não é mais contornável. Em outros termos, quando um certo trabalhador utilizou todos os seus recursos intelectuais e psico-afetivos para dar conta da atividade e demandas impostas pela organização e percebe que nada pode fazer para se adaptar e/ou transformar o trabalho. (Lancman e Uchida, 2003, p.84.)

¹⁴ A palavra confronto, utilizada neste texto, expressa a ação de colocar-se frente a frente, tendo também a ideia de enfrentamento.

¹⁵ Esses aspectos do sofrimento serão melhor discutidos mais adiante, neste capítulo.

As observações clínicas realizadas pela psicodinâmica do trabalho permitem compreender que o sujeito inserido no espaço de trabalho hostil – comumente controlado, competitivo, hierarquizado e individualista – pode criar estratégias de defesa e assim realizar sua atividade sem adoecer psicologicamente. O sofrimento vivenciado no trabalho não se torna forçosamente um impedimento para as atividades cotidianas e rotineiras. A *normalidade sofrida* é fundamental para a compreensão da teoria da psicodinâmica do trabalho, uma vez que decorre de uma formação de compromisso entre o sofrimento e as estratégias coletivas de defesa.

*A normalidade é interpretada como o resultado de um compromisso entre o sofrimento e a luta (individual e coletiva) contra o sofrimento no trabalho. Portanto, a normalidade não implica ausência de sofrimento, muito pelo contrário. Pode-se propor um conceito de “normalidade sofrida”, sendo, pois, a normalidade não o efeito passivo de um condicionamento social, de algum conformismo ou de uma “normalização” pejorativa e desprezível, obtida pela “interiorização” da dominação social, e sim, o resultado alcançado na dura luta contra a desestabilização psíquica provocada pelas pressões no trabalho. (Dejours, 1998, p.43.)*¹⁶

Neste conceito está implícito que a organização do trabalho é compreendida como interações dinâmicas entre os trabalhadores, e não como algo que não se pode transformar, tal como concebia a psicopatologia do trabalho. A psicodinâmica do trabalho pressupõe que a relação entre a organização do trabalho e o homem está em contínuo movimento.

¹⁶ Tradução da autora.

(...) a psicopatologia do trabalho leva à ideia de que a organização do trabalho coloca uma série de problemas humanos irredutíveis às questões de poder. Mudar o poder de mãos na empresa não resolveria a questão do sofrimento e levaria apenas a mudar a responsabilidade entre os atores. A complexidade e a racionalidade das estratégias defensivas contra o sofrimento no trabalho são, no meu ponto de vista, irredutíveis às estratégias dos atores (...). (Dejours, 2004b, p.55.)

Rompe-se assim com as teorias que pressupõem que a doença mental no trabalho é somente causada pelos constrangimentos impostos pela organização do trabalho (teoria do estresse e psicopatologia do trabalho). A *normalidade sofrente*, por sua vez, expressa a racionalidade subjetiva¹⁷ das condutas e das ações dos trabalhadores. A psicodinâmica do trabalho é germinada nesta passagem entre a patologia e a normalidade, e é assim denominada pelo autor, em 1993, no texto *Addendum* publicado na nova edição aumentada do livro *Travail, usure mentale*¹⁸.

(...) ao se propor a normalidade como objeto, a psicodinâmica do trabalho abre caminho para perspectivas mais amplas, que, como veremos, não abordam apenas o sofrimento, mas, ainda o prazer no trabalho: não mais somente o homem, mas o trabalho; não mais apenas a organização do trabalho, mas as situações de trabalho nos detalhes de sua dinâmica interna. (Dejours, 2004b, p. 53.)

A psicopatologia do trabalho, enquanto disciplina analítica, promove conhecimento sobre a relação do homem com as situações de trabalho. No entanto,

¹⁷ Dejours se insere, nesse aspecto, na teoria da ação proposta por Jürgen Habermas, filósofo e sociólogo alemão, considerado um dos herdeiros do pensamento da Escola de Frankfurt. Na teoria da ação, Habermas distingue três formas de agir: instrumental ou teleológico, moral-prático e o agir expressivo. (Dejours, 2003, p. 67.)

¹⁸ Este texto não foi publicado nas novas edições do livro traduzido no Brasil: *A loucura do trabalho*. No entanto, foi traduzido e publicado, em 2004, no Brasil, no livro: *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*, organizado por Selma Lancman e Laerte Idal Szelnowar, Editora Paralelo.

não se caracteriza como um instrumento concreto de transformação dessa realidade. Limita-se à elucidação do significado das consequências face à organização do trabalho, e deixa a mobilização de uma ação transformadora aos próprios trabalhadores, que, em razão da eficiência das estratégias defensivas que também desempenham um papel de freio à transformação, ficam, possivelmente, desprovidos de instrumentos que lhes permitiriam tal ação. (Dejours, 2004b, p.56.)

A psicodinâmica do trabalho propõe uma prática, uma ação no campo, objetivando a apropriação (elaboração) do trabalhador do seu sofrimento. Assim é, potencialmente, promotora de transformação, tanto na esfera individual como na coletiva. A clínica do trabalho visa oferecer instrumentos aos trabalhadores para que estes possam transformar as relações que estabelecem com a organização de trabalho e, assim, criam novas formas de se relacionarem com o trabalho, promovendo a saúde mental. A psicodinâmica do trabalho é, sobretudo, uma prática clínica cujo fazer aumenta a compreensão da relação homem e sociedade e, assim, alcança o conhecimento científico e constrói um fundamento teórico metodológico. (Dejours, 2004b, p.56.)

A estabilidade frágil, explicitada pela *normalidade sofrente* e sustentada pelas estratégias de defesa construídas coletiva e individualmente num determinado grupo de trabalho, submetido a uma determinada organização do trabalho, é reveladora do dinamismo da relação entre o trabalhador e a organização do trabalho. É exatamente no momento em que essa dinâmica encontra-se bloqueada que se pode observar a crise psíquica. (Dejours, 2004b, p.58.)

A teoria da psicodinâmica do trabalho elabora um conjunto de categorias que, ao articular saúde mental e trabalho, oferece possibilidade de análise da complexa relação entre o sujeito e a organização do trabalho na contemporaneidade. A seguir serão explicitadas as principais categorias da teoria da psicodinâmica do trabalho que nortearam esta pesquisa.

I.III. O CONCEITO DE TRABALHO

A psicodinâmica do trabalho elaborou a seguinte definição para trabalho:

Trabalho é a 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, 2004c, p. 135.)

Nesta concepção do trabalho estão explicitadas algumas concepções norteadoras da teoria da psicodinâmica do trabalho. A primeira noção colocada é que o trabalho é humano, ou seja, não existe trabalho sem homens e mulheres. Posteriormente expressa que o trabalho é aquilo que resiste às prescrições da organização do trabalho, levantando uma discussão que se origina na ergonomia sobre o descompasso entre trabalho prescrito e trabalho real¹⁹. Está implícito, também, o conceito de coletivo de trabalho: o trabalho é realizado por um grupo. E, por último, no reconhecimento de uma utilidade econômica e social do trabalho. A utilidade econômica não é referente ao salário, mas ao reconhecimento social de que tal atividade é trabalho. (Dejours, 2004c, p. 135-136.)

¹⁹ Ver maiores informações sobre esse conceito neste mesmo capítulo no item: Trabalho Prescrito e Trabalho Real.

I.IV. IDENTIDADE E TRABALHO

É por meio da identidade que o indivíduo se apresenta ao mundo e se reconhece como um ser único. A identidade confere ao sujeito uma singularidade e possui aspectos permanentes e mutáveis. Entre os aspectos fundamentais e imutáveis constitutivos da identidade de uma pessoa, destacam-se o sexo, a etnia, a nacionalidade, a idade, a filiação, entre outros. Os aspectos passíveis de transformação são oriundos de um processo permanente de constituição do sujeito. Esse processo está presente durante toda a vida, desde o nascimento até a morte.

Inicialmente, o bebê não se reconhece como um ser diferenciado do outro. Cabe aos primeiros cuidadores, comumente as figuras parentais, oferecerem-lhe subsídios para que ele possa realizar essa separação gradativamente. Tal subsídio se origina do fato desses cuidadores reconhecerem esse bebê como um sujeito constituído de necessidades, vontades, características próprias e identificá-lo como um outro. Então, o ser humano é constituído identitariamente por meio do olhar do outro, que permite que cada indivíduo se reconheça único e diferenciado.

(...) A constituição da identidade é (...) entendida como processo que se desenvolve ao longo de toda a vida do sujeito, e que está vinculada à noção de alteridade. Esse 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 semelhanças 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 diferenças. (Lancman, 2004, p.32.)

A psicodinâmica do trabalho destaca a relevância do trabalho para a formação da identidade. Para essa teoria, a construção da identidade, após a infância, ocorre em dois domínios: no campo erótico e no campo social. No campo erótico, o reconhecimento do outro passa pelo amor, ou seja, pelas relações amorosas. No campo social, o reconhecimento passa pelo trabalho. Enfim, a identidade do sujeito adulto está vinculada às suas relações afetivas e à sua atividade (trabalho). Quando a qualidade do trabalho é reconhecida, também se reconhece os esforços empreendidos pelo sujeito na sua realização; assim, as angústias, dúvidas, decepções e desânimos adquirem sentido. Enfim, o sofrimento vivenciado, se reconhecido, confere ao sujeito uma qualidade, que ele não possuía antes desse reconhecimento. E é nesse sentido que o *“reconhecimento do trabalho, ou mesmo da obra, pode depois ser reconduzido pelo sujeito ao plano da construção de sua identidade”*. (Dejours, 1999b, p.34.)

Sendo assim, para a psicodinâmica do trabalho, o trabalho se inscreve na realização de si mesmo, na realização do ego, na contribuição do sujeito à organização do trabalho e, assim, à sociedade. Se tal contribuição for negada ou impedida pode gerar uma crise de identidade e promover adoecimento psíquico. Neste aspecto, a identidade é compreendida, também, como uma espécie de armadura psíquica, resultado de um processo intersubjetivo (alteridade) que produz um sentimento de integração, ordenação e continuidade. Não há, para Dejours, crise psicopatológica que não esteja centrada numa crise de identidade; muitos dos que trabalham conservam seu equilíbrio psíquico, essencialmente, graças às relações subjetivas e sociais no campo do trabalho. (Dejours, 2007, p.22.)

Não podendo gozar os benefícios do reconhecimento de seu trabalho nem alcançar assim o sentido de sua relação para com o trabalho, o sujeito se vê reconduzido ao seu sofrimento e somente a ele. Sofrimento absurdo, que não gera senão sofrimento, num círculo vicioso e dentro em breve desestruturante, capaz de desestabilizar a identidade e a personalidade e de levar à doença mental. Portanto, não há neutralidade do trabalho diante da saúde mental. (Dejours, 1999b, p. 34-35.)

Podemos encontrar um exemplo significativo da relação entre trabalho e identidade no seguinte trecho de Silvia Bleichmar, psicanalista argentina, que ao analisar as implicações para o sujeito da degradação das condições de vida naquele país, nos últimos dez anos, ressalta o desemprego como um aspecto gerador de sofrimento, sobretudo, no que concerne à identidade:

(...) é mais difícil ver como estes processos ameaçadores tomam formas tão rudes, muito mais sutis, mas igualmente desconstrutivas, em circunstâncias nas quais o sujeito não se vê confrontado com a morte imediata, mas sim aos modos habituais de vida; perdas identitárias como as produzidas pela passagem ao desemprego sem possibilidade de retorno ao trabalho - e não somente como meio de vida, mas como emblema de pertencimento: "eu fui sociólogo", me disse um taxista a quem perguntei como sabia tanto sobre um tema do qual conversávamos. Não era um sociólogo que estava de passagem como taxista, era um ex-sociólogo cuja ocupação atual não era suficiente para lhe oferecer uma identidade, de modo tal que o que restou de toda a identificação positiva foi convertido somente em um sobrevivente do que ele havia sido. (Bleichmar, 2006, p.174.)²⁰

²⁰ Tradução da autora.

I.V. SUBLIMAÇÃO, PRAZER E SOFRIMENTO NO TRABALHO

A psicodinâmica do trabalho definirá um papel fundamental para o trabalho na construção da identidade, conforme já referido no tópico anterior. Um sujeito se identifica por meio da atividade que exerce em uma determinada sociedade e busca por meio desta encontrar um reconhecimento social. O trabalho, assim sendo, ganha a forma de *sublimação*; termo este que, no domínio da psicanálise, foi postulado por Freud para “*explicar as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual*”. (Laplanche e Pontalis, 2001, p. 495.) Freud descrevera a atividade artística e a investigação intelectual como as principais atividades de sublimação²¹. Pascale Molinier²² ressalta, no entanto, que o trabalho comum é descrito somente uma única vez por Freud como uma atividade sublimatória, na obra *Mal estar na civilização* (1930), em uma nota de rodapé. (Molinier, 2006, p.162.)

(...) Não é possível, dentro dos limites de um levantamento sucinto, examinar adequadamente a significação do trabalho para a economia da libido. Nenhuma outra técnica para a conduta da vida prende o indivíduo tão firmemente à realidade quanto a ênfase concedida ao trabalho, pois este, pelo menos, fornece-lhe um lugar seguro numa parte da realidade, na comunidade humana. A possibilidade que essa técnica oferece de deslocar uma grande quantidade de

²¹ “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. Atualmente, apenas de forma figurada, podemos dizer que tais satisfações parecem mais refinadas e mais altas.” (Freud, 1930, In: Vol. XXI, p.87.)

²² Pascale Molinier é doutora em psicologia, professora no Conservatoire National des Arts et Metiers – CNAM/Paris, onde é igualmente responsável por uma equipe de pesquisa no Laboratoire de psychologie du travail et de l’action. Desenvolve pesquisas na área da psicodinâmica do trabalho.

componentes libidinais, sejam eles narcísicos, agressivos ou mesmo eróticos, para o trabalho profissional, e para os relacionamentos humanos a ele vinculados, empresta-lhe um valor que de maneira alguma está em segundo plano quanto ao de que goza como algo indispensável à preservação e justificação da existência em sociedade. A atividade profissional constitui fonte de satisfação especial, se for livremente escolhida, isto é, se, por meio de sublimação, tornar possível o uso de inclinações existentes, de impulsos instintivos persistentes ou constitucionalmente reforçados. No entanto, como caminho para a felicidade, o trabalho não é altamente prezado pelos homens. Não se esforçam em relação a ele como o fazem em relação a outras possibilidades de satisfação. A grande maioria das pessoas só trabalha sob a pressão da necessidade, e essa natural aversão humana ao trabalho suscita problemas sociais extremamente difíceis. (Freud, 1930, nota 17, p. 87, vol. XXI.)

O conceito de sublimação foi somente esboçado por Freud, embora ele recorra, em muitos momentos de sua obra, a esse conceito na tentativa de explicar, do ponto de vista econômico e dinâmico, atividades alimentadas por um desejo, mas que não visam de forma manifesta um objetivo sexual, mas um reconhecimento social. No caso, Freud enfatizou as atividades intelectuais e de criação. (Laplanche e Pontalis, 2001, p.495.)

Molinier, analisando as possíveis articulações entre trabalho e sublimação, ressalta os estudos de Jean Laplanche, psicanalista francês. Este autor partindo do fato de que a psicanálise carecia de uma teoria mais aprofundada sobre sublimação, questiona o conceito, ampliando-o. Para Laplanche, a sublimação não está relacionada somente às atividades artísticas e científicas, mas, também, ao trabalho de forma geral, assim como às atividades de lazer. Dessa forma, para esse autor, a sublimação não concerne somente às atividades, mas também às relações amorosas, à linguagem e às formas de simbolização. (Molinier, 2006, p.163.) No trecho

seguinte é possível observar um resumo dos questionamentos ao conceito sublimação elaborados pelo psicanalista Laplanche:

A definição (postulada por Freud) introduz numerosos elementos. Em primeiro lugar a relação entre sexual e não-sexual, com a questão da passagem de um ao outro; veremos, aliás, que tal relação deve ser aprendida nos dois sentidos – não apenas do sexual para o não-sexual, como aqui, mas também do não-sexual para o sexual – para termos um quadro verdadeiramente abrangente do problema. Mais especificamente, a noção de pulsão ou de energia libidinal, como aquilo que seria precisamente suscetível de transitar das atividades sexuais para as atividades não-sexuais. Por outro lado, enfim, o que também é essencial para a Freud, uma referência à valorização social: ela está praticamente presente em todas as elaborações freudianas concernentes à sublimação. Esta noção de uma valorização social desemboca num duplo questionamento: primeiro, saber se essa valorização é capital na própria definição de atividades sublimadas, o que leva principalmente a interrogar sobre o campo da sublimação e seus limites: uma atividade não valorizada – supondo-se que isso exista -, um hobby, uma ideia fixa, um colecionismo aberrante, será uma sublimação da mesma categoria de uma atividade culturalmente reconhecida? E, se não são sublimações, será necessário um outro conceito para dar conta delas? Por outro lado, supondo que se deva reter essa dimensão da valorização social, como compreendê-la, como compreender que ela seja suscetível de marcar o próprio processo psíquico? O que está em questão será a utilidade para a sociedade, será, de modo mais profundo o reconhecimento pelo outro ou pelos outros, será o valor de comunicação e até mesmo o valor de linguagem? Não estaríamos muito longe de certos problemas já suscitados pelos rituais de iniciação, em que o tempo do reconhecimento nos pareceu essencial? (Laplanche, 1989, p.11-12.)

Os processos sublimatórios empreendidos pelo sujeito são aqueles nos quais é possível transformar sofrimento²³ em prazer. A relação estabelecida entre o sujeito

²³ A psicodinâmica do trabalho opõe sofrimento ao masoquismo. Masoquismo é compreendido aqui no senso psicanalítico do termo: “Freud estende a noção de masoquismo para além da perversão descrita pelos sexólogos, por um lado reconhecendo elementos dela em numerosos comportamentos

e o seu trabalho é mediadora fundamental deste processo, segundo a teoria da psicodinâmica do trabalho. Assim sendo, as condições de trabalho são fundamentais para que o processo sublimatório seja viável, no entanto, nem sempre, e muito comumente, não o são. Entende-se, aqui, por condições de trabalho, não somente o espaço físico e os contratos de trabalho, mas as relações subjetivas implicadas neste processo. (Dejours, 2004a, p.185 – 187.)

Trabalhar é enfrentar o fracasso, segundo a psicodinâmica do trabalho. Cada vez que o sujeito é colocado frente a frente com a necessidade de realizar uma determinada atividade, a possibilidade de não conseguir realizá-la, de não saber fazê-la, de não dar certo é uma ameaça constante. No entanto, o sujeito (individualmente e/ou coletivamente) pode, comumente, buscar formas de realizá-la. Desta forma, a psicodinâmica do trabalho analisa duas possibilidades para este sofrimento inerente ao trabalho. A primeira, seria o sofrimento criador que impulsiona o sujeito a procurar formas de realizar a atividade, está implicado na criatividade, na engenhosidade. A segunda seria o sofrimento patogênico, vivenciado pelo sujeito quando a sua relação com a organização do trabalho impede-o de exercer a sua criatividade. A dinâmica do reconhecimento está na base dessas duas possibilidades; os esforços na tentativa de realizar uma determinada atividade, se reconhecidos, conferem ao sujeito uma qualidade e a possibilidade da realização de si mesmo (prazer). No entanto, quando não há esse reconhecimento (dos pares e da hierarquia) o sujeito pode ser submetido ao sofrimento patogênico.

sexuais e rudimentos na sexualidade infantil, e, por outro lado, descrevendo formas que dela derivam, particularmente o masoquismo moral, no qual o sujeito, em razão de um sentimento de culpa inconsciente, procura a posição de vítima sem que um prazer sexual esteja diretamente implicado no fato”. (Laplanche & Pontalis, 2001, p. 274.)

Na teoria da psicodinâmica do trabalho, a expressão *prazer e sofrimento no trabalho* relaciona-se com esse processo dinâmico de transformação de sofrimento em prazer no trabalho. Assim, o trabalho se caracteriza como mais um espaço no qual o sujeito pode transformar a angústia (sofrimento) do não saber, do não sou em conhecimento, em criação, em sentido (prazer) e dessa forma, ao ser reconhecido pelos seus esforços nesta busca, o sujeito estrutura a sua identidade, sua singularidade no mundo.

I.VI. PSICODINÂMICA DO RECONHECIMENTO

A dinâmica do reconhecimento está no centro do equilíbrio psíquico no trabalho; é o coração da manutenção da saúde mental. Entende-se por reconhecimento a retribuição à contribuição que o sujeito traz ao trabalho. Retribuição que não é apenas de ordem financeira, como imaginam os gestores das organizações submetidas à lógica do mercado, mas da ordem do simbólico.

O desenvolvimento da identidade e a transformação do sofrimento em prazer estão diretamente relacionados ao olhar do outro e aos mecanismos de reconhecimento decorrentes desse olhar. Quando o reconhecimento do trabalho não existe, a desvalorização consequente atinge outros espaços da vida cotidiana dos trabalhadores, contaminando o tempo do não-trabalho. Nesse sentido, o trabalho deve ser entendido como um continuum que se estende para além de seu espaço restrito e influencia outras esferas da vida. (Lancman, 2004, p.33.)

Segundo a psicodinâmica do trabalho, esse reconhecimento no trabalho que está intimamente relacionado com a formação identitária do sujeito é proferido pelos pares e pela hierarquia. O reconhecimento dos pares passa, segundo a teoria

referida, pelo julgamento estético, e o reconhecimento hierárquico, pelo julgamento de utilidade²⁴.

O julgamento estético é realizado por aqueles que conhecem o trabalho nas suas entranhas, de tal forma que possa reconhecer no “trabalhar”, no gesto do outro uma qualidade. Esse julgamento é severo e exigente, pois é proferido pelos que sabem como pode ser feito determinado trabalho. Os pares são os que podem compreender todos os desafios superados pelo sujeito na tentativa de realizar a atividade, assim como são aqueles que melhor podem perceber a falta de qualidade no trabalho do outro. Essa forma de reconhecimento oferece um sentimento de pertencimento a um coletivo que só pode ser proferido pelos pares, pelos colegas, pelos membros da mesma equipe. O sujeito é reconhecido por saber-fazer, por pertencer a um coletivo de trabalhadores; a uma equipe e/ou a uma comunidade. O julgamento estético é fundamental para a identidade e para a sublimação, é o que confere ao sujeito um sentimento de pertencimento a um determinado grupo. (Dejours, 2004a, p.187.)

Graças ao julgamento estético, o reconhecimento confere um novo status a quem trabalha: é um pesquisador como os outros pesquisadores; é um psicanalista como os outros psicanalistas; é um mecânico reconhecido como um verdadeiro mecânico pelos outros mecânicos. (Dejours, 2007, p.21.)²⁵

O julgamento de utilidade é realizado não somente pelo superior hierárquico, mas também pelo subordinado e eventualmente pelo cliente sobre o

²⁴ Julgamento é utilizado, pela psicodinâmica do trabalho, no sentido de opinião legitimada.

²⁵ Tradução da autora.

trabalho do sujeito e as suas contribuições nas esferas econômicas, sociais ou técnicas. É o sentimento de se sentir reconhecidamente útil.

O desejo de ser útil é psicologicamente crucial. (...) Razão pela qual o desemprego é tão perigoso para a saúde mental; torna-se inútil ao outro. (Dejours, 2007, p.21.)²⁶

O sujeito submetido a um trabalho pelo qual não recebe nenhum reconhecimento das esferas acima citadas (o trabalho inútil) passa a se sentir sem valor, invisível e inexistente socialmente. (Dejours, 2004b, p. 71-73.) Este jogo da psicodinâmica do reconhecimento no trabalho é sintetizado por Lancman e Uchida:

(...) Não se trata de qualquer reconhecimento, mas sim do reconhecimento dos pares, na medida em que estes conhecem a fundo o trabalho e podem avaliá-lo em aspectos por vezes menos visíveis para os leigos. (...) o julgamento dos pares é o mais severo e crítico. Ao passar pelo escrutínio deles e receber sua aprovação, o trabalhador sente-se retribuído e sai fortalecido desse processo. Junto a esse reconhecimento, um outro é citado por Dejours: o de utilidade, aquele feito pelo cliente e pela chefia. Esses dois mecanismos de reconhecimento são fundamentais, pois o que em última instância está em jogo é sua identidade. Ela se constitui no interjogo das relações sociais, sendo que um dos elementos essenciais para sua produção é o reconhecimento social. O trabalho, nesse sentido, é um campo privilegiado na conquista da identidade pelos indivíduos. (Lancman e Uchida, 2003, p.86.)

O reconhecimento no trabalho é, portanto, proferido por aqueles que estão diretamente envolvidos na gestão coletiva da organização do trabalho. Importante ressaltar que o reconhecimento como retribuição simbólica não é sobre a pessoa, mas sobre o seu trabalho, sobre o *fazer*. E, posteriormente, o sujeito pode incorporar o *fazer* em *ser*. Nesse sentido, é que o trabalhar também transforma, por meio do

²⁶ Tradução da autora.

reconhecimento, a identidade desse sujeito. Sobre esse aspecto, a psicodinâmica do trabalho afirmará que o trabalho pode subverter o sofrimento e o esforço do trabalho realizado em prazer e em construção da identidade. Conforme afirma a psicanalista francesa Marie Pez : *“esta constru o da identidade no trabalho   a estrutura da saúde mental e física. Se a organiza o do trabalho não a permite, essa estrutura sucumbe”*. (Pez , 2002, p.93.)

Para a psicodinâmica do trabalho, quando a rela o entre o trabalhador e a organiza o do trabalho permite o livre jogo do funcionamento psíquico do sujeito, o trabalho ocupar  um lugar primordial para o equilíbrio psíquico e na dinâmica da identidade. No entanto, caso o espaço de cria o, de compartilhamento de saberes entre os pares seja negado, assim como a dinâmica do reconhecimento, provavelmente haverá sofrimento ps quico²⁷.

O conceito da dinâmica do reconhecimento elaborado pela psicodinâmica do trabalho possibilita a compreensão das implica es do porquê os indivíduos que almejam trabalhar, mas estão privados de trabalho, concomitantemente com os limites que a falta de recurso financeiro impõe, possuem dificuldades em manter equilíbrio psíquico e som tico. Para estes, estar desprovido de trabalho   estar privado de oferecer uma contribui o   organiza o do trabalho e, por meio dela,  

²⁷ Este conceito de desenvolvimento psíquico no trabalho, proposto pela psicodinâmica do trabalho, suscita críticas e reflexões. Tais críticas não serão abordadas neste trabalho por escapar dos objetivos propostos, mas   relevante inform -lo. Jaqueline Maria Imbrizi, psicóloga e pesquisadora na área de psicologia social, na sua tese de doutorado e posteriormente publicada – *A Forma o do indivíduo no capitalismo tardio* – informa que   exatamente esta concep o dejouriana que, se analisada pelo referencial teórico da escola de Frankfurt, sobretudo Adorno e Marcuse, pode afirmar que a psicodinâmica do trabalho se insere numa perspectiva teórica que associa prazer a desumaniza o, uma vez que o trabalho alienado se “benfeito” e reconhecido seria o promotor de saúde mental. (Imbrizi, 2005, p.242.) “Ao que parece, se essas distor es fossem sanadas, poderia ocorrer a harmoniza o entre as exigências da empresa e as necessidades do trabalhador. Portanto, Dejours associa a no o de indivíduo saudável aos cr terios de produtividade e lucro”. (Imbrizi, 2005, p. 318.)

sociedade. Esse sujeito, fora do jogo do reconhecimento simbólico no trabalho, perde as duas vias de gratificação que o trabalho pode trazer: o julgamento de utilidade e o julgamento estético, perdendo a possibilidade de pertencimento a um coletivo de trabalho, a uma comunidade que o trabalho possibilita. Esse sujeito que almeja trabalhar, mas está desprovido do trabalho, pode ser submetido à solidão e corre o risco de sofrer descompensações psicopatológicas, tais como doenças psicossomáticas e dissociações psíquicas (depressão, síndrome do pânico, alcoolismo etc.) (Dejours, 2007, p.23.)

O confronto entre o sujeito e o mundo do trabalho é sempre permeado por conflitos e sofrimentos; a psicodinâmica do trabalho observa duas possibilidades para o sofrimento: a criação e o sofrimento patogênico. Conforme já referido no tópico anterior, o sofrimento é criador quando é transformado em criatividade, em reconhecimento e em prazer. Já o sofrimento é patogênico quando o mundo do trabalho é de tal forma rígido, repleto de pressões, medos, aborrecimentos que gera no sujeito sentimentos de impotência e crises de identidade. O trabalho passa a significar um mediador da desestabilização e da fragilização da saúde. (Dejours e Abdoucheli, 1994, p.137.) Dessa maneira, se o mundo do trabalho é gerador de sofrimento ao confrontar o sujeito com imposições externas, pode representar, também, a oportunidade central de crescimento e desenvolvimento da subjetividade. (Lancman, 2004, p.32.)

I.VII. TRABALHO PRESCRITO E TRABALHO REAL

Trabalho prescrito e trabalho real são conceitos oriundos da ergonomia e que foram incorporados e revistos pela psicodinâmica do trabalho. O *trabalho prescrito* é a norma, é o como deve ser feito segundo a regra estabelecida pela organização, ou seja, é uma imposição hierárquica. O *trabalho real* é o processo de criação, é o como os trabalhadores engenhosamente foram descobrindo como se faz de fato o trabalho. Existe nesse conceito uma diferenciação entre tarefa e atividade. Tarefa é o que está prescrito, o que deveria ser feito segundo as especificações dadas pela organização do trabalho. Atividade é o como se faz de fato. Entre a tarefa e a atividade existem ajustes realizados pelos trabalhadores e pelo coletivo ao qual pertencem. É sobre esse ajustamento entre o trabalho prescrito e o trabalho real que a psicodinâmica do trabalho localiza as suas análises.

A psicodinâmica do trabalho, assim como a ergonomia, se concentra na defasagem entre o trabalho prescrito e o trabalho real. A psicodinâmica do trabalho, no entanto, privilegia as relações estabelecidas na esfera desse descompasso e a mobilização psíquica dos trabalhadores nesse processo. É nesse intervalo que os trabalhadores constroem individual e coletivamente formas de realizar a atividade. Frente ao desafio da organização do trabalho, esforços de inteligência serão feitos para a elaboração da melhor maneira de se realizar o trabalho e superar as dificuldades na sua organização. Para tanto, é preciso ludibriar, driblar, subverter as normas prescritas no trabalho.

É sobre o trabalhar que a psicodinâmica do trabalho se detém; é sobre este *saber-fazer prático* que, frequentemente, não é verbalizado pelo trabalhador, posto

que, muito comumente, nem o mesmo sabe colocar em palavras a maneira pela qual realiza o seu trabalho, assim como é também oculta, invisível pelo pesquisador ou supervisor, pois “*são os trabalhadores que podem eventualmente ensinar aos pesquisadores como eles inventam, inovam, criam e geram essa parte do trabalho real. Mas, sempre estaremos atrasados em relação a eles*”. (Dejours, 2004, p.278.)

O reconhecimento desse *saber-fazer prático*, empreendido pelos trabalhadores na realização de suas atividades, pode significar um conflito em relação a hierarquias. Para que os superiores reconheçam que aquele trabalhador ou coletivo de trabalhadores trazem algo novo e singular à organização do trabalho, é preciso, primeiramente, que eles reconheçam que esses trabalhadores subverteram as normas do trabalho prescrito. Enfim, o reconhecimento hierárquico explicita, comumente, as falhas do trabalho prescrito.

Nas pesquisas desenvolvidas pela psicodinâmica do trabalho observou-se, frequentemente, um descrédito por parte dos dirigentes e técnicos em relação às contribuições dos operários, sobretudo em operações de alto risco, como no caso de indústrias nucleares. Para a psicodinâmica do trabalho essa conduta pode ser analisada como uma expressão das estratégias de defesa dos superiores hierárquicos frente ao receio da perda de sentido em relação à sua própria função; se o operário propõe algo novo e este é considerado pelo superior hierárquico como positivo, o superior pode se sentir ameaçado na sua própria função. Além de, no caso de indústrias de alto risco, os superiores vivenciarem o medo face à vulnerabilidade dos acidentes, uma vez que qualquer alteração da conduta estabelecida pela norma -

trabalho prescrito – pode, segundo a regra, representar acidentes fatais²⁸. No entanto, o que foi observado pela psicodinâmica do trabalho é justamente o contrário, é pelo *saber-fazer prático* que os operários evitam os acidentes fatais.

I.VIII. INTELIGÊNCIA ASTUCIOSA²⁹

A psicodinâmica do trabalho compreende por *trabalhar* esta “*face oculta do trabalho*” (Dejours, 2004, p.277.), que consiste no saber prático que está fundamentado no corpo do trabalhador. Sendo assim, essa teoria nomeou a inteligência mobilizada na ação efetiva de realizar a atividade em inteligência astuciosa³⁰.

O conceito de inteligência astuciosa, na psicodinâmica do trabalho, relaciona-se com a noção de ofício que remete a dois conceitos gregos: *métis* – inteligência prática- e *téchné*³¹ - inteligência raciocinada. O ofício compreende o aprendizado, a criação e o conhecimento do processo de trabalho como um todo. Diferentemente do trabalho repetitivo e mecanizado introduzido no mundo do trabalho pela era industrial, o ofício implica no *saber-fazer*.

²⁸ Ver em Dejours, 2004b, p.71-73.

²⁹ Dejours afirma que o desenvolvimento do conceito inteligência prática não se propõe a ser uma nova teoria da inteligência para concorrer com as teorias da psicologia cognitiva. É apenas um esboço de uma concepção da inteligência e da sabedoria na relação entre o sujeito e a organização do trabalho. Assim como o autor nos informa que o termo prática, utilizada neste conceito, é oriundo da visão aristotélica no conceito de razão prática na qual demanda sabedorias teóricas e empíricas para realizar uma intervenção racional no domínio da ação. (Dejours, 2004, p. 298-299.)

³⁰ Nos textos desenvolvidos no âmbito da psicodinâmica do trabalho, observamos que inteligência do corpo, inteligência prática, inteligência astuciosa e inteligência operária se referem ao mesmo processo de conhecimento de ordem subjetiva e, portanto, psíquica, empreendida pelo sujeito ao trabalhar.

³¹ A psicodinâmica do trabalho se utiliza do trabalho de D tienne e Vernant (M. D tienne e J.P.Vernant. *Les russes de l'intelligence. La métis chez les Grecs*. Paris, Flammarion, 1974) que demonstra que a origem da inteligência astuciosa está na *M tis* em oposi o a *Th mis*. A *métis* assegura o sucesso nas provas práticas e na a o.   fundadora da profissão. Ela está no centro da engenhosidade, princípio do ofício. (Dejours, 2004, p. 287; Molinier, 2006, p.90-96.)

A história industrial marca a oposição estruturante entre a ocupação de um “posto de trabalho” e de um ofício. A primeira remete à divisão técnica do trabalho, a uma parcialização das tarefas, cujo protótipo é a situação taylorista: o indivíduo é despossuído de sua autonomia e de sua criatividade. Inversamente, a noção de ofício remete às regras de ação que se assemelham às regras da arte; não se trata de aplicar operações formalizadas e repetitivas, mas de assimilar um “saber-fazer” (savoir-faire) refletido, compreendendo uma longa aprendizagem das regras formais e práticas da matéria prima ao produto final. (Kergoat, P.; Picot, G.;Lada, E. 2009, p.159.)

As ciências tecnológicas comumente exaltam a confiabilidade em seus complexos sistemas e considera o fator humano³² pejorativamente, ressaltando os erros humanos como negligência, distração, incompetência, enfim, nesta concepção a falha humana deve ser substituída por dispositivos técnicos a fim de garantir a confiabilidade e eficiência da tecnologia. O que a psicodinâmica do trabalho pode observar, em suas pesquisas, é o inverso. É o homem que, ao inventar formas de melhorar a operação das máquinas, evita acidentes³³. (Dejours, 2004, p. 280.)

³² Fator humano é a expressão usada por técnicos para designar o comportamento de homens e mulheres no trabalho. Em geral a noção de fator humano está associada a ideia de erro, falha, falta cometida pelos operadores. “Dejours parte da análise crítica de um conceito amplamente utilizado – fator humano-, apontando como o reducionismo e o cientificismo com que esse conceito tem sido apresentado fizeram esquecer aspectos de natureza ética e política. Em suma a complexidade humana não pode ser resumida em fator humano”. (Seligman, E. Introdução à edição brasileira. In:Dejours, C. Fator Humano. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2003, p. 9.)

³³ Um dos exemplos clássicos dessa inteligência do corpo identificado pela psicodinâmica do trabalho é a utilização do jogo de palavras cruzadas pelos trabalhadores que supervisionavam as instalações de uma indústria petroquímica, em uma sala de controle. Tal atividade era severamente repreendida pela gerência fazendo os operadores esconderem tal prática. No entanto, os clínicos do trabalho constataram que esses operários realizavam muito mais do que simplesmente se ocuparem durante o tempo ocioso. O jogo de palavras exige silêncio, reflexão e tempo entre cada jogada, permitindo que o operário possa levantar e ir até sua mesa de controle, observar a situação do processo, realizar eventuais regulagens e voltar para o tabuleiro e realizar a sua jogada. Enquanto jogavam palavras cruzadas os operários conseguiam “ouvir” a máquina de uma determinada maneira identificando eventuais falhas no processo. Ao jogarem palavras cruzadas os operários conseguem um rebaixamento da vigília consciente intelectual, e se, de repente, ouvirem, no meio desse barulho de fundo, que o corpo do trabalhador já conhece de cor algo diferente, o corpo do operário reage. Essa auscultação é muito delicada e só é possível de ser realizada pelos muito experientes, que possuem uma relação bastante íntima com a máquina que operam. Essa vigília

A inteligência prática para a psicodinâmica do trabalho possui cinco características. A primeira delas refere-se à relevância do corpo. Muitas das necessidades de ajustes no processo do trabalho são primeiramente informadas ao trabalhador pela sua percepção corporal; por meio de um barulho, um cheiro, uma vibração. Para tanto, é preciso que o sujeito já tenha vivido uma experiência prévia e tenha domínio do seu trabalho de tal forma que possa identificar tais percepções como desajustes que necessitam de correções. (Dejours, 2004, p.281 a 282.)

Essa dimensão corpórea da inteligência prática é importante e deve ser considerada na medida em que implica um funcionamento fundamentalmente diferenciado do raciocínio lógico. É a desestabilização do corpo em seu conjunto, sua situação a partir da reação a determinado estímulo que dá início e passa a acompanhar o jogo dessa inteligência prática. Isso porque essa inteligência é fundamentalmente uma inteligência do corpo. (Dejours, 2004, p.282.)

A segunda informa que tal inteligência concede mais importância aos resultados da ação do que à forma como foi atingido o objetivo. “Aqui, prepondera o improviso, a bricolagem, a trapaça, a molecagem”. (Dejours, 2004, p.287.) Não é prescrito em nenhum manual prévio, é um jeito que se arranja para trabalhar, enfim, é uma subversão na qual prevalece a astúcia e a engenhosidade. Tal feito, segundo a psicodinâmica do trabalho, implica numa economia do corpo e do sofrimento, à procura de uma forma de realizar o trabalho com o máximo de qualidade possível, buscando o menor dispêndio de energia e esforços.

(...) a engenhosidade, que é o princípio mesmo do ofício, compreende uma economia do esforço: obter o máximo e de

auditiva não está prescrita e foi engenhosamente construída pelo coletivo de trabalho, e só pode ser aprendida no contato com outros operadores. O jogo de palavras cruzadas exige uma atenção que passa pelo corpo do trabalhador. (Dejours, 2004, p. 284-285.)

forma melhor possível com o dispêndio mínimo de energia. Há, na engenhosidade, uma preocupação de economia, entendendo-se economia essencialmente em relação ao corpo e ao sofrimento. É nesse sentido que a engenhosidade e a astúcia são, mais uma vez, indissociavelmente solidárias com o corpo. (Dejours, 2004, p.287.)

A terceira característica da inteligência astuciosa informa que ela não está presente somente no trabalho manual, mas em todas as tarefas e atividades do trabalho. Mesmo no trabalho intelectual existe “*uma parte de manipulação, de trabalho de bancada, de oficina, sem o qual chegamos, quando muito, a uma sequência de raciocínios e não a um pensamento*”. (Dejours, 2004, p.288.)

A quarta característica dessa inteligência astuciosa é o seu potencial criativo e inovador. A astúcia e engenhosidade são elaboradas a partir do momento que o sujeito é colocado frente ao desafio de ter que desenvolver algo no trabalho, alcançar um objetivo. É na tentativa de construir algo novo que a criação, a inovação podem ocorrer. (Dejours, 2004, p.288.)

A quinta e última característica da inteligência astuciosa é que ela está amplamente difundida entre os homens. Ela pode estar presente na maioria das atividades humanas. Um corpo, segundo Dejours, saudável, no momento em que se confronta com uma solicitação qualquer, faz com que a inteligência astuciosa comece a operar. Nesse sentido, tal inteligência tem um caráter pulsional e na maior parte das pessoas ela ocorre espontaneamente, e quando o livre desenvolvimento dessa inteligência está bloqueado, os sujeitos podem vivenciar um constante sofrimento e uma possível desestabilização da economia psicossomática. (Dejours, 2004, p. 288-289.)

Em suma, a inteligência prática é uma inteligência do corpo, sua força é sua astúcia; está no âmago da profissão, opera em todas as atividades do trabalho, incluindo as teóricas; é fundamentalmente criativa e subversiva, amplamente distribuída entre os homens; é pulsional, e seu subemprego é patógeno. (Dejours, 2004, p.289.)

Para a teoria da psicodinâmica do trabalho, a habilidade profissional fundamenta-se neste processo subjetivo que implica no conhecimento do trabalho pelo corpo do trabalhador. Esse conhecimento é a própria inteligência astuciosa, fundamentalmente subjetiva e corporal³⁴. (Dejours, 2008, p.47). A psicodinâmica do trabalho, fundamentando-se nos trabalhos de Bohle e Milkau, que nomearam essa atividade do corpo como atividade subjetivante³⁵, construiu o conceito de mobilização subjetiva, que está intrinsecamente relacionado com a inteligência astuciosa.

O conhecimento do trabalho e do ofício é um conhecimento de corpo, mesmo que não seja simbolizado, que não seja visível, nem tão facilmente transmissível, como aliás o mostraram todos os antropólogos do trabalho (...). Penso, ainda, que o mais insólito (é preciso insistir nisso) é que essa inteligência do corpo é desconhecida justamente pelos que fazem um constante uso dela. Essa inteligência é banalizada e naturalizada: “Oh! Isso a gente faz naturalmente”, dizem ao clínico do trabalho. Ou ainda: “isso se faz automaticamente”, justamente quando se trata, com certeza de tudo, menos de automatismo. Ao contrário: toda a inteligência do corpo está, por excelência, no artifício, com tudo que este tem de mais lisonjeiro. É preciso reconhecer,

³⁴ Para a teoria da psicodinâmica do trabalho, a subjetividade não existe sem o corpo, uma vez que ela começa pelo corpo; qualquer sentimento e afeto é vivenciado no corpo e pelo corpo, a atividade de pensar e de elaborar tem como seu combustível as experiências vivenciadas pelo corpo. Porém, o corpo referido não é o corpo biológico, mas o corpo habitado, vivenciado; o corpo fenomenológico. Dessa maneira, diferencia-se o corpo biológico do corpo erógeno e considera-se, este último, representante da subjetividade; “(...) é exatamente este corpo resultante da experiência mais íntima de si e da relação com o outro que é convocado no trabalhar” (Dejours, 2004e.)

³⁵ Ver em Dejours, 2008, p.48.

via de regra, que a inteligência profissional está adiantada em relação ao seu conhecimento e simbolização. E os que trabalham são, em sua maioria, mais inteligentes do que eles próprios acreditam. (Dejours, 2008, p.49.)

I.IX. RELAÇÕES DE COOPERAÇÃO E CONFIANÇA NO TRABALHO

A mobilização subjetiva consiste no engajamento do sujeito no trabalho e implica na inteligência astuciosa. Sendo assim, a mobilização subjetiva não pode ser prescrita como acreditam as organizações do trabalho, pois ela depende do livre arbítrio dos seus envolvidos, das relações de cooperação e da dinâmica do reconhecimento entre os trabalhadores.

(...) o trabalho é aquilo que implica, do ponto de vista humano, o fato de trabalhar: gestos, saber-fazer, um engajamento do corpo, a mobilização da inteligência, a capacidade de refletir, de interpretar e de reagir às situações; é o poder de sentir, de pensar e de inventar, etc. (...) o “trabalhar”, isto é, certo modo de engajamento da personalidade para responder a uma tarefa delimitada por pressões (materiais e sociais). (Dejours., 2004e, p.28.)

Ao buscar compreender a organização do trabalho é preciso engendrar-se nas relações de cooperação estabelecidas pelo coletivo. Tais relações consistem na formação de uma vontade coletiva de trabalhar junto e, assim, os trabalhadores constroem coletivamente mecanismos de enfrentamento face às contradições que surgem da própria organização do trabalho. (Dejours, 2004, p.67.)

A cooperação é um conceito fundamental na teoria da psicodinâmica do trabalho, ela não trata de algo prescrito, dado *a priori* por uma decisão hierárquica. A cooperação é construída pelos trabalhadores coletivamente. Segundo Dejours, a falta de cooperação seria o equivalente ao que se observa na “operação padrão”, na

qual os trabalhadores cumprem as normas e regras, tal como prescritas nos manuais empresariais da organização do trabalho. Assim, os trabalhadores inviabilizam o processo de trabalho, pois sem cooperação, observa-se bloqueio da produção. (Dejours, 2004b, p.67.)

A primeira condição para que as relações de cooperação ocorram são as relações intersubjetivas de confiança. É preciso confiar no colega, no superior e no subordinado para que aquela organização do trabalho tenha alguma legitimidade para o trabalhador. Para a psicodinâmica do trabalho a confiança não é um sentimento, mas é a construção de um acordo, normas e regras compartilhadas pelo coletivo na execução do trabalho. Acordos que não são da ordem do trabalho prescrito, mas construídas no processo de trabalho por aqueles que realizam a atividade, são as “regras de ofício”. (Dejours, 2004, p.68.)

Nota-se que as empresas buscam prescrever o que é imprescritível, simulando espaços de cooperação. A fim de promover a troca de ideias entre os funcionários, as organizações realizam, ou melhor, procuram implementar estratégias, tais como as reuniões de *staff*, as atividades sociais extra empresas, as viagens de final de ano, os aniversários do mês e outros. Para a psicodinâmica do trabalho, a mobilização subjetiva, a criatividade e o desejo de construir redes de cooperação manifestam-se na maioria das pessoas saudáveis. O que caberia às organizações do trabalho seria apenas não bloquear tal mobilização. As empresas ficam preocupadas em como prescrever a cooperação, no entanto, afirma Dejours “*é em vão! O importante é como não destruí-la*!” (Dejours, 2004b, p. 69-71.)

Resumindo, pode-se dizer que as fontes principais de sofrimento patogênico no trabalho são o entrave da atividade criadora, a não possibilidade do desenvolvimento da inteligência astuciosa - sem a qual não há possibilidade de funcionamento da organização do trabalho - e o não reconhecimento dos esforços empreendidos no exercício dessa inteligência. O prazer no trabalho, como sinônimo de realização de si mesmo, está no oposto.

(...) o prazer está no encontro do trabalho, ao se descobrir que é precisamente quando a utilização dessa inteligência (criadora) não é contrariada ou combatida; mais ainda, quando se reconhece a contribuição fundamental que ela representa para a organização do trabalho. E esse prazer é de grande importância para a saúde plena, pois inscreve a relação do trabalho como mediadora da realização de si mesmo e da construção da identidade. (Dejours, 2004, p.278-279.)

Neste capítulo foi elaborada uma síntese das principais categorias analíticas oriundas do referencial teórico da psicodinâmica do trabalho que nortearam as análises desta pesquisa. No próximo capítulo serão descritos os procedimentos de pesquisa utilizados nesta pesquisa.

CAPÍTULO II
PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

CAPÍTULO II. PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Este capítulo tem como finalidade descrever e justificar os métodos utilizados na captação dos dados desta pesquisa. O objetivo desta dissertação de mestrado foi realizar a análise da relação entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho em dança no que tange à saúde mental desse trabalhador. Realizou-se, para tanto, um estudo de caso do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), cuja análise dos dados se fundamentou no referencial teórico desenvolvido pela psicodinâmica do trabalho, conforme discussão analítica realizada no capítulo anterior. O principal instrumento de pesquisa utilizado foi a entrevista individual, complementada pela observação do processo de trabalho na construção de um espetáculo da referida companhia de dança. Além da pesquisa de campo, realizou-se a análise documental e bibliográfica.

Esta pesquisa se insere no campo qualitativo e se configura como um estudo de caso, uma vez que possui as três seguintes características. Primeiro, pretende-se analisar as relações de trabalho contemporâneas vivenciadas pelos profissionais da dança. Segundo, investigou-se uma determinada organização, no caso, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). Terceiro, por meio deste caso singular pretende-se contribuir para os estudos que articulam saúde mental e trabalho. (Yin, 2006, p.32-33.) O objetivo do estudo de caso é articular referencial teórico com o grupo pesquisado, de tal forma que suscitem questões mais amplas para o campo teórico em questão. (Roese, 1998, p.193)

A psicodinâmica do trabalho fundamenta-se, sobretudo, numa prática clínica junto aos trabalhadores. Para tanto, esta teoria elaborou procedimentos precisos que orientam a sua ação no campo: pré-pesquisa, a pesquisa propriamente dita realizada junto a grupos de trabalhadores, análise dos dados, validação e refutação junto aos trabalhadores participantes da pesquisa. (Dejours, 2004d, p.105-126.) O objetivo da ação em psicodinâmica do trabalho é promover espaços coletivos de reflexão de tal modo que possa ser trazido à tona o dinamismo da relação sujeito-trabalho, sendo possível identificar o sofrimento, o prazer e os mecanismos de defesa. O objetivo é compreender a fala dos trabalhadores, o que pensam, o que sentem, como são estabelecidas as relações entre eles e o trabalho e oferecer aos trabalhadores a possibilidade de refletirem sobre a sua relação com o trabalho de tal forma que coletivamente possam transformá-lo.

Esta pesquisa não se utiliza do método de ação no campo estabelecido pela psicodinâmica do trabalho, conforme descrição acima. Tal abordagem exige um coletivo de pesquisa que foge ao escopo e ao orçamento desta dissertação de mestrado. No entanto, buscou-se, por meio dos procedimentos de pesquisa escolhidos, sobretudo nas entrevistas individuais, material para a realização de uma análise fundamentada na psicodinâmica do trabalho.

II.I. ENTREVISTAS INDIVIDUAIS

As entrevistas individuais buscaram construir o espaço de fala e reflexão para o trabalhador de tal forma que pudessem ser apreendidas, pelo pesquisador, as relações dinâmicas entre o sujeito e a organização do trabalho, uma vez que tal pesquisa está centrada na vivência subjetiva, e, segundo a clínica do trabalho, é por

meio da fala do trabalhador que podemos entrar em contato com tal vivência. (Dejours, 2004d, p. 115.) Buscaram-se nas entrevistas realizadas dados que expressavam o coletivo, ou seja, vivências comuns entre estes trabalhadores bailarinos do BCSP.

As entrevistas individuais foram realizadas junto a nove profissionais envolvidos na construção do espetáculo, observado pela autora no BCSP: uma fisioterapeuta, a dramaturga do balé Canela Fina, o coreógrafo do balé Canela Fina, quatro bailarinas e dois bailarinos.

TABELA I. DADOS GERAIS DOS ENTREVISTADOS

ENTREVISTAS	OCUPAÇÃO NO BCSP	BALÉ CANELA FINA	SEXO	IDADE	FORMAÇÃO	INICIOU NA DANÇA	TEMPO NO BCSP
Bailarina I	Bailarina	Elenco 1	Mulher	34 anos	Balé Clássico	9 anos de idade	15 anos
Bailarina II	Bailarina	Elenco 2	Mulher	37 anos	Balé Clássico	9 anos de idade	8 anos
Bailarina III	Bailarina	Afastada (cirurgia no joelho)	Mulher	29 anos	Balé Clássico	14 anos de idade	2 anos
Bailarina IV	Bailarina Cia.2 e membro da direção do BCSP	Direção do BCSP	Mulher	48 anos	Balé Clássico	13 anos de idade	30 anos
Bailarino I	Bailarino	Elenco 2	Homem	31 anos	Balé Clássico	13 anos de idade	7 anos
Bailarino II	Bailarino	Elenco 2	Homem	32 anos	Balé Clássico	15 anos de idade	8 anos
Coreógrafo	Coreógrafo convidado	Coreógrafo	Homem	33 anos	Dança	13 anos de idade	3 meses
Dramaturga	Dramaturga convidada	Dramaturga	Mulher	32 anos	Teatro	15 anos de idade	3 meses
Fisioterapeuta	Fisioterapeuta	Fisioterapeuta	Mulher	45 anos	Fisioterapia		8 anos

A participação dos entrevistados foi voluntária; a pesquisadora, enquanto realizava a observação do processo de trabalho, convidou todos os bailarinos e alguns profissionais do Balé da Cidade de São Paulo, como a fisioterapeuta, que por meio de sua experiência com os bailarinos, tinha condições de oferecer dados sobre o trabalho da dança no interior do BCSP. Foi agendado um horário e local para a entrevista com aqueles que concordavam em participar da pesquisa. Cada

entrevistado foi informado sobre os objetivos da pesquisa e foi solicitado que discorresse sobre o tema. Cumprindo uma exigência da Comissão de Ética para Análise de Projetos de Pesquisa - CAPPesq- da Diretoria Clínica do Hospital das Clínicas e da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, cada entrevistado assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido³⁶. Tal termo garante a confidencialidade das informações oferecidas pelo entrevistado, assim como o uso restrito das mesmas para a pesquisa acadêmica no âmbito desta dissertação de mestrado.

As entrevistas foram realizadas dentro do espaço físico de trabalho dos bailarinos, ou seja, ora na sede do BCSP, ora no Theatro Municipal de São Paulo. Foram gravadas em gravador digital de voz e transcritas pela própria pesquisadora. As entrevistas individuais foram de caráter aberto, ou seja, o *“entrevistador tem ampla liberdade para as perguntas ou para suas intervenções permitindo-se toda a flexibilidade necessária em cada caso particular”*. (Bleger, 1989, p.10.) Os questionamentos realizados pela pesquisadora foram no intuito de buscar material analítico que iluminasse a relação subjetiva do trabalhador com a organização de trabalho. Assim como, foram realizadas perguntas com o intuito de construir uma caracterização da população como: idade, sexo, formação acadêmica, a idade em que iniciou os estudos, o aprendizado em dança e tempo de trabalho no BCSP.

O objetivo das entrevistas é compreender as relações estabelecidas entre os trabalhadores envolvidos no processo de elaboração do trabalho artístico em dança e quais os significados pessoais da interação entre o sujeito e a organização do

³⁶ Conforme a resolução no. 196 de 10 de outubro de 1996 do Conselho Nacional de Saúde.

trabalho. Desta forma, fundamentando-se em categorias analíticas elaboradas pela teoria da psicodinâmica do trabalho, as entrevistas foram analisadas segundo o método de análise de conteúdo proposto por Bardin (1977). A análise foi de caráter misto, ou seja, foram primeiramente definidas as categorias pertinentes ao objetivo da pesquisa e no decorrer da análise acrescentaram-se outras categorias conforme surgiram e se mostraram necessárias para a compreensão do objeto. (Vergara, 2006, p.17.)

Dois objetivos estão presentes ao recorrermos à análise de conteúdo: ultrapassar a incerteza e enriquecer a leitura. No primeiro caso, a análise de conteúdo ajuda a demonstrar que a leitura particular do observador é válida e generalizável. O segundo aspecto diz respeito a descobrir conteúdos e estruturas das mensagens e esclarecer elementos de significações de mecanismos não imediatamente perceptíveis. (...) A característica da análise de conteúdo é a de realizar uma descrição analítica, sistemática, com objetividade científica, propiciar a compreensão qualitativa do conteúdo das mensagens. (Pereira, 1998, p. 94.)

O objetivo da análise de conteúdo é dividir as falas dos entrevistados em categorias e temas, de tal forma que no final dessa minuciosa categorização das falas possam ser realizadas generalizações e reflexões teóricas sobre o observado.

Categorizar implica isolar elementos para, em seguida, agrupá-los. As categorias devem ser: (a) exaustivas, isto é, devem permitir a inclusão de praticamente todos os elementos, embora nem sempre isso seja possível; (b) mutuamente exclusivas, ou seja, cada elemento só poderá ser incluído em uma única categoria; (c) objetivas, isto é, definidas de maneira precisa, a fim de evitar dúvidas na distribuição dos elementos; (d) pertinentes, ou seja, adequadas ao objetivo da pesquisa. (Vergara, 2006, p.18.)

O quadro abaixo explicita os temas que nortearam a categorização das entrevistas analisadas. A partir da análise destes temas elegeram-se alguns que

demonstraram ser mais relevantes. Realizou-se uma articulação entre tais temas e algumas categorias analíticas da psicodinâmica do trabalho. As categorias analíticas que se destacaram apropriadas para analisar o objeto de pesquisa proposto foram a inteligência astuciosa, as relações de cooperação e confiança no trabalho e as estratégias coletivas de defesa. Os dados obtidos permitiriam produzir reflexões além das elaboradas, nesta pesquisa, porém escolheu-se realizar reflexões sobre os dados que se apresentaram comum ao grupo de entrevistados, ou seja, aqueles que expressaram com maior legitimidade o coletivo.

TABELA II. TEMAS SELECIONADOS PARA ANALISAR AS ENTREVISTAS

NO	TEMAS DE ANÁLISE	SUBTEMAS
I.	Características da organização do trabalho	A exigência da organização <ul style="list-style-type: none"> • Pelo alto desempenho • Pressão da hierarquia pela precisão do movimento • Mostrar serviço – não pode ficar parado • Múltiplos trabalhos diferenciados – flexibilidade • Curto tempo de ensaio
II.	O trabalho do corpo	Moldar o corpo <ul style="list-style-type: none"> • A busca pela perfeição técnica • A busca para atingir um modelo estético perfeito • Adaptação do corpo a cada nova coreografia – o corpo flexível Aprender a dança como trabalho <ul style="list-style-type: none"> • Ampliar o autoconhecimento corporal • Controle alimentar e do corpo • Economia de força e energia • Ouvir o corpo para não lesioná-lo • Maturidade • Não ter que se identificar com o trabalho para executá-lo • Cuidar da saúde mental Não saber fazer <ul style="list-style-type: none"> • Fazer o impossível (limite do corpo) • Não ter tempo suficiente de ensaio • Não ter experiência • Estar atento ao grupo/colega • Não compreender o coreógrafo/coreografia • O corpo lesionado/reaprender a dançar (limite do corpo) O corpo lesionado – o corpo dolorido <ul style="list-style-type: none"> • A banalização da dor • Esconder a dor • A dor como consequência do (excesso de) trabalho • A lesão como interrupção forçada do trabalho • A superação da lesão Envelhecimento – prelúdio da interrupção do trabalho <ul style="list-style-type: none"> • Limite do corpo • Identidade • Condições de trabalho • Profissão de curta duração
III.	Processos de reconhecimento no trabalho	Hierarquia <ul style="list-style-type: none"> • A submissão às exigências da direção • Submissão às exigências do coreógrafo • Não ser escolhido pelo coreógrafo • A imprevisibilidade do coreógrafo • O público A opinião dos colegas Exigência de si mesmo <ul style="list-style-type: none"> • Auto cobrança para atingir a perfeição • Determinação • Identificação com o trabalho • Superação de si mesmo • Prazer em se movimentar • Identidade profissional
IV.	Relações no trabalho Coletivo	Cooperação entre os pares Competitividade entre os pares
V.	Defesas contra o sofrimento no trabalho	Contra a imperfeição Contra a constante submissão ao julgamento do outro: onipotência Contra a constante pressão pelo alto desempenho: onipotência Contra a frustração de não ser escolhido para o elenco 1: economia do movimento. Contra a competitividade Contra o erro: a atenção A quebra da estratégia de defesa O uso que a organização faz das estratégias de defesa Contra a dor

As entrevistas individuais têm como principal instrumento a escuta e a interpretação dos dados pelo pesquisador. Não se pretende objetivar o subjetivo, mas colocá-lo em evidência. O objetivo da interpretação realizada pelo pesquisador é trazer à tona as implicações à saúde psíquica na relação entre o trabalhador e a organização do trabalho. Para tanto, o pesquisador precisa descrever o que observa, mas, sobretudo, buscar nomear o que lhe parece “*surpreendente, espantoso, incompreensível, doloroso, angustiante, agressivo*”. (Dejours, 2004d, p.122)

Embora se tenha utilizado, nesta pesquisa, um procedimento de análise de dados diferenciado daquele proposto pela psicodinâmica do trabalho, buscou-se compreender os aspectos da relação no trabalho que influenciam a saúde mental dos trabalhadores segundo a teoria da psicodinâmica do trabalho.

O sofrimento e o prazer, sendo dados essencialmente subjetivos, seria ilusório querer objetivá-los. Esses dados passam, tanto em suas descrições como na percepção, na detecção e na formulação pela subjetividade do pesquisador. (...) O objetivo é dar forma ao que, para o pesquisador, em seu contato com os trabalhadores, parece surpreendente, espantoso, incompreensível, doloroso, angustiante, agressivo em relação à experiência que ele tem com outros coletivos que advém de sua prática clínica, individual, psiquiátrica em psicopatologia do trabalho e em outras áreas. (Dejours, 2004d, p.122.)

As percepções subjetivas do pesquisador é também um instrumento de análise dos dados. Para não correr o risco de análises enviesadas, que extrapolem o que foi dito, ou mesmo superficiais, a discussão dos dados com pesquisadores não envolvidos diretamente no campo é fundamental para a construção de uma interpretação consistente e o mais próxima possível da realidade encontrada na pesquisa. (Dejours, 2004d, p. 121.) Nesta pesquisa, as discussões com a orientadora representaram este espaço.

II.II. OBSERVAÇÃO DO PROCESSO DE TRABALHO

A pesquisadora pode acompanhar, em acordo com a instituição BCSP, a construção do balé criado especialmente para essa Companhia, denominado Canela Fina, do coreógrafo catalão Cayetano Soto. A obra foi apresentada em parceria com o Gran Teatro del Liceu de Barcelona, na Espanha. Em setembro de 2008 a companhia apresentou essa mesma coreografia durante a turnê pela Europa³⁷.

A observação do processo de trabalho foi realizada em nove encontros. Cada observação teve oito horas de duração, ou seja, a pesquisadora acompanhou nove dias de uma jornada completa de trabalho na companhia do BCSP. Estas observações foram realizadas nas instalações do BCSP³⁸, durante os três meses de construção da coreografia. E no Theatro Municipal de São Paulo³⁹, na semana que antecedeu a estreia do Balé Canela Fina, no dia 04 de julho de 2008. A pesquisadora também pôde observar uma audição (processo seletivo) para bailarinas, realizada nas instalações da Companhia, no segundo semestre de 2009⁴⁰. Com o intuito de melhor compreender a organização do Balé da Cidade de São Paulo, a pesquisadora acompanhou, também, três debates realizados por essa instituição⁴¹.

³⁷ Ficha técnica: Balé Canela Fina. Coreografia e concepção de luz e de cenários: Cayetano Soto. Assistência de coreografia e ensaios: Laudnei Delgado e Lumena Macedo. Dramaturgia: Nadja Kadel. Figurinos: Nadja Kadel e Cayetano Soto. Produção: Suely Sciedlarczyk. Música: Michael Gordon (1956), Weather One (1997) da obra Weather, Ensemble Resonanz, regência de Evan Ziporyn, gravação Nonesuch No. 79553-2.

³⁸ Localizada na Rua João Passalacqua, 66, Centro São Paulo – SP.

³⁹ Localizado na Pça. Ramos Azevedo, Centro, São Paulo - SP

⁴⁰ Data: 08/08/2009.

⁴¹ Debate I – Mesa redonda com os Diretores do BCSP. Evento realizado pelo BCSP no SESC-SP Vila Mariana, 09/05/2008. Debate II – Mesa redonda com o coreógrafo Cayetano Soto e assistentes de coreografia Lumena Macedo e Laudnei Delgado. Apresentação de alguns movimentos do Balé Canela Fina. Evento realizado pelo BCSP nas instalações da Companhia do BCSP, 27/06/08. Debate III – Mesa redonda com Christine Greiner e Sandro Borelli. Realizado pelo BCSP nas instalações da Companhia do BCSP, 05/03/2009.

O recurso de registro de dados utilizado nas observações do processo de trabalho, na audição e nos debates foi o diário de campo, cujo objetivo era descrever o que estava sendo observado pelo pesquisador. Assim como foram captadas imagens do processo de elaboração do trabalho dos bailarinos por meio da fotografia, visando somente a reconstrução das etapas do processo de trabalho pelo pesquisador (Beaud, 2007, p.95-117.)

A observação do processo de trabalho é comumente utilizada em pesquisas no campo da sociologia, antropologia e psicologia social sob o nome de observação etnográfica. A etnografia constitui um método que visa descrever e analisar as crenças e valores culturais de uma comunidade. O estudo etnográfico implica na presença do pesquisador nas atividades cotidianas da comunidade estudada; “(...) *assim o observador é parte do contexto sob observação, ao mesmo tempo modificando e sendo modificado por esse contexto*”. (Minayo, 1994, p.135.)

O processo de observação do processo de construção de um espetáculo realizado nesta pesquisa se assemelha à observação etnográfica, pois possui os seguintes aspectos: o pesquisador manteve-se no papel de observador, porém era familiar aos pesquisados, facilitando o surgimento de situações em que as pessoas se manifestassem como fariam se o observador não estivesse entre elas (Cortes, 1998, p.23.); os dados foram coletados por meio de fotografias e anotações no caderno de campo (Vergara, 2006, p.74.). No entanto, não foram realizados alguns procedimentos que definem a observação etnográfica, tais como um detalhado relatório descritivo e a codificação dos dados coletados. (Vergara, 2006, p.74.)

Utilizou-se a observação do processo de trabalho com o intuito de aprofundar o conhecimento das relações sociais estabelecidas nos processos de elaboração do trabalho em dança.

II. III. ANÁLISE DOCUMENTAL E BIBLIOGRÁFICA

A análise documental e bibliográfica da literatura foi realizada com o objetivo de melhor compreender o campo a ser estudado e suas singularidades. Além da revisão da literatura sobre as teorias que articulam saúde mental e trabalho, também realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre o trabalho artístico, trabalho da dança e a história do Balé da Cidade de São Paulo. Para tanto, foram investigados, como complementares, os campos da sociologia da arte e sociologia do trabalho. Essas referências bibliográficas estão descritas na bibliografia desta dissertação. A história do Balé da Cidade de São Paulo está analisada no Anexo I.

CAPÍTULO III
O TRABALHO DO BAILARINO NO BALÉ DA CIDADE DE SÃO
PAULO

CAPÍTULO III. O TRABALHO DO BAILARINO NO BALÉ DA CIDADE DE SÃO**PAULO**

Este capítulo tem como objetivo descrever os dados encontrados nesta pesquisa, conforme metodologia apresentada no capítulo I. A análise dos dados é realizada no capítulo III e está fundamentada na teoria da psicodinâmica do trabalho.

Para facilitar a compreensão dos dados, este capítulo está dividido em três tópicos. No primeiro, *A organização do trabalho – Balé da Cidade de São Paulo*, são descritos o processo de trabalho, a estrutura organizacional e as condições de trabalho nessa instituição. No segundo, *A construção do trabalhador bailarino*, é explicitado o que foi possível apreender sobre a trajetória na formação e desenvolvimento da carreira de bailarino. No terceiro e último tópico, *As relações entre o bailarino e a organização do trabalho*, são relatadas as especificidades observadas nas relações entre os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) e a organização desta instituição.

III.I. A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO - BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

III.I.I. ESTRUTURA ORGANIZACIONAL

O elenco do BCSP era constituído, na época da pesquisa, por trinta e nove artistas, sendo vinte bailarinas e dezenove bailarinos. O BCSP se subdivide em duas companhias de dança: a Cia.1, que é constituída por profissionais considerados jovens, com até quarenta anos de idade, e é composta, no período que foi realizada a pesquisa de campo, por trinta e um integrantes. E a Cia.2, que tem por objetivo promover espaço de trabalho para bailarinos e bailarinas ex-integrantes da Cia.1, acima dos quarentas anos de idade, é composta por oito integrantes.

A direção artística, nesse período, era composta por uma diretora artística, um diretor artístico assistente, uma diretora de ensaios e assistente de coreografia, um assistente de coreografia e um *maître* de balé. A equipe técnica era constituída por um diretor técnico, um coordenador técnico, dois iluminadores cênicos, um inspetor, um ortopedista e dois fisioterapeutas. O grupo de profissionais contratados pelo BCSP é, também, composto por dois professores de dança e uma pianista.

III.I.II. CONDIÇÕES DE TRABALHO

O BCSP é uma companhia de dança pública, criada em 1968, e representa um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, vinculada à Prefeitura da Cidade de São Paulo. Em 1974, sob a direção de Antonio Carlos Cardoso, se transformou em uma companhia de dança contemporânea. Essa mudança não apenas

representou a realização de um trabalho artístico diferenciado em relação ao balé clássico, mas implicou, também, em novas formas de relações no trabalho. A partir de então, os bailarinos⁴² não são mais diferenciados hierarquicamente, tal como se organizavam as companhias de balé clássico⁴³, e todos eles passam a receber o mesmo valor de salário. No período da pesquisa de campo, essa remuneração se constituía no valor líquido de quatro mil e setecentos reais (R\$4.700,00), ou seja, valor próximo a dez salários mínimos nacionais⁴⁴.

Os bailarinos são contratados pelo BCSP como prestadores de serviço, na rubrica nomeada “verba de terceiros”, pela Prefeitura do município da cidade de São Paulo. Os contratos são temporários, em sua maioria renovados de seis em seis meses, podendo existir, eventualmente, contratos de três meses, também renovados periodicamente. Este grupo de trabalhadores, na medida em que não são contratados formalmente segundo a legislação trabalhista brasileira (CLT - Consolidação das Leis do Trabalho), não tem direitos sociais assegurados, tais como: férias, licença maternidade/paternidade, 13º salário, fundo de garantia, aviso prévio, afastamento por doença. Entretanto, alguns desses direitos são negociados informalmente entre a diretoria do BCSP e os bailarinos. A justificativa encontrada para esse tipo de contrato encontra-se em discursos como o elaborado por Couri⁴⁵: “A maioria dos

⁴² A referência ao coletivo de bailarinos e bailarinas do BCSP é expressa pela palavra bailarino.

⁴³ Le Ballet de L’Opéra de Paris, considerado o berço da dança clássica no mundo, criado por Luis XIV (Rei Sol), no século XVII, organiza, na atualidade, os seus bailarinos na seguinte hierarquia: estrela (étoiles), primeiros bailarinos e bailarinas (premiers danseurs , premier danseuse), sujeitos (sujets), corifeus (coryphée) e quadrilha (quadrille). Fonte: www.operadeparis.fr, consulta realizada em outubro de 2009.

⁴⁴ O valor do salário mínimo nacional era de R\$ 465,00 em 28/10/2009. Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego – www.mte.gov.br.

⁴⁵ Norma Couri é pesquisadora na área de História do Brasil, e realizou uma pesquisa sobre a História do Balé da Cidade de São Paulo. Ver em: COURI, Norma. *Dançar São Paulo*. In: Navas, Cássia (curadora); Couri, Norma (texto); Rocha, Camilo (tradução). Balé da Cidade de São Paulo. São Paulo, Formarte, 2003.

bailarinos presta serviço por contrato para evitar estabilidade, o que manteria bailarinos com idade avançada na Companhia, como acontece no Municipal do Rio de Janeiro". (Couri, 2003, p.31.)

No entanto, esses direitos são obtidos informalmente, por meio de acordos, conforme informa a bailarina I sobre o direito à licença maternidade:

(...) a atual diretora é mãe de dois filhos e foi mãe bailarina também, então, (...) na gestão dela, já engravidou uma bailarina e eu. (...) É um acordo interno, (...) "acordo de cavalheiros". No caso da gravidez, (...) o BCSP mantém o bailarino e continuamos recebendo e temos a licença maternidade. Não está previsto na lei porque nosso contrato é de prestação de serviço, (...) a gente está contratado por temporada. (...) eu trabalho assim há 15 anos. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Atualmente, a Prefeitura da Cidade de São Paulo pretende transformar o Theatro Municipal de São Paulo em uma Fundação de Direito Público e criar uma Organização Social (OS). O secretário da cultura do município de São Paulo garante que não será uma forma de transferir a gestão do Theatro para o capital privado: *"a Fundação será pública e terá um contrato de gestão com a Organização Social. O Conselho será presidido pelo secretário de Cultura". (Carlos Augusto Calil, 2009. Apud; Sousa, 2009.)*⁴⁶

A Prefeitura alega que o principal objetivo dessa transformação seria a regularização desses contratos de trabalho. Desta forma, pretende-se firmar contratos formais de trabalho via registro formal em carteira profissional exigido pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). No entanto, tal processo é analisado,

⁴⁶ Sousa, Ana Paula. *Municipal, ilegal e informal*. In: Ilustrada, Jornal Folha de São Paulo, 10/07/2009.

pelos bailarinos, com apreensão, pois implicaria na realização de novos processos seletivos (audições) com os profissionais já contratados pela companhia.

(...) esse negócio da companhia virar fundação, (...) para a forma de contratação ser legalizada. (...) A gente vai ter que fazer outro concurso. E eu acho uma sacanagem! Mas, é assim que vai rolar porque as políticas exigiram. (...) A gente tem que aprender a lidar porque se não fosse a fundação seria a troca de governo. (...) Por exemplo, quando mudou a Marta com o Serra, a gente não recebeu o último mês de salário. (...) O Serra se responsabilizou e demorou dois meses para regularizar essa situação. A gente foi recebendo esses meses picados no salário. (...) Apesar de ser bom trabalhar no BCSP, é muito instável. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

Nessa fala é evidenciada, também, a ausência de política pública de longo prazo para o Theatro Municipal de São Paulo, submetendo seus trabalhadores às decisões políticas de cada gestor. O projeto de transformar o Theatro Municipal de São Paulo em uma fundação também é motivo de discussão e crítica pelos cientistas sociais do trabalho, pois os contratos de trabalho em instituições públicas devem ser regidos pelo estatuto dos funcionários públicos, conforme determina a lei. (Segnini, 2006, p.321.)

No entanto, a situação acima descrita significa, no instável mundo do trabalho em dança, estabilidade financeira e profissional para os bailarinos. Observa-se, nesta pesquisa, o quanto é almejado pertencer ao grupo dos bailarinos profissionais do BCSP, tanto pela sua competência artística como pelas condições de trabalho, consideradas diferenciadas positivamente pelos bailarinos, na medida em que lhes possibilitam acesso a trabalho permanente.

Existem duas formas de ser admitido no BCSP. A primeira, por meio de convite realizado pela direção. Trata-se de uma forma pouco frequente, realizada somente para profissionais já reconhecidos na área da dança. A segunda, mais recorrente, é por meio de um competitivo processo de seleção - a audição.

Quando eu tinha 19 anos apareceu a oportunidade de fazer a audição para o BCSP; na verdade, eu ainda queria ir embora do país e queria ser bailarina clássica, mas eu falei: “Ah! eu vou fazer a audição para o BCSP porque é emprego.” (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

(...) são poucos os cargos, são muitos bailarinos, então ninguém quer perder esta oportunidade de trabalho. (...) O salário do balé é muito bom, um dos melhores da dança, R\$ 4.700,00. Acho que nenhuma outra Companhia tem este salário. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Os bailarinos do BCSP se organizaram na Associação dos Amigos do Balé da Cidade de São Paulo, criada em 1984, com objetivo de defender os seus direitos frente à direção do BCSP e à Prefeitura do Município de São Paulo. Essa Associação é constituída por cinco cargos: presidente, vice-presidente, diretor, secretário, relações públicas e tesoureiros, todos ocupados por bailarinos do BCSP. Conforme relato da bailarina III, já houve casos de demissão nos quais a associação interveio e a situação foi revertida, assim como ela já foi atuante em período de greve⁴⁷.

⁴⁷ A principal greve deflagrada pelos bailarinos do BCSP foi em 1994, no governo do prefeito Paulo Maluf. A principal razão do movimento foi econômica, pois os salários estavam atrasados, provocando a decisão política de fechar a companhia. “São Paulo continua sem o Balé da Cidade (BCSP). A situação pouco evoluiu desde o dia 6 de agosto, quando o elenco resolveu não realizar o espetáculo que iniciaria mais uma temporada no Theatro Municipal, como protesto contra o constante atraso no pagamento dos salários. A manifestação rendeu a demissão dos 26 bailarinos que trabalham sob contrato de prestação de serviços. Outros dois, efetivados como funcionários públicos, foram suspensos. Na noite de estreia, os bailarinos chegaram a comprar ingressos para entrar no teatro e explicar a situação aos espectadores já presentes na platéia. O público aplaudiu e a maioria parece ter se conformado em assistir somente à Orquestra Experimental de Repertório, que deveria acompanhar o Balé, e decidiu tocar, mesmo sem bailarinos. Quem realmente não gostou foi o prefeito Paulo Maluf que, junto com o Secretário Municipal da Cultura, Rodolfo Konder, acabou extinguindo, pelo menos

A Associação é ativa (...), mas já precisou ser mais. Eu lembro uma vez que o balé fez uma greve, na época do Maluf. Eu lembro que a Associação era presente, super ativa. (...) Mas, já teve caso da bailarina ir embora por motivo pequeno e a Associação intervir e ela voltar. (...) E com a atual direção eu nunca presenciei algo desse tipo. Mas, às vezes, eles estão devendo folga. A Associação vai lá e cobra. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Esta associação também tem como propósito oferecer auxílio à Fábrica de Cultura, programa implantado pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo que visa realizar ações artísticas e culturais para crianças e jovens, entre sete e dezenove anos, moradores de nove distritos da capital com baixos indicadores sociais⁴⁸.

O BCSP oferece pronto atendimento fisioterápico aos seus bailarinos durante as aulas, ensaios e apresentações. Dois fisioterapeutas contratados pela Prefeitura Municipal de São Paulo acompanham as atividades dos bailarinos, possibilitando atendimento em caso de lesões durante o trabalho, assim como tratamento de curto e longo prazo para os que assim necessitarem.

No BCSP, a jornada de trabalho é de sete horas diárias (9:00h às 16:00h), subdivididas em aulas de dança e ensaios. A primeira atividade costuma ser uma aula de dança de uma hora e meia de duração, podendo ser de balé clássico, contemporâneo ou outras técnicas corporais. Existe um intervalo de quinze minutos, seguido do primeiro período de ensaios até as 12:30h, horário reservado para o

temporariamente, a Companhia fundada em 1968 e com uma história repleta de interrupções, provocadas por situações semelhantes.” (Ponzio, Ana Francisca, Jornal Folha de São Paulo, 29/08/1994, In: Netrovski, Arthur e Butcher, Pedro. *Em Branco e Preto: Artes Brasileira na Folha, 1990 a 2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.)

⁴⁸ Fonte: www.fabricasdecultura.com.br

almoço, frequentemente realizado na cozinha do BCSP. Cada bailarino é responsável pela sua própria refeição. O tempo para almoço é de trinta minutos.

No período vespertino também há ensaios das coreografias que serão apresentadas, segundo o programa pré-estabelecido. O início e término de cada atividade – início do trabalho, aula, ensaio, almoço, ensaio, término do trabalho - são informados por meio de um sinal sonoro, ouvido em todo o edifício da Companhia. É rígida a estrutura de horários, a qual é obedecida por todos. Há pouca tolerância para atrasos.

(...) a pessoa chegou atrasada, era uma pessoa correta, mas (...) mandaram embora. (...). Na atual direção, eu nunca presenciei algo desse tipo. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Os bailarinos machucados ou não selecionados para realizar os ensaios que estão ocorrendo na preparação de uma determinada coreografia ficam na Companhia durante todo o período de trabalho, até o término. Esses, muito comumente, assistem aos ensaios, realizam atividades corporais (musculação e alongamento). Os bailarinos do BCSP estão em permanente movimento; uma vez que estão no espaço de trabalho, é necessária uma constante manutenção do corpo.

Os bailarinos e bailarinas que não estão ensaiando (...) ficam aqui no balé até terminar o período. Eles ficam na sala de exercício ou ficam fazendo uma manutenção do corpo durante o período que eles estão aqui (...). (fisioterapeuta do BCSP, 21/05/08.)

III.I.III. PROCESSO DE TRABALHO

A agenda de espetáculos do BCSP é definida pela direção da Companhia em conjunto com a direção do Theatro Municipal de São Paulo. A definição das coreografias é realizada pela direção do BCSP, podendo ser selecionada coreografia do repertório da Companhia ou mesmo uma nova coreografia, criada especialmente para o BCSP, por um coreógrafo convidado. Este foi o caso do Balé Canela Fina, criação de Cayetano Soto, cujos ensaios foram acompanhados por esta pesquisadora.

Uma vez definida a coreografia, o processo de trabalho para a construção de um espetáculo, no BCSP, pode ser resumido em três etapas. Primeiro, a escolha do elenco. Em segundo lugar, os ensaios, momento em que a coreografia é transmitida aos bailarinos e, às vezes, reelaborada de acordo com as características físicas e/ou técnicas dos bailarinos. A montagem da obra coreográfica ocorre por meio de ensaios, os quais representam um longo período de trabalho na preparação de um espetáculo. A terceira etapa consiste no espetáculo em si, na concretização da obra artística propriamente dita.

III.I.III.I. ESCOLHA DO ELENCO

O elenco, a equipe de direção e a equipe técnica são profissionais permanentes da Companhia. O coreógrafo é frequentemente convidado, sendo responsável por uma criação específica. Não existem, formalmente, hierarquizações pré-definidas na Companhia; a cada novo coreógrafo ou montagem de espetáculo, o elenco é reorganizado e subdividido em dois grupos:

Elenco 1 – conjunto dos bailarinos considerados mais aptos para a realização da coreografia elaborada.

Elenco 2 – conjunto dos bailarinos que substituirão o elenco 1, caso necessário. Cada bailarino do elenco 1 tem o seu correspondente no elenco 2.

Em cada elenco existe uma divisão do trabalho entre os bailarinos, de acordo com as exigências coreográficas. Nessa divisão existe a valorização dos que são considerados mais aptos, da qual decorre uma hierarquização entre os bailarinos, atribuída pela direção artística e pelo coreógrafo. Os critérios de seleção para a divisão dos elencos e para a designação dos papéis na coreografia são fundamentados pela habilidade do bailarino de realizar determinado movimento, na sua capacidade de trabalhar naquele grupo, na sua linguagem artística e nas suas características físicas como altura, peso, sexo e etnia. No entanto, por meio das falas desses bailarinos, é possível observar critérios subjetivos, elaborados pelo coreógrafo e pela direção artística.

O processo de escolha do elenco possui dois momentos. No primeiro, o bailarino é avaliado por critérios técnicos, e no segundo, pelas expectativas do coreógrafo em relação a sua própria criação coreográfica. A escolha é pessoal e, sendo assim, submete o artista às incertezas dos parâmetros subjetivos da escolha, sempre justificados em nome da qualidade do espetáculo.

O olhar do coreógrafo você não tem como prever. (...) ele consegue visualizar que (...) tecnicamente é perfeito, aquele cara, mas ele prefere determinado contato que o bailarino estabelece com a sua dança... é muito sutil, muito sutil...(bailarina IV, BCSP, 21/05/08.)

A direção do BCSP, comumente, procura não interferir na escolha dos bailarinos realizada pelo coreógrafo; este os conhece por meio de alguns exercícios (aulas) que realizam sob suas orientações. Posteriormente, direção artística e coreógrafo, conjuntamente, definem a divisão do elenco, levando em conta o cronograma de trabalho da Companhia, providência necessária, pois frequentemente é apresentada mais de uma obra coreográfica por espetáculo. Dessa forma, o mesmo bailarino pode dançar em duas ou mais coreografias por espetáculo. A existência de um cronograma de trabalho objetiva organizar a Companhia, mas sem fatigar demasiadamente os bailarinos e possibilitar que todos participem das coreografias selecionadas.

Pertencer ao corpo estável BCSP representa um constante processo seletivo que atribui ao bailarino várias possibilidades de trabalho, inclusive a de não dançar uma determinada coreografia. É comum que o bailarino “destaque” no elenco 1 faça parte do elenco 2 em outra coreografia, ou ainda, seja somente um dos membros do coletivo em uma terceira coreografia. Eventualmente, esse bailarino nem mesmo será selecionado para uma obra coreográfica futura.

(...) Esse não escolhido, que fique claro, não é porque o bailarino é péssimo. (...) Mas ele é bom para substituir, é bom pra fazer outro trabalho... (bailarina IV, membro da direção do BCSP, 21/05/08.)

Foi possível observar que os bailarinos vivenciam com apreensão o processo de divisão do elenco, apesar de ser expresso no discurso como um fato corriqueiro e banal.

A gente fica bem chateada, é duro, não é fácil não ser escolhido. (...) mesmo que eu não goste do trabalho eu sempre quero executar. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

(...) esse trabalho (...) é complicado por que o bailarino se prepara um tempão para ser escolhido, e de repente não é escolhido; então, gera uma frustração, um descontentamento, dá uma queda na produtividade... (fisioterapeuta do BCSP, 21/05/08.)

Na construção do espetáculo acompanhado no percurso desta pesquisa, houve um agravante que provocou tensão entre esses trabalhadores: no início dos ensaios, o coreógrafo não realizou a divisão do elenco e informou que todos os bailarinos da Cia.1 dançariam. No entanto, no decorrer do processo, por falta de tempo para trabalhar a coreografia com todos os bailarinos, o coreógrafo informou, alguns dias antes da estreia, que nem todos dançariam na primeira temporada no Brasil, mas garantiu que todos dançariam na Espanha (próxima temporada).

A gente aceita (não estar no elenco que vai dançar) como se fosse uma coisa normal. (...) ele (coreógrafo) fala: “não levem pro pessoal”. Mas, eu vou levar para o profissional? Se no profissional eu estava todo o tempo atento, fazendo todas as sequências! (...) lógico que é pessoal. (...) eu estava me dando 100%. (bailarino II, logo após ser preterido, BCSP, 29/06/08.)

As mudanças sucessivas de coreografias e coreógrafos são reconhecidas pelos bailarinos como uma possibilidade de não estigmatizá-los, ao lhes oferecer espaços diferenciados e não estabelecer formalmente uma hierarquia. A referida rotatividade é compreendida, pelos bailarinos, como oportunidade de crescimento e desafios coreográficos, o que é almejado e procurado por esses profissionais. Essa característica da organização do trabalho do BCSP tem também outro aspecto marcante nas relações sociais estabelecidas no interior dessa Companhia; é verdade

que os coreógrafos mudam frequentemente, mas a direção artística e os colegas permanecem. Dessa forma, as comparações entre os bailarinos são estabelecidas, o que, informalmente, propicia hierarquizações.

(...) Então, no papel é todo mundo igual. (...) mas por outra parte, você tem uma direção e uma assistência de coreografia que está com você vinte e quatro horas por dia. (...) E não adianta, cria-se uma imagem da pessoa. A direção (...) conhece as limitações de cada um (...). Apesar de que isso é relativo, eu possuo capacidade infinita de trabalho, mas acaba-se criando um rótulo e quando eles colam esse rótulo em você... isso fica... (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

(...) Então, você tem que ficar com essas duas forças: uma puxando para o novo, para você se reciclar o tempo inteiro e outra que te puxa para aquela mesmice.(...) (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

III.I.III.II. O ENSAIO

Os ensaios representam o momento em que a coreografia é transmitida aos bailarinos. O bailarino, nesta etapa, incorpora e aprimora o movimento proposto pelo coreógrafo. Memoriza ações, situações, movimentos, gestos e sequências de movimento em seus aspectos sensoriais, cinéticos, espaciais e rítmicos. A construção da coreografia implica na criação; é a forma como os bailarinos, coreógrafo e assistentes de coreografia descobrem como pode ser realizado tal movimento. Para tanto, é necessário um trabalho de inúmeras repetições⁴⁹ dos gestos e movimentos. O BCSP possui uma sede própria para a realização de seus ensaios.

⁴⁹ Na língua francesa ensaio é expresso pela palavra *répétition*, que bem traduz o sentido do conteúdo do ensaio.

O coreógrafo e o assistente de coreografia são os responsáveis pelo padrão e o controle do movimento, pela qualidade da obra coreográfica, estão atentos à técnica de cada bailarino, se preocupam com a coesão do grupo na execução da dança, assim como adequam os tempos da dança com relação à música. O trabalho da dança é detalhista, minucioso e exigente. É um trabalho realizado sob o constante olhar crítico do coreógrafo, dos assistentes de coreografia e, também, da direção.

Durante os ensaios, os bailarinos frequentemente são interrompidos, para que tenham seus movimentos corrigidos. O reconhecimento positivo do trabalho realizado é comumente expresso pelo coreógrafo e seus assistentes no final dos ensaios, porém, esse reconhecimento é comumente acompanhado por uma lista de críticas e apontamentos que indicam correções e modificações. É observado que as correções são propostas para o grupo e para cada bailarino individualmente, as quais, entretanto, deverão ser sempre realizadas coletivamente. As críticas individuais são informadas coletivamente, com o intuito de possibilitar a todos um processo de aprendizagem de como realizar a obra coreográfica. Os bailarinos do elenco 2 participam desse processo e os bailarinos não selecionados e disponíveis observam esse processo.

Os ensaios e as aulas são filmados por uma câmera digital e, assim, o BCSP registra os projetos coreográficos e espetáculos. Dessa forma, estes ficam guardados em meio digital, assim como na memória corporal do bailarino e na memória do assistente de coreografia. O trabalho do assistente de coreografia é fundamental na construção do repertório, pois depois de encerrado o período de construção de uma obra coreográfica, caberá a ele reproduzi-la quando necessário.

Os assistentes de coreografia são tradutores, intermediários e mediadores entre o coreógrafo e os bailarinos. Reiteram as propostas do coreógrafo para com os bailarinos, assim como informam para o coreógrafo as dificuldades encontradas pelo bailarino ao realizar o movimento. Os assistentes de coreografia expressam em suas falas e atitudes uma preocupação em motivar os bailarinos, fazê-los acreditar na sua capacidade para realizar os movimentos propostos. As inúmeras críticas e correções são comumente seguidas de frases elogiosas, tais como “muito bem”, “maravilhoso”, “valeu”. Palmas encerram os ensaios.

Nesta pesquisa, é observado o quão exigente é a organização do trabalho em dança, cujo compromisso é com a excelência, com a perfeição. É preciso realizar um movimento perfeito num corpo esteticamente perfeito para aquela obra coreográfica. Não existe espaço para o improvisado, é preciso realizar com exatidão o que está sendo solicitado.

III.I.III.III. O ESPETÁCULO

A apresentação pública de dança é o objetivo final do trabalho desses bailarinos. O trabalho da dança só se concretiza no momento em que ela se transforma em espetáculo, produto final, obra de arte assistida por um público. A dança, assim como as demais artes de espetáculo ao vivo (música, teatro, circo), está submetida à efemeridade.

O número de horas de trabalho exigido na construção de um espetáculo é bastante elevado. Por exemplo: os vinte e dois minutos de apresentação da obra coreográfica *Canela Fina* significaram três meses de intenso trabalho, traduzidos em

aproximadamente quatrocentas e oitenta horas de preparação. Inicialmente, foi apresentado durante quatro dias no Theatro Municipal de São Paulo, como uma das coreografias apresentadas naquele programa. Posteriormente, houve uma turnê com a duração de um mês, com quinze apresentações, em diferentes cidades, na Europa. A partir de então, a obra de Cayetano entrou para o repertório oficial da Companhia.

Na semana que antecede a estreia, os ensaios já são realizados no palco do Theatro Municipal de São Paulo, no qual ocorre o ensaio geral que consiste na incorporação dos objetos cênicos, iluminação, figurino e, quando for o caso, da música executada pela orquestra. No caso da coreografia *Canela Fina*, os ensaios e os espetáculos foram dançados com música gravada. O trabalho, nessa semana, intensifica-se. O elenco, o coreógrafo, os assistentes de coreografia, a direção e a equipe técnica do BCSP, assim como a do Theatro Municipal trabalham, em média, doze horas por dia ou mais nesse período. O objetivo buscado desde o início é fazer o espetáculo acontecer; nessa última semana os prazos se impõem.

No dia da estreia do Balé *Canela Fina*, três horas antes do início do espetáculo, houve uma pane elétrica em um dos holofotes utilizados como objeto cênico. O único técnico de iluminação que sabia consertá-lo não foi localizado facilmente. Toda a equipe – artística e técnica - ficou tensa e ansiosa. Faltavam tão somente quarenta e cinco minutos para o início do espetáculo, quando o técnico foi localizado e pôde consertar a iluminação. A necessidade de corrigir, incorporando críticas e observações, acompanha o trabalho do bailarino até os últimos minutos que antecedem o espetáculo. No ensaio geral, no dia da estreia, nos quinze minutos finais

antes do espetáculo começar, os bailarinos receberam uma série de críticas com correções a serem feitas até o início do espetáculo.

O momento que antecede a estreia é tenso e repleto de expectativa frente à incerteza se o espetáculo será apresentado conforme a sua elaboração. Os bailarinos se preparam individualmente e coletivamente. Individualmente, os bailarinos se maquiam, se vestem e se concentram. Coletivamente, se auxiliam mutuamente na produção uns dos outros, realizam uma espécie de “grito de guerra” antes de entrarem no palco. Nesta pesquisa, foi possível constatar, no momento após o espetáculo, a vivência de uma euforia coletiva expressando a satisfação pelo trabalho realizado. **III.II. A CONSTRUÇÃO DO TRABALHADOR BAILARINO**

III.II.I. INÍCIO NA CARREIRA E FORMAÇÃO SE MESCLAM

Para a maioria dos profissionais entrevistados nesta pesquisa a dança lhes foi apresentada, ainda crianças, como uma atividade de lazer incentivada pelos familiares.

Eu me vejo bailarina desde os cinco anos de idade.
(bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Eu entrei em contato com a dança, com o balé, com cinco anos de idade. (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

Quando eu tinha nove anos, eu cheguei para a minha mãe e falei: “isto vai ser a minha vida, eu vou fazer disto a minha vida, eu quero ser uma grande bailarina”.
(bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

No entanto, considerando o grupo masculino, a situação se modifica. Dançar pode também significar preconceito em relação à homossexualidade.

No começo, eu relutei e falei que balé era coisa de boiola⁵⁰, não gostava. Mas, quando eu fui à escola visitar, já tinha vários amigos meus da ginástica olímpica fazendo balé. E eu me apaixonei pelo balé. (...) Mas, o meu pai, quando minha mãe me colocou no balé, ele falou assim para minha mãe: “se esse menino me sair veado⁵¹ a culpa é tua”. (bailarino I, BCSP, 13/06/09.)

A dança profissional exige um corpo jovem, passível de ser moldado desde a mais tenra idade, sobretudo no balé clássico, cuja técnica específica demanda um determinado corpo para a sua realização. Esse deve ser magro, longilíneo e flexível. Algumas dessas características, muitas vezes, precisam ser construídas pelos bailarinos, tais como: pernas com uma determinada curvatura, pés côncavos e outros. Desta forma, são justificadas as razões pelas quais a formação em dança deve começar com o corpo ainda passível de ser transformado, moldado e, também, deformado conforme relata o bailarino I:

Os primeiros cinco anos na escola de balé foram de uma luta extraordinária porque o meu físico não é (...) para o balé clássico, então eu tive que “quebrar o pé”, a minha perna era torta. Então, eu colocava uns livros no meio dos meus joelhos e esticava a perna para poder abrir (...). E eu pegava uma garrafa e ficava passando na ponta do pé para criar o arquinho. (...) para deformar o pé. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

Ser bailarino profissional é uma decisão que deve ser tomada, praticamente, na infância ou, o mais tardar, na adolescência. Como informa a bailarina III, ela considera ter iniciado sua formação em dança “tardiamente”, aos quatorze anos de idade.

⁵⁰ Gíria para se referir ao homossexual.

⁵¹ Idem.

(...) minha história é diferente (...) do normal, porque eu comecei a dançar mais tarde, já sendo uma mulher. (...) eu comecei quando eu tinha 14 para 15 anos. (...) Porque, geralmente, nesta idade, as bailarinas já têm uma bagagem grande de técnica clássica, já fizeram várias coreografias de repertório dentro do balé clássico. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

No que concerne à relação entre formação e início na carreira foi observado, por meio dessas entrevistas, que as relações sociais estabelecidas numa escola de dança possuem similaridades com as relações estabelecidas em companhias profissionais de dança. As relações entre os alunos e os mestres (professores) são hierarquizadas, existe um rígido sistema de horários que deve ser seguido com disciplina e dedicação. É exigido a perfeição do movimento e um constante trabalho do corpo. Assim como é por meio dessas escolas que os bailarinos vivenciam as suas primeiras apresentações. Portanto, o processo de formação e o início na carreira se mesclam, dificultando precisar os seus limites.

Na Julliard School foi um período bem bacana, no qual eu refinei a técnica. Era um trabalho super pesado. Eram doze horas de treino por dia, tinha aula de clássico, contemporâneo, repertório e depois à noite ensaio. Era quase insano o negócio. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Na escola tinham as apresentações do final do ano e eu gostava muito. Depois de uns dois ou três anos que eu estava fazendo aula, duas vezes por semana, ou três vezes por semana, o dono da escola me deu uma bolsa de estudos integral. (...) Eu tinha 12 ou 13 anos. (...) Fiz junto com a escola normal. (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

A maioria dos bailarinos do BCSP tem formação em balé clássico, apesar de ser uma companhia de dança contemporânea. Na audição para a seleção de novos

bailarinos, acompanhada pela pesquisadora, as atividades propostas que visavam selecioná-los eram, na sua maioria, oriundas do balé clássico. A justificativa encontrada para tal procedimento é que a técnica do balé clássico exige tamanha precisão que um corpo construído nos seus moldes é capaz de realizar a dança contemporânea com virtuosidade. Tal situação configura-se de maneira paradoxal, na medida em que o BCSP é uma companhia de dança contemporânea que, desde 1974, procura se diferenciar do balé clássico esteticamente. Entretanto, ao organizar o seu modo de produção, o faz à semelhança das companhias de balé clássico, exigindo de seus bailarinos a mesma formação.

III.II.II. A CONSTRUÇÃO DO CORPO DO BAILARINO

O trabalho do corpo na dança exige do bailarino um longo aprendizado de técnicas determinadas. Nesse processo o corpo é moldado conforme referências técnicas, métodos, linguagens e estilos. É possível afirmar que o processo de formação do corpo para o trabalho em dança significa também um processo de deformação do corpo. Nesta dimensão é observado um duplo movimento: por um lado, a busca dos bailarinos pela virtuosidade, como competência técnica e artística, implica em sofrimento e angústia; por outro lado, tal deformação do corpo é reconhecida pela comunidade da dança como inerente ao processo.

A construção de um corpo ideal é realizado desde o início da formação em dança e sua manutenção é permanente, sobretudo no balé clássico. No que tange à estética, observa-se que alguns bailarinos travam uma verdadeira batalha na busca pelo físico ideal, que muitas vezes se configura em uma missão impossível. O corpo

é portador de uma determinada estrutura biológica inalterável, como, por exemplo, a estatura. Observa-se que essa busca pelo corpo esteticamente ideal pode levar alguns profissionais da dança a graves problemas de saúde física e mental como, por exemplo, anorexia.

(...) Existia sempre a busca por um físico perfeito, uma técnica perfeita (...). Então, eu passava dos limites com o meu físico, eu cheguei a ficar muito magrinha, (...) eu beirei (...) à anorexia. (...) Você entra em uma noia⁵² de hipertensão técnica, você faz aulas e não come. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

(...) E eu queria mais (...). Eu achava (...) que não era só emagrecer, era mudar meu corpo. Era transformar meu corpo (...) nesses corpos longilíneos (das bailarinas europeias). (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

A cobrança pelo corpo ideal é oriunda das regras e normas que formam o *métier* da dança e, também, é compreendida pelos bailarinos como algo que realmente produz resultados qualitativamente positivos no seu trabalho.

Eu sou magérrima, mas eu já estive muito mais magra. Na época (aos 19 anos), a direção do BCSP queria que eu estivesse mais magra. (...) eu sofri muita pressão por causa disto. (...) Mas eu realmente fiquei com uma técnica impecável. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

O corpo projetado como portador das características consideradas ideais é magro, longilíneo, alongado e da raça branca. É observada, nesta pesquisa, que comumente profissionais que não correspondem à descrição acima são vítimas de preconceitos. O BCSP, contudo, possui uma diversidade de corpos e etnias que, mais uma vez, o diferencia de companhias de dança de balé clássico.

⁵² Gíria referente a um estado de pensamento compulsivo.

(...) É um rótulo do que é a beleza no balé clássico. (...) E se você não se encaixar nesse rótulo, você vira uma coisa estranha. E o que eles imaginam do balé clássico? Branco, loiro, dos olhos azuis, alto. (...) Então, eu sofri muita injustiça (...). (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

As exigências se diferenciam na formação do corpo do bailarino, quando observado o processo vivido por homens e por mulheres. Ambos estão submetidos à exigência por um corpo magro, no entanto, nenhum dos bailarinos entrevistados se referiu à escravidão do regime alimentar, enquanto as bailarinas reiteraram esse problema nas suas falas. Estas são mais cobradas para atingir um determinado padrão estético que implica num processo de formação só possível, como já dito, desde a infância. No entanto, esta não é a realidade vivida pelos homens; eles podem (e frequentemente o fazem) iniciar a formação em dança já na adolescência.

Eu tinha 13 anos quando fui para a escola de balé. (bailarino I, BCSP, 13/06/09.)

Eu comecei a fazer dança aos 15 para 16 anos de idade. E comecei fazendo sapateado. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

Outra dimensão que diferencia homens e mulheres na dança, também expressa nas falas, refere-se à competição maior entre elas do que entre eles. Realmente, o número de mulheres artistas da dança é muito maior do que o número de homens. No Brasil, em 2007, 70%⁵³ dos bailarinos eram mulheres. Essa condição possibilita intensa competição entre elas, posto que muitas disputam um número restrito de postos de trabalho nas companhias de dança.

⁵³ IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 2007.

No BCSP é observada a igualdade entre o número de homens e mulheres, assim como a preocupação pela manutenção dessa situação, justificada pelas exigências coreográficas do balé contemporâneo. As audições realizadas para a seleção de novos bailarinos, observadas no período desta pesquisa, expressam essa orientação. No último processo seletivo houve duas audições, uma para homens e outra para mulheres. Nesse processo inscreveram-se cem mulheres e trinta homens, para quatro vagas; duas destinadas às mulheres e duas, aos homens. Esses dados comprovam que é muito menos competitivo o mercado de trabalho para os homens do que para as mulheres.

III.II.III. APRENDER A DANÇA COMO TRABALHO

O processo de formação em dança enquanto lazer ou exercício físico se modifica quando este se transforma num processo de formação para o trabalho em dança. Os bailarinos entrevistados informaram que é preciso aprender a dança enquanto trabalho. Este processo implica na descoberta individual que cada trabalhador da dança realiza consigo mesmo ao pesquisar maneiras de movimentar o corpo imprimindo qualidade ao seu trabalho e, ao mesmo tempo, preservando o seu instrumento de trabalho - o seu corpo.

O processo de amadurecimento no trabalho implica na ampliação do autoconhecimento corporal. Este conhecimento pode ser encontrado por meio de técnicas corporais, mas é, sobretudo, desenvolvido na relação que cada bailarino estabelece com o seu próprio corpo. Tal processo, segundo os bailarinos entrevistados, expande a potencialidade e aumenta a habilidade de cada um. Os

bailarinos vão descobrindo, na relação que estabelecem com o seu próprio corpo, uma maneira de realizar o trabalho com a maior qualidade possível.

As coisas que eu mais queria fazer e que eu não conseguia por causa do meu tamanho, como duos, coisas lúdicas e mais lentas, é o que eu mais domino hoje. É o que eu mais gosto de fazer. (...) Mas se você me visse aos 19 anos, vocêalaria: “nunca que ela vai fazer isso.” (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Foi observado, nesse processo, que o bailarino aprende a utilizar seu instrumento de trabalho – seu próprio corpo.

Então, eu penso qual a posição que realmente eu vou aparecer, nesta eu invisto mais. Onde eu apareço menos eu dou menos para não doer o joelho, então sabe, é a inteligência. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Esse processo consiste em descobrir uma maneira de movimentar o corpo com inteligência. É aprender a “malandragem da dança”, conforme informa uma das bailarinas entrevistadas.

É a malandragem da dança! Você percebe que você pode ser maleável, é a maturidade no corpo, que tem outra qualidade, tem outro tempo, tem outro jeito de se mexer que é muito bom. Quando eu consegui atingir este ponto foi quando a minha carreira deslanchou. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Para adquirir essa sabedoria, os bailarinos informam que é necessária a maturidade profissional. O jovem bailarino, comumente, inicia suas atividades buscando mostrar toda a sua potencialidade e habilidade para que possa ser reconhecido e alcançar espaços naquele grupo, sem perceber essas outras possibilidades.

(...) os mais novos chegam com sede de dança, querem dançar tudo (...) e estar em todos os lugares. (...) os mais experientes chegam e falam: “vem mais leve (...), não precisa dar tudo agora é só um ensaio”.
(fisioterapeuta do BCSP, 21/05/08.)

Aprender a dança enquanto trabalho é, para os bailarinos, um longo processo. Implica no conhecimento e aprimoramento de técnicas corporais, na manutenção do corpo preparado para o trabalho, ou seja, pronto para realizar as atividades necessárias de maneira competente. Da mesma forma, é necessário que o bailarino desenvolva a capacidade de observação e percepção de si mesmo, sobretudo no que concerne à preservação do seu corpo, enquanto instrumento de trabalho. Tal processo de aprendizagem implica numa descoberta individual na maneira de realizar suas atividades com a maior qualidade possível, sem danificar seu instrumento de trabalho, minimizando a lesão e o sofrimento físico. Para tanto, é preciso realizar uma economia do movimento equilibrando os esforços corporais. Essa relação que o bailarino estabelece com o seu próprio corpo – instrumento de trabalho - é compreendida, nesta pesquisa, como uma expressão da *inteligência do corpo (inteligência astuciosa no trabalho)*⁵⁴, categoria analítica elaborada pela psicodinâmica do trabalho.

Outros aspectos relevantes apareceram nas falas dos entrevistados no que se referem à manutenção do corpo e ao equilíbrio emocional, na medida em que buscam atividades cujo objetivo é o equilíbrio psíquico, tais como, terapia, meditação ou

⁵⁴ A análise dos dados será realizada no capítulo seguinte desta dissertação. Neste capítulo, quando necessário, a menção das categorias analíticas utilizadas na análise referida estará em itálico e em negrito.

ioga, ou mesmo, buscando a realização do controle alimentar. É necessário um corpo magro e com condições nutricionais de suportar tal ritmo de trabalho.

Você tem que ter uma boa relação de amizade com o teu corpo e tal. A meditação me ajudou muito. Hoje, eu sinto o que eu to fazendo. Eu sinto o chão. Eu sinto onde eu to pisando. Eu sinto para onde vai o meu corpo, qual é o limite, até aonde eu chego. Isso me ajuda muito para dançar. (...) Eu vou até onde eu posso, mas sem chegar a quebrar meu corpo. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

III.II.IV. O CORPO LESIONADO

O excesso de trabalho físico no trabalho da dança submete os bailarinos à dor. É a dor da fadiga, do impacto nas articulações, sobretudo no joelho e quadril. A fisioterapeuta da Companhia informa que “o bailarino é a dor, é a figura da dor”. Conviver com um corpo constantemente dolorido é inerente ao ofício da dança. Nesta pesquisa, porém, foi observado que o bailarino, muitas vezes, lesiona o corpo, não somente pelo excesso de trabalho, mas, também, para atingir objetivos impostos pelo projeto coreográfico exigido.

(...) o sistema é exigente, sim! Às vezes você está massacrado, ferrado e você não respeita o seu corpo e você vai lá e estoura! (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

O coreógrafo quer que faça de uma determinada maneira e eu me exigi para fazer do jeito que ele queria. Aí travei as costas. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Uma dor pode representar uma significativa lesão e, assim, uma interrupção forçada do trabalho. Os bailarinos lesionados, que se submeteram a cirurgias ou

ficaram afastados da dança por problemas físicos, sofreram fisicamente e emocionalmente ao verem suas carreiras ameaçadas de forma repentina e traumática.

(Depois de uma cirurgia) você tem que se reestruturar física e emocionalmente dentro da profissão. (...) é a mesma coisa de um pintor, ele ama pintar e por algum motivo ele não consegue pintar. Aquilo fica borbulhando dentro. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

A reestruturação física e emocional vivenciada pela bailarina III pode ser compreendida tanto pelo sentido de reconquistar a mobilidade perdida, a confiança dos colegas e da direção do BCSP, mas também pela necessidade de demonstrar novamente que é capaz de realizar o trabalho. Dessa forma, foi possível observar que, superar a lesão engendra um sentimento de pertencer novamente ao grupo e retomar o seu trabalho. Neste aspecto, foi observado que a recuperação de uma lesão física tem implicações na articulação entre a *psicodinâmica do reconhecimento* e o *processo de construção identitária*, discutidos no âmbito da teoria da psicodinâmica do trabalho.

Fiz uma cirurgia na articulação coxo-femural. (...) E depois quando eu me recuperei, nossa! Conseguir dançar uma coreografia nova, e ser escolhida pelo coreógrafo, foi uma sensação de dever cumprido, de potência... (bailarina IV, BCSP, 21/05/08.)

Desta forma, a saída, mesmo que temporária, da dança, causada por lesões, pode representar para o sujeito bailarino dificuldades de ordem psíquica.

(...) com essa lesão. (...) teve este outro fator que (...) foi como se eu tivesse uma bengala que foi tirada. (...) fiquei agressiva, me virou de ponta-cabeça. (...) Fiquei agressiva com todo mundo, amigos, marido, família. Telefonistas de call Center, então... eram os que mais levavam! (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

III.II.V. A CURTA CARREIRA DO BAILARINO – MATURIDADE X

ENVELHECIMENTO

As doenças físicas do trabalho na dança são patologias ortopédicas por excesso de trabalho com o corpo. Tais doenças representam um limite do corpo. Os bailarinos entrevistados informaram, também, a vivência de outro limite do corpo, o limite do tempo sobre o corpo do profissional.

Conforme o bailarino envelhece, o seu corpo naturalmente perde potência, flexibilidade, força e velocidade. O sujeito bailarino se percebe limitado, não mais capaz de realizar o trabalho como antes. O processo de envelhecimento, inerente à vida, representa um limite concreto aos trabalhadores da dança. A carreira do bailarino é curta e a aposentadoria ocorrerá, na maioria das vezes, por volta dos quarenta anos de idade. O corpo, fundamental instrumento de trabalho na dança, na medida em que envelhece, deixa, pouco a pouco, de realizar os mesmos movimentos com a mesma intensidade e com a mesma flexibilidade e ritmo. Esse corpo já não pode mais se submeter ao excesso de trabalho físico.

(...) a partir dos 30, (...) o teu corpo já não responde como antes, não é aquela potência, você pensa diferente, você dança diferente... (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

(...) A nossa carreira é curta. (...). Depois dos quarenta anos o corpo já não acompanha mais esse pique. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

Amadurecer profissionalmente e envelhecer são processos que ocorrem simultaneamente a todos os profissionais. No entanto, para o bailarino, o amadurecimento profissional pode significar um prelúdio do fim da atividade. Desta forma, é observada uma relação ambígua: na medida em que o bailarino torna-se

mais cômico de suas habilidades e limites – *inteligência astuciosa* -, mais próximo da aposentadoria ele estará.

Eu amo estar dentro da Companhia, porque hoje eu sou uma bailarina que faz papéis principais, eu julgo que eu sou uma peça importante para a Companhia. (...) como você vai amadurecendo, você acaba se tornando apto a fazer e realmente você acaba pegando os melhores papéis, porque você tem esta maturidade. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Apesar disso, essa mesma bailarina informa que está se sentindo “no vazio”:

Eu estou neste vazio hoje, eu estou com 34 anos. Estou há 15 anos no BCSP, e agora para onde que eu vou? Isto foi a minha vida, a minha identidade. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

A aposentadoria é, na maior parte das vezes, vivenciada com angústia e ansiedade pela maioria dos trabalhadores, sobretudo, considerando que representa uma ameaça à *identidade* desse sujeito. Para os bailarinos a situação não é diferente; no entanto, possui um agravante: esses profissionais estão nessa profissão desde muito jovens – adolescência - e se dedicam a ela intensamente. Logo, a ameaça da aposentadoria pode representar uma grave crise de identidade, uma vez que, muito possivelmente, nunca se reconheceram de outra forma, senão como bailarinos.

(...) Desde os nove anos, eu me sinto bailarina. (...) Eu converso muito (...) na terapia, é como se fosse a minha carteira de identidade. (...) Eu não posso jogar isto fora da noite para o dia e mudar, fazer outra coisa... (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

A remuneração dos bailarinos no BCSP é diferenciada positivamente em comparação ao mundo da dança profissional. Desta forma, esses bailarinos

vivenciam, também, com angústia, a possibilidade da aposentadoria face a sua sobrevivência no futuro, na medida em que não têm os direitos sociais garantidos pela legislação trabalhista.

Eu, mãe de família com um filho (...) tenho um salário bom. Eu não tenho outra formação, como é que eu vou conseguir esse salário fazendo outra coisa? (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

(...) eu não estudei nada. (...) dar aula? Ganha pouco! (...) Eu pago aposentadoria (privada) para depois dos cinqüenta anos. (...) Mas, dos quarenta aos cinqüenta são dez anos... (...) O que eu vou fazer? (...) Eu não sei, eu vou ter que inventar. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

E agora, com 32 anos. (...) eu estou preocupado com uma coisa que pague o meu aluguel no futuro. (...) Mas (...) eu tenho que empregar outra carreira. A gente (bailarino), no Brasil, não tem plano de carreira, e eu acho que uma saída é (...) uma franchising (...) do Black Dog⁵⁵, uma outra coisa! (...) Adoraria me manter na profissão, como assistente de coreografia, (...) como coreógrafo, como professor, talvez... (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

Atividades como docência, criação coreográfica, gestão e produção artística são algumas possibilidades encontradas no mercado de trabalho para esses profissionais após a aposentadoria, no entanto, ainda que essas atividades se relacionem com a dança, se configuram como sendo atividades diferentes do exercício profissional ao qual se dedicaram no percurso de suas vidas. O BCSP é pioneiro ao oferecer um espaço de trabalho para os profissionais acima dos quarenta anos. A Cia.2 tem por objetivo oferecer espaço de trabalho aos bailarinos acima dos quarenta anos por meio da pesquisa do movimento e o desenvolvimento de trabalhos,

⁵⁵ Rede de lanchonete na cidade de São Paulo.

que propiciam explorar o amadurecimento e o conhecimento de seus profissionais. Apesar disso, ainda não se configura numa companhia que possa incluir todos os integrantes da Cia.1.

A carreira do bailarino pode ser resumida em quatro etapas. A primeira, encantamento com a atividade, engajam-se precocemente na profissão por meio de um ciclo de formação informal especializada. A segunda etapa é representada pela estabilização do profissional na área da dança. A terceira é caracterizada pela maturidade e o reconhecimento profissional. O quarto momento tende a ser marcado por complicações profissionais relacionadas, sobretudo, com o corpo, tais como lesões por excesso de trabalho e/ou envelhecimento, anunciando, assim, a saída do palco.

O enfrentamento físico e psíquico dos limites do corpo é denominador comum durante todas as etapas da carreira do bailarino. Desde o início da formação em dança até o processo de envelhecimento que culmina na aposentadoria.

III.III. RELAÇÕES ENTRE O BAILARINO E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

III.III.I. RELAÇÕES HIERARQUIZADAS

As relações estabelecidas entre coreógrafo, direção da companhia e bailarino são hierarquizadas. O bailarino é responsável pela execução do movimento. Pode se dizer que a direção do BCSP é o proprietário da casa, o coreógrafo é o arquiteto, o assistente de coreografia é o engenheiro, os bailarinos são os pedreiros, não cabendo a estes últimos o papel de discutir o projeto, mas executá-lo. O bailarino é o operário da dança e buscará, no seu próprio corpo, uma maneira de alcançar o que lhe está sendo solicitado. Muitas vezes é o corpo deste bailarino que sofrerá lesões ou ficará dolorido, não somente pelo excesso de trabalho com o corpo – sete horas diárias -, mas também pela pressão sofrida para atingir uma execução virtuosa.

(...) a gente tem muito pouca inteligência para se mexer dentro de uma companhia, porque a gente vai ao massacre na força. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

(...) O bailarino sempre leva! Sempre! Isso daí é normal e não é só aqui, é em qualquer lugar. “(...) coreógrafo faz uma coisa impossível? Não, é o bailarino que não faz!” (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Nesse processo de trabalho foi observado, às vezes, um reconhecimento às avessas, no qual o bailarino poderá ser afrontado na sua capacidade, como no caso relatado por um dos bailarinos entrevistados, em que um renomado coreógrafo latino americano disse ao bailarino, durante o ensaio: *“Você não está fazendo nada de peso! É só isso que você sabe fazer?! Bom, você não me serve!”*. Apesar disso,

conta esse mesmo bailarino, que tal processo de trabalho com esse coreógrafo foi, em sua opinião, um dos melhores que ele já realizou na Companhia.

(...) a estratégia dele (deste coreógrafo citado acima) é primeiro acabar com teu ego. (...) E você vai tirando mais, mais e mais e no final você está divino! (...) Ele sabe como te despir. (...) Para mim, na Companhia, não teve melhor processo. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

A demanda do coreógrafo é vivenciada como lei, são raros os momentos de contestações, ou mesmo, simples sugestões dos bailarinos sobre o movimento que executam. É um processo de trabalho que implica em obediência, no sentido de sujeitar - se à vontade do outro, em disciplina, no sentido de submissão a um regulamento e em busca pela perfeição do movimento que, por sua vez, está intrinsecamente relacionada à busca por um determinado corpo para o trabalho.

Esta constante procura pela perfeição e exatidão do movimento é almejada pela organização do trabalho, e também pelo próprio bailarino. É observada uma íntima relação entre a autoexigência do bailarino e a exigência da organização, sendo difícil uma diferenciação entre elas.

(...) a gente tem uma criação muito categórica. (...) Eu me cobro muito. (...) A gente tem um cotidiano muito duro, muito exigente. (...) Então, a saúde mental e física vai para o chinelo. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

O grau de exigência do bailarino é (...) gigante. (bailarina IV, BCSP, 21/05/08.)

III.III.II. RELAÇÕES ENTRE OS PARES

As relações entre os bailarinos do BCSP são caracterizadas tanto pelas relações de cooperação e confiança no trabalho como pelas relações de competitividade.

III.III.II.I. COMPETITIVIDADE

A competitividade permeia as relações dos bailarinos do BCSP. No processo de audição pelo qual os bailarinos são selecionados, a competição já se faz presente. Na audição acompanhada pela pesquisadora participaram cem bailarinas/candidatas para duas vagas. Conforme já referido anteriormente, os bailarinos almejam pertencer ao grupo dos bailarinos profissionais do BCSP, tanto no que concerne à sua competência artística, às condições de trabalho, quanto ao acesso ao trabalho de forma permanente. Os bailarinos que ingressam no BCSP se sentem privilegiados tanto por pertencerem a um seleto grupo considerado competente na área quanto por gozarem das condições de trabalho oferecidas – bom salário e trabalho permanente.

As relações competitivas são possíveis de ser apreendidas quando esses bailarinos se referem à divisão do elenco, às relações entre os jovens e os mais velhos e às relações de gênero. Assim como quando os pós-operados e/ou lesionados relatam sofrimento ao serem substituídos e informam que existe pouca solidariedade frente à experiência da dor.

Tem que estar revezando (elenco 1 e elenco 2), aí nego não gosta (...). É sempre uma situação delicada. (bailarina II, BCSP, 10/03/09.)

Você se pega dizendo; poxa, olha ela, só tem 19 anos, e é melhor do que eu... Você se vê neste exercício, e ao mesmo tempo você olha para o outro e fala legal, é bacana, é um super aprendizado! (...) O BCSP é uma escola de vida! (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

Para nós (casal) é muito tranquilo. (...) se eu estou no elenco dois e ela está no elenco um, fico contente por ela e depois eu a corrijo. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

São poucos os colegas que ajudam. (...) pós-operados aqui têm vários eu me vejo chorando na fisioterapia, dói pra caramba! Mas, quando eu comento: “Nossa como dói pra dobrar o joelho depois da cirurgia. Doeu o seu”?, eu ouço: “O meu não!”. (...) Pra ele não falar deve ter uma questão aí. (...) o companheirismo (...) nem sempre se tem. (...) o bailarino tem muito ego. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

A subserviência observada dos bailarinos em relação ao coreógrafo e à direção pode estar relacionada a esse ambiente competitivo e, ao mesmo tempo, almejado pelos bailarinos. Assim como pode estar relacionado ao contrato de trabalho, conforme salienta a bailarina III.

(...) O bailarino sempre leva! (...) e não fala nada. (...) eu acho que é por ter contratos que dificultam você se expor, (...) são poucos os cargos, são muitos bailarinos, então ninguém quer perder esta oportunidade de trabalho. (...) Então, a gente se submete a várias cobranças. (...) Tem vários motivos: o salário do balé é muito bom, um dos melhores da dança, R\$ 4.700,00. Acho que nenhuma outra Companhia tem este salário. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

III.III.II.II. RELAÇÕES DE COOPERAÇÃO E CONFIANÇA NO TRABALHO

As *relações de cooperação e confiança no trabalho* é observada pela admiração mútua existente entre os bailarinos, ao se reconhecerem como profissionais competentes na área da dança. Da mesma forma foi observada uma intensa troca de conhecimento e saberes durante todo o processo de trabalho. Nesse sentido, é possível realizar uma reflexão sobre o *juízo estético*, conceito utilizado na teoria da psicodinâmica do trabalho para compreender as *relações de cooperação, confiança e na mobilização subjetiva* implicados no *trabalho coletivo*.

(...) está lidando com o corpo seis horas por dia, não tem como não ser íntimo das pessoas. (...) Não quer dizer que todo mundo é amigo e que todo mundo se ama, mas a gente se conhece e se respeita bastante. Às vezes eu sinto (...) uma admiração mesmo. (...) todo mundo é bom mesmo. (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

É constante a troca de experiências na realização dos movimentos, entre os bailarinos, durante os ensaios. Eles se auxiliam, se orientam e conversam sobre quais as melhores maneiras de realizar o movimento. A coreografia é apropriada pelo bailarino. As demandas do coreógrafo existem e os bailarinos buscam atendê-la, no entanto, o projeto coreográfico pertence ao coletivo dos bailarinos que a apresentam. Dessa forma, é possível reconhecer as *relações de cooperação e confiança* entre eles, sem as quais, segundo a teoria da psicodinâmica do trabalho, não haverá trabalho.

Porque isso é uma coisa maior, é o espetáculo da Companhia, não é só isoladamente aquela coreografia, daquele coreógrafo. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

III.III.III. NÃO SABER FAZER

Os bailarinos entrevistados informaram um sentimento de ansiedade frente à incerteza da realização do trabalho tal como ensaiado. Existe a apreensão em relação ao saber fazer a coreografia. Este sentimento é trazido à tona por esses bailarinos quando relatam a sensação de necessitarem maior tempo de ensaio. A incerteza da possibilidade de realização do trabalho é agravada quando o bailarino não está se sentindo suficientemente preparado.

Estava ruim (...) este ensaio. (...) Já fizemos umas 500 vezes. (...) É uma questão (...) de divisão de tempo, (...) mas sempre acaba quebrando a corda pro lado mais fraco. (...) Mas, boa parte deste erro não é só nosso, (...) é da forma que está sendo dividido o tempo de ensaio. Hoje já trocou de bailarina três vezes. Então, lógico que vão precisar ensaiar! (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Aí eu vou ter que ser extra-profissional. (...) Eu vou ter que fazer tudo, como se eu tivesse tido a oportunidade de trabalhar desde o início. (...) É você como profissional: não teve tempo para trabalhar, não te deram oportunidade, mas quando abre a cortina, você tem que estar pronto. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

O momento do espetáculo é vivenciado com apreensão. Cada bailarino deve saber com precisão a sua coreografia, deve saber se movimentar de acordo com o grupo e ainda deverá saber resolver os imprevistos e contratempos vivenciados durante o espetáculo. O trabalho artístico ao vivo é submetido à efemeridade e às incertezas frente ao que poderá acontecer.

Tem que estar ligado, absolutamente. (...) Tem que estar ligado na sintonia do grupo todo. Porque o movimento, de certa maneira, todo mundo já sabe, eu já sei as partes que eu tenho que fazer. (...) Só que é muito diferente você saber a coreografia e estar inserido no

grupo. Então, é um desgaste emocional. É um super desgaste! (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

III.III.IV. “O BAILARINO TEM EGO”

“O bailarino tem ego”, expressão encontrada, repetidas vezes, nas entrevistas analisadas. Sendo assim, ao analisar os dados de pesquisa foi inevitável perguntar: o que será que representa esse ego? Supõe-se que esses bailarinos ao falarem de ego não estão se referindo ao Ego do aparelho psíquico do sujeito da psicanálise, mas a alguma *estratégia de proteção face ao trabalho*. A expressão “bailarino tem ego” aponta, nesta pesquisa, para uma relação entre a percepção que cada bailarino tem de si mesmo e o julgamento a que está constantemente submetido.

Nos bailarinos o ego atrapalha. A gente nunca se entrega a uma montagem. Você já recebeu prêmio, já trabalhou em várias companhias. Então, quem é o coreógrafo para lhe falar alguma coisa? Então, para você se entregar mesmo, você tem que deixar tudo isso para trás e isso é muito difícil. (bailarino I, BCSP, 13/06/08.)

III.III.V. “EU LIGO O PROFISSIONAL”

As expressões “eu me atendo ao profissional”, “eu ligo o profissional”, também foram utilizadas pelos bailarinos ao informarem como fazem para lidar com as frustrações, críticas e dificuldades na relação com o coreógrafo ou direção artística. Tais expressões foram compreendidas como a construção de *estratégias coletivas de defesa* pelos bailarinos face aos efeitos deletérios da organização do trabalho, para a saúde mental desses trabalhadores.

Você liga o profissional. (...) na quinta feira passada, quando acabou o ensaio eu brochei total. Eu estava super a fim de fazer, super me dedicando e dei uma brochada. Falei: “bom, vou ser profissional ao máximo”. Você se agarra à técnica e faz o seu trabalho. (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

(...) Eu me atenho ao lado profissional. (...) estão precisando desse serviço meu, e eu vou dar somente esse serviço. É óbvio que eu sei que posso dar mais, inclusive a direção sabe que eu posso dar mais. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

Neste capítulo foi elaborada uma descrição dos dados encontrados, por meio dos procedimentos de pesquisa informados no capítulo anterior. No capítulo seguinte – *O trabalho em dança na perspectiva da psicodinâmica do trabalho* – são analisados estes dados por meio das categorias analíticas oriundas do referencial teórico da psicodinâmica, já descritas no capítulo anterior.

CAPÍTULO IV

TRABALHO DA DANÇA NA PERSPECTIVA DA PSICODINÂMICA DO

TRABALHO

CAPÍTULO IV. TRABALHO DA DANÇA NA PERSPECTIVA DA PSICODINÂMICA DO TRABALHO

Segundo a psicodinâmica do trabalho, as relações estabelecidas entre o indivíduo e o trabalho são fundamentais para a saúde mental do trabalhador. A relação entre o sujeito e o mundo do trabalho tende a ser permeada por conflitos e sofrimentos, os quais se inscrevem em um *continuum* entre dois polos de possibilidades. Por um lado, a criação e o prazer; por outro lado, o sofrimento patogênico, descompensações psíquicas, crises identitárias.

Neste capítulo serão apresentados dados analisados nesta pesquisa, por meio do referencial teórico já apresentado. A questão teórica central refere-se às relações entre prazer e sofrimento no trabalho vivenciadas pelos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo. As categorias analíticas que contribuem para a elaboração desta análise são: inteligência astuciosa, relações de cooperação e confiança no trabalho coletivo, psicodinâmica do reconhecimento e estratégias coletivas de defesa. Essas categorias analíticas orientaram a subdivisão deste capítulo, nos seguintes tópicos:

- IV.I. - Inteligência astuciosa no trabalho da dança
- IV.II. – Relações de cooperação e confiança no trabalho da dança
 - IV.II.I. - Bailarino: criador ou executor?
 - IV.II.II. – Colocar-se em perigo
- IV.III. – Psicodinâmica do reconhecimento no trabalho em dança
- IV.IV. - Estratégias coletivas de defesa
 - IV. IV.I. – Cisão entre o sujeito criador e o executor
 - IV. IV. II. – O sentimento de onipotência
 - IV. IV.III. – A valorização da dor

IV.I. - INTELIGÊNCIA ASTUCIOSA NO TRABALHO DA DANÇA

É a maLandragem da dança! Você percebe que você pode ser maledável, é (...) a maturidade no corpo, (...) tem outra qualidade, tem outro tempo, tem outro jeito de se mexer que é muito bom. Quando eu consegui atingir este ponto foi quando a minha carreira deslanchou. (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

O corpo é o principal instrumento por meio do qual o indivíduo age no mundo. Os seres humanos aprenderam, antes mesmo de construírem seus utensílios, a se apropriarem da natureza por meio das técnicas do corpo. O antropólogo francês Marcel Mauss ressalta que todas as ações humanas, desde as mais simples como a posição deitada até as mais sofisticadas como a natação, constituem técnicas oriundas de um processo de aprendizado. (Mauss, 2003, p.407.)

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem, ou mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. (...) Antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo. (Mauss, 2003, p.407.)

Cada sociedade, cada cultura têm maneiras singulares de caminhar, comer, deitar, sentar, de se reproduzir, de manifestar suas emoções conforme suas regras e costumes. O que é denominado “natural” é a aquisição, por meio da educação de técnicas codificadas do uso do corpo, segundo uma determinada sociedade e cultura. As técnicas corporais são oriundas de um aprendizado constante do homem, permeadas pelos aspectos sociais e culturais nos quais esse homem está inserido. (Strazzacappa, 2006, p.42.)

O trabalho da dança se utiliza deste primeiro instrumento humano - o corpo. Nele se inscrevem três aspectos com os quais os bailarinos labutam cotidianamente: o corpo biológico, técnico e erógeno; este último é palco da subjetividade, do sofrimento e do prazer. Trata-se de três aspectos que se inter-relacionam, constantemente, para os trabalhadores. No entanto, para o trabalhador da dança, que só possui o próprio corpo como instrumento de trabalho, tais aspectos se evidenciam, se mesclam e são agudizados.

A psicodinâmica do trabalho elaborou o conceito de inteligência astuciosa analisando a relação do homem com a máquina, por meio de pesquisas nas áreas da construção civil, indústrias petroquímicas, indústrias automobilísticas e na aeronáutica. No campo da dança, a máquina que deve ser regulada, ajustada no trabalho, é o próprio corpo do trabalhador. É preciso que cada bailarino aprenda a manusear seu instrumento de trabalho, seu corpo.

O manuseio do corpo exige constância e dedicação plena. É, comumente, iniciado na juventude e, quando não, na infância. A preparação do instrumento – corpo – para o trabalho se configura em um processo de aprendizado vivenciado pelos bailarinos, desde os primeiros cursos de dança. Esse processo implica na aquisição de técnicas de dança. Segundo Strazzacappa⁵⁶, não existe o artista cênico⁵⁷, já pronto de ante-mão, mas sim um longo trabalho de aquisição de técnicas corporais. Existe um tempo de formação artística, resultado de um árduo percurso a ser trilhado

⁵⁶ Marcia Maria Strazzacappa Hernandez é professora doutora da Faculdade de Educação da UNICAMP e desenvolve pesquisas na área de Arte e Educação.

⁵⁷ “Chamamos de artista cênico o ator, o dançarino, o mímico, o músico, o *performer*, ou seja, todo artista que traz em seu corpo o resultado de sua arte.” (Strazzacappa, 2006, p.39.)

pelo bailarino na incorporação de técnicas e habilidades para a concretização do ofício, para a realização das propostas estéticas.

O artista cênico (...) é um corpo visto. Portanto, ele deve adquirir o domínio de seu corpo para o sucesso de sua arte, tão efêmera. No entanto, não acreditamos na supremacia do corpo do artista. Não há deuses performáticos, mas indivíduos que têm um ofício no qual o corpo é um dos primeiros objetos, ou como dizia Mauss, o primeiro instrumento. (Strazzacappa, 2006, p.43.)

O bailarino, artista cênico, encontra apenas em seu próprio corpo o objeto para a realização de sua arte, o seu trabalho. Talvez possa parecer redundante reiterar que a dança é uma atividade cujo instrumento principal é o corpo do artista; contudo, parece relevante informar que o artista da dança é desprovido de outro meio para produzir o seu trabalho. E tal instrumento – seu corpo - o acompanha aonde quer que ele esteja - em cena ou fora dela. Observa-se, sobretudo nos bailarinos do balé clássico, cuja técnica é muito comumente aprendida desde criança, o quanto os seus gestos e movimentos, mesmo quando este está fora do palco ou dos ensaios, é marcado pelas técnicas da dança clássica.

O artista cênico possui um único corpo com o qual está tanto em cena como na vida cotidiana. Todas as técnicas adquiridas para melhorar seu trabalho de performer (...) permanecem com ele, pouco importa onde ele se encontra. (...) O corpo, com sua cultura, com sua técnica, seus símbolos, constitui uma unidade. Uma vez a técnica adquirida, ela lhe pertence. (Strazzacappa, 2006, p.44.)

O aprendizado do trabalho da dança não envolve somente a aquisição de técnicas corporais, mas a construção de uma singular relação que cada bailarino elabora com o seu próprio corpo, informa as entrevistas analisadas nesta pesquisa. Cada artista descobre, de forma singular, as potencialidades e limites no e do seu

próprio corpo; tal processo é possível por meio de uma somatória de experiências no trabalho e cuidadosa escuta do próprio corpo. Assim, este trabalhador é capaz de identificar ajustes que devem ser realizados no seu singular instrumento, aprende a movimentar o seu corpo permitindo que este esteja apto para o trabalho na maior parte do tempo possível. O autoconhecimento corporal possibilita ao bailarino manter o seu instrumento de trabalho confiável, saudável, estável e com longevidade.

Observou-se, nesta pesquisa, que a construção desta relação singular que o bailarino adquire com o seu próprio corpo se insere na discussão teórica sobre a inteligência astuciosa no trabalho, elaborada pela psicodinâmica do trabalho. A relação entre o homem e o seu instrumento de trabalho é elaborada, construída astuciosamente pelos trabalhadores e implica na economia de energia. Isto quer dizer que o bailarino, engenhosamente, descobre maneiras astuciosas de movimentar seu instrumento de trabalho procurando garantir, ao mesmo tempo, por um lado, a melhor qualidade possível do trabalho; por outro lado, preservando seu corpo por meio da economia do movimento. Foi possível observar que os bailarinos descobrem como utilizar a força, a velocidade e a flexibilidade em benefício do seu próprio trabalho e corpo; demonstraram nas entrevistas que procuram obter o máximo com o menor dispêndio de energia possível, solidarizando-se com o próprio corpo. Preservam-se para os momentos cruciais, frequentemente aqueles nos quais eles ocupam posições de destaque na coreografia.

(...) Essa engenhosidade é também levada por uma economia do esforço: obter o máximo e de forma melhor possível com o dispêndio mínimo de energia. Há, na engenhosidade, uma preocupação de economia, entendendo-se economia essencialmente em relação ao corpo e ao sofrimento. É neste sentido que a engenhosidade e astúcia são, mais uma vez

indissociavelmente solidárias com o corpo. (Dejours, 2004, p.287.)

Escutar o corpo e saber movimentá-lo, garantindo a economia de energia, exige uma habilidade que é construída individualmente no decorrer do desenvolvimento da carreira deste profissional. Este processo implica em astúcia, engenhosidade e criatividade do bailarino e é o que confere uma qualidade singular, especial a cada artista. Esse processo é nomeado, pelos bailarinos, com a palavra *maturidade*. O bailarino maduro, segundo os entrevistados, é aquele que adquiriu, por meio de sua prática diária, constante e de longa duração, o “savoir-faire” (saber-fazer) do ofício.

Saber conviver com a frustração é também um dos componentes da referida maturidade profissional, informam os bailarinos entrevistados. O que é nomeado frustração? Trata-se da percepção de que nem sempre são criadores, mas intérpretes de um projeto cênico. Neste sentido, quando esses bailarinos empregam a palavra maturidade, eles também expressam que para realizarem as suas atividades, de alguma forma, precisaram reconhecer que se submeter às orientações do criador/coreógrafo pode significar crescimento artístico no que tange à interpretação.

A economia do movimento empreendida por esses bailarinos é somente apreendida, pelo pesquisador, por meio da escuta especializada das falas desses trabalhadores, fundamentada na psicodinâmica do trabalho. Ao assistir os ensaios não é possível perceber a astúcia no trabalho; o que é possível observar é tão somente homens e mulheres transpirando, realizando movimentos complexos que exigem flexibilidade, força e rapidez. Aparentemente, nada autoriza o pesquisador a se

referir, nesta análise, à economia do movimento; mas possibilita, sim, a descrição de um intenso ritmo de trabalho. Para a clínica do trabalho, são duas as dificuldades do pesquisador em desvelar esta engenhosidade oculta no trabalho. A primeira é relacionada ao fato que tal habilidade é oriunda da inteligência prática, que está centrada no corpo, não sendo nomeada pelos trabalhadores, pois ela não é da ordem da linguagem, mas sim da vivência subjetiva e corporal. A segunda dificuldade incide no fato de que tais invenções podem ser analisadas, pelos superiores hierárquicos, como falta de profissionalismo. Sendo assim, os trabalhadores se previnem e não revelam as artimanhas que criam no trabalho com o intuito de não correr o risco de perder a sua reputação e o seu posto de trabalho. Caso venham revelá-las, estão informando a *trapaça*, o *truque*, que podem ser mal interpretados pelos superiores.

(...) o saber-fazer, os jeitos e as artimanhas de ofício são trunfos importantes na negociação do poder dentro de uma organização. Mesmo que não haja risco de punição, é muitas vezes do interesse do agente manter segredo sobre suas habilidades para negociar seu lugar, sua qualificação, sua utilidade para a organização e, no fim das contas, seu salário e a segurança de seu emprego. (...) Em contrapartida, essa parte do trabalho é difícil de ser explorada, pois o pesquisador ou o avaliador esbarra na vontade deliberada do “ator” de camuflar uma parte de sua atividade. Obter a revelação do segredo só é possível em condições excepcionais de confiança entre o trabalhador e o pesquisador, o que evidentemente só pode se apoiar numa cláusula de discrição. (Dejours, 2008, p.44.)

A íntima relação que o bailarino, astuciosamente, constrói com o seu instrumento de trabalho ao longo de sua carreira, se inscreve, também, na esfera da realização de si mesmo no trabalho, caso esse bailarino seja reconhecido pelos seus

esforços em atingir a qualidade almejada, enquanto intérprete, em um projeto coreográfico. Por exemplo, nesta pesquisa, duas bailarinas que se afastaram do trabalho devido a graves lesões físicas, que as levaram a cirurgias e a tratamentos de longo prazo, relataram grande satisfação ao regressarem ao trabalho e ao voltarem a ser selecionadas para compor o primeiro elenco. Tal sentimento se origina na gratificação de regressarem às suas atividades e voltarem a pertencer àquele grupo. Assim como relatam sobre a autorrealização oriunda do reconhecimento de seus esforços em reaprender a trabalhar com seu corpo, seu instrumento de trabalho.

A categoria analítica inteligência astuciosa, elaborada pela psicodinâmica do trabalho, oferece subsídios para analisar este processo em que o trabalhador mobiliza sua subjetividade no trabalho. Nesse processo, os esforços empreendidos pelo trabalhador, se reconhecidos, promovem a realização de si mesmo no trabalho, que por sua vez se inscreve na construção identitária, promovendo o reconhecimento da sua identidade. Segundo a teoria referida, é esse processo de reconhecimento de si mesmo no trabalho realizado que é, para o trabalhador, fonte de prazer.

(...) A dinâmica da mobilização subjetiva apoia-se essencialmente no par contribuição/retribuição. As contribuições singulares são espontâneas, na medida em que o sujeito espera em resposta à sua contribuição para a organização real do trabalho uma retribuição simbólica em termos de reconhecimento de sua identidade. (Dejours, 2004, p.134.)

IV.II. RELAÇÕES DE CONFIANÇA E COOPERAÇÃO NO TRABALHO DA DANÇA

Múltiplas dimensões do trabalho da dança, no BCSP, são analisadas neste tópico. É difícil subdividir, analiticamente, questões que se entrelaçam tanto teórica como empiricamente. No entanto, para melhor se sistematizar a análise, este tópico se subdivide em dois outros.

IV.II.I. BAILARINO: CRIADOR OU EXECUTOR?

(...) Eu acho que o bom trabalhador vai seguir o que foi pedido, mas ele tem total liberdade de chegar lá e fazer algo novo, por algo dele. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

A solidariedade observada entre os bailarinos, à primeira vista, é permeada por relações competitivas de trabalho. Cada um dos bailarinos é responsável, e neste sentido cobrado individualmente, pela qualidade do seu instrumento de trabalho. Peso, flexibilidade, engajamento são questões presentes tanto no rígido sistema hierárquico como entre os pares. O menor desvio das regras estabelecidas em relação às dimensões acima, acrescidas da exigência pelo cumprimento de horário, é punido. Os bailarinos podem ser demitidos ou preteridos nas escolhas do elenco.

Os ensaios constituem a concretização da construção da obra coreográfica, representam a incorporação do movimento, por meio da repetição dos gestos, durante um longo período. O objetivo é a memorização dos movimentos em seus aspectos sensoriais, cinéticos, espaciais e rítmicos.

Resguardando as devidas proporções, a organização do trabalho no BCSP possui especificidades que se assemelham à Organização Científica do Trabalho, também nomeada taylorista, no que concerne ao ritmo de trabalho, à repetição dos movimentos e à divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual. No entanto, existem diferenças fundamentais relacionadas à liberdade de criação, ao engajamento subjetivo empreendido por cada bailarino na tentativa de construir coletivamente a coreografia. O trabalho taylorizado está a serviço da produtividade, da eficiência almejada no capitalismo; já o trabalho artístico, por mais que seja produzido na sociedade capitalista, possui como aspecto central a criação. O trabalho da dança se insere no âmbito do ofício e não simplesmente num posto de trabalho.

O sociólogo Sennett⁵⁸, ao analisar o trabalho do artífice, informa que o trabalho repetitivo do artista representa a possibilidade do trabalhador descobrir, criar, aprender a melhor maneira de realizá-lo. O aparente trabalho repetitivo possibilita a criação e astúcia (Dejours) na realização do trabalho artístico. No entanto, é preciso ser organizado de tal forma que esse trabalhador não perca a sua capacidade de criação, ou seja, que a repetição não se transforme em automação alienada dos gestos.

Devemos encarar com desconfiança os supostos talentos inatos e sem treinamento. (...) o desenvolvimento das capacitações depende da maneira como é organizada a repetição. Por isso é que, na música como no esporte, a duração de uma sessão de prática deve ser cuidadosamente pesada: o número de vezes a repetir uma peça não pode ultrapassar o alcance da atenção do indivíduo em determinada etapa. À medida que se expande a capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete. (Sennett, 2009, p.49.)

⁵⁸ Richard Sennett é sociólogo norte-americano, leciona na New York University, assim como na London School of Economics. Desenvolve pesquisas na área do trabalho e da cultura.

A obra coreográfica é composta pelos movimentos dos corpos nela implicados. Na dança não se pode separar o resultado final – apresentação do espetáculo –, do sujeito que a realiza. A obra é concretamente construída pelo corpo do bailarino.

Nesse sentido, é observada nesta pesquisa a difícil tarefa de realizar a separação entre o sujeito e a sua atividade: quando o movimento do bailarino é criticado, é ele mesmo que está sendo criticado. Para a psicodinâmica do trabalho, o reconhecimento no trabalho incide sobre o fazer e não sobre a pessoa do trabalhador. No entanto, posteriormente, o reconhecimento dos esforços do seu trabalho se inscreve na construção identitária. Esta dimensão é ainda mais evidente, agudizada, quando o instrumento do trabalho se mescla com o sujeito trabalhador, com a sua subjetividade. Assim, não é possível distinguir entre instrumento de trabalho, sujeito e coreografia.

Os bailarinos são integralmente partícipes e fundamentais para a construção da coreografia. Observou-se, nesta pesquisa, que essa especificidade do trabalho do bailarino é o que lhe confere autonomia e possibilidade de criação ao realizar a sua atividade. O coreógrafo prescreve o movimento, mas a forma como este será realizado está intrinsecamente relacionada com a potencialidade daquele bailarino e daquele grupo.

Nesse sentido, os bailarinos são artistas intérpretes e também criadores da coreografia, não apenas executores da proposta coreográfica. A realização de si mesmo é observada nesse processo, considerada fundamental para a saúde mental do

trabalhador, segundo a teoria da psicodinâmica do trabalho e reiterada pela análise sociológica sobre o trabalho artístico elaborada por Menger⁵⁹.

A atividade de criação não seria tão profundamente estimulante e desejável se o indivíduo não aprendesse, progressivamente, através das hipóteses que inventa e das escolhas que faz, a conhecer-se a si próprio. (Menger, 2005, p.13.)

Assim, é evidenciada a complexidade analítica do trabalho do artista da dança, pois, como foi possível observar, não se trata tão somente da repetição taylorista do gesto ou submissão às determinações do coreógrafo. Além dessas dimensões, o trabalho do bailarino é, ao mesmo tempo, também criação, pois ele imprime qualidade dramática ao movimento, por meio da representação de imagens, sensações, sentimentos, oferecendo assim uma contribuição singular à obra coreográfica. As análises das relações de prazer e sofrimento no trabalho, já observadas em outras formas de trabalho, pela psicodinâmica do trabalho, são reiteradas no ofício da dança.

A realização de uma atividade implica na criação individual e coletiva. As relações de cooperação e confiança são condição essencial para o trabalho, conforme analisa a teoria da psicodinâmica do trabalho. Essas relações são evidenciadas, nesta pesquisa, pois o trabalho em dança é essencialmente um trabalho coletivo. A construção coletiva na obra coreográfica implica na participação integral – corpo e subjetividade – do trabalhador bailarino. O espetáculo é do coletivo de bailarinos que está no palco.

⁵⁹ Pierre Michel-Menger, sociólogo do trabalho e das artes, desenvolve pesquisas sobre o trabalho artístico na Écoles des Hautes Études en Science Sociales – EHESS, em Paris, na França.

Os artistas da dança entrevistados informam que compreendem o BCSP como um diferenciado grupo de dança em termos técnicos e artísticos; ser partícipe deste coletivo, avaliado positivamente, é fonte de orgulho. Esta constatação é observada no estabelecimento de trocas de informações durante os ensaios, com o intuito de alcançarem individual e coletivamente as melhores interpretações, alimentando assim, um sentimento de admiração entre os bailarinos. O trabalho coletivo, segundo a teoria da psicodinâmica do trabalho, implica no reconhecimento dos pares sobre os esforços empreendidos pelos trabalhadores que trazem uma contribuição à organização do trabalho.

O reconhecimento passa pela reconstrução rigorosa dos julgamentos. Esses julgamentos dizem respeito ao trabalho realizado. São proferidos por atores específicos, diretamente engajados na gestão coletiva da organização do trabalho. (Esses julgamentos (...) dizem respeito ao funcionamento eficiente dos coletivos de trabalho, notadamente acerca do julgamento entre os pares). (Dejours, 2004, p.73.)

O trabalho coreográfico torna os bailarinos corporalmente preparados para uma determinada coreografia; a substituição de um profissional por outro não é banal, implica num longo processo de repetições nos ensaios. Todo bailarino do elenco 1 tem um correspondente no elenco 2, prevenindo a não execução do espetáculo frente aos riscos de acidente ou de ausência por outras razões. Na constituição deste coletivo de trabalho somam-se outras categorias profissionais, tais como fisioterapeutas, iluminadores, cenógrafo, figurinistas, músicos, produtor e outros. Cada uma dessas atividades, altamente especializadas, praticamente insubstituíveis, atuam concomitantemente na montagem de um espetáculo e constituem o coletivo de trabalho.

O trabalho coletivo só é possível se as relações entre os pares forem fundamentadas em relações de confiança e cooperação. Desta forma, observa-se que, apesar do ambiente competitivo e hierarquizado já descrito anteriormente, os bailarinos participam de um objetivo comum. Para a realização da obra coreográfica é preciso que todos os bailarinos envolvidos estejam engajados na sua construção. Assim, é possível observar o relevante papel das relações de confiança no trabalho coletivo, desses bailarinos, na minimização dos conflitos vivenciados no trabalho - competitividade e relações hierarquizadas.

A psicodinâmica do trabalho ressalta que trabalhar significa engajamento subjetivo na construção de algo novo pelo coletivo de homens e mulheres na organização do trabalho.

IV.II.II. COLOCAR-SE EM PERIGO

Tem que estar ligado na sintonia do grupo. Porque o movimento, de certa maneira, todo mundo já sabe, eu já sei as partes que eu tenho que fazer. (...) Só que é muito diferente você saber a coreografia de você estar inserido no grupo. Então, é um super desgaste emocional! (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

A apreensão frente à constante incerteza da realização, ou não, da atividade marca o cotidiano do trabalho. A ameaça permanente de que o instrumento de trabalho – o corpo – venha a falhar, pelos motivos descritos no capítulo II, ou seja, por lesão, fadiga, dor, soma-se à incerteza se o bailarino dançará a coreografia ensaiada.

O espetáculo de dança ao vivo é efêmero; a apresentação realizada ontem não se repete da mesma forma amanhã. A incerteza da possibilidade de realização do trabalho tal como ensaiado é uma condição do trabalho artístico ao vivo. Ele está sempre sujeito a imprevistos relacionados aos múltiplos aspectos que compõe um espetáculo, tais como iluminação, música, figurino, cenografia. O público também contribui neste processo de construção de incertezas, pois reage de forma diferenciada a cada espetáculo; pode, até mesmo, não comparecer, inviabilizando a concretização do espetáculo.

O artista do espetáculo ao vivo “coloca-se em perigo”, conforme denomina Faure⁶⁰, seja pelas condições externas ou internas da organização do trabalho.

O domínio da prática da dança não consiste, somente, num saber-fazer que se origina da reflexão e do controle. Ele se manifesta, igualmente, em práticas que permitem resolver os acontecimentos imprevistos que surgem durante a apresentação. É solicitada a reflexão durante a ação: dissimular problemas, segurar a expressão do rosto quando se erra, corrigir-se ou ajudar um colega a retomar sua marca, conservar o controle de si mesmo e da situação como um todo. (Faure, 2000, p. 248.)⁶¹

Não basta somente o preparo coreográfico para a realização do espetáculo ao vivo. “Colocar-se em perigo” exige saber resolver individualmente e coletivamente pequenos erros e contratempos vivenciados no decorrer da apresentação, sem que o público perceba. Ou seja, não alterando a estética do espetáculo e fornecendo condições para que aquela atividade seja viabilizada.

⁶⁰ Sylvia Faure é pesquisadora na área de educação e dança, na Université Lumière Lyon, na França.

⁶¹ Tradução da autora.

IV.III. PSICODINÂMICA DO RECONHECIMENTO NO TRABALHO EM DANÇA

Você se pega dizendo; poxa, olha ela, só tem 19 anos, e é melhor do que eu... Você se vê neste exercício, e ao mesmo tempo você olha para o outro e fala: legal, é bacana, é um super aprendizado! (...) O BCSP é uma escola de vida! (bailarina I, BCSP, 30/05/08)

O saber - fazer determinada coreografia representa um conhecimento partilhado pelo coletivo de bailarinos que a realizam. É neste sentido que esses artistas atribuem, sobretudo ao colega, a possibilidade de julgar criticamente o seu trabalho; são eles e somente eles que partilham coletivamente de todo o processo e conhecem suas dificuldades, possibilidades de fracasso ou as exigências do trabalho bem-sucedido. Desta forma, esses bailarinos reiteram a reflexão já realizada por Dejours.

Graças ao julgamento estético, o reconhecimento confere um novo status a quem trabalha: é um pesquisador como os outros pesquisadores; é um psicanalista como os outros psicanalistas; é um mecânico reconhecido como um verdadeiro mecânico pelos outros mecânicos. (Dejours, 2007, p.21.)⁶²

Conforme salientado no capítulo I, o julgamento estético é realizado por aqueles que conhecem o trabalho nas suas entranhas, de tal forma que possam reconhecer no “trabalhar”, no gesto do outro, uma qualidade. Essa forma de reconhecimento oferece um sentimento de pertencimento a um coletivo que só pode ser proferido pelos pares, pelos colegas, pelos membros da mesma equipe. O sujeito é reconhecido por saber - fazer, por pertencer a um coletivo de trabalhadores; a uma equipe e/ou a uma comunidade. Esse julgamento é severo e exigente, pois é proferido

⁶² Tradução da autora.

pelos que sabem como pode ser feito determinado trabalho e as exigências que ele acarreta. O julgamento estético é fundamental para a identidade e para a sublimação, é o que confere ao sujeito um sentimento de pertencimento a um determinado grupo. (Dejours, 2004a, p.187.)

“Colocar-se em perigo” possibilita, também, outra dimensão analítica. Trata-se da iminente possibilidade do *fracasso*, tal como discutida na teoria da psicodinâmica do trabalho, relacionando-se com o sofrimento que gera criação, realização de si mesmo na construção de algo novo. Desta forma, o risco e o fracasso se transformam em criatividade e gratificação, contribuindo para a saúde mental do trabalhador, por meio da afetividade e reconhecimento do coletivo.

Trabalhar é fracassar. O mundo real resiste. Ele obriga o sujeito a enfrentar o fracasso, de onde surge um sentimento de impotência, até mesmo de irritação, cólera ou, ainda, de decepção ou desânimo. (...) o real se dá a conhecer ao sujeito por um efeito de surpresa desagradável, ou seja, de um modo afetivo. (...) é sempre afetivamente que o real do mundo se revela ao sujeito. (Dejours, 2008, p.39.)

IV.IV. ESTRATÉGIAS COLETIVAS DE DEFESA

A gente aceita não estar no elenco como se fosse uma coisa normal. Ele (coreógrafo) fala: “não levem pro pessoal”. Mas, eu vou levar para o profissional? Se no profissional eu estava todo o tempo atento, fazendo todas as seqüências! Lógico que é pessoal. Eu estava me dando 100% (cem por cento). (bailarino II, logo após ser preterido, BCSP, 29/06/08)

A teoria da psicodinâmica do trabalho, desde sua origem, questiona como as pessoas, apesar de submetidas a condições de trabalho degradantes, conseguem realizar suas atividades em aparente normalidade. Como fazem os trabalhadores para realizarem suas atividades, apesar de todas as dificuldades que enfrentam no trabalho? A partir deste questionamento, aparentemente tão simples, até mesmo óbvio, é elaborada a complexa categoria *normalidade sofrente* que informa as estratégias defensivas, elaboradas individual ou coletivamente, contra o sofrimento patogênico vivenciado no trabalho. Quando o sofrimento patogênico não gera uma ruptura do equilíbrio psíquico, trazendo à tona uma descompensação psicopatológica, é porque contra ele o sujeito empregou poderosas defesas que o permitiram, de alguma forma, controlá-lo. (Dejours, 1999b, p.35.)

Nesta pesquisa, são observadas algumas dimensões da organização do trabalho que possibilitam sofrimentos patogênicos, possíveis bloqueadores das relações de cooperação e criação no trabalho. Trata-se de uma organização hierarquizada, competitiva, cuja perfeição é colocada como meta, submetendo seus trabalhadores a um constante e severo julgamento utilitário e estético, no sentido empregado pela psicodinâmica do trabalho. Recuperando a pergunta elaborada na teoria da psicodinâmica do trabalho, esta análise procura responder, por meio de dados selecionados, como os bailarinos do BCSP realizam suas atividades, concretizam projetos coreográficos, uma vez submetidos à organização do trabalho, tal como já descrito no capítulo anterior.

Na tentativa de responder a essa questão, é levantada a hipótese: os bailarinos entrevistados informam que elaboram suas estratégias de defesa por meio da cisão entre o sujeito criador e o sujeito executor; da onipotência e da valorização da dor.

IV.IV.I. CISÃO ENTRE O SUJEITO CRIADOR E O EXECUTOR

Eu ligo o profissional. (bailarina II, BCSP, 01/07/08.)

Eu me ateno ao lado profissional. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

Eu faço o mínimo para não ser corrigido. (bailarina III, BCSP, 10/03/09.)

Na fala desses três bailarinos são expressas algumas das estratégias de defesa frente a sofrimentos cotidianos no trabalho, tais como: quando são preteridos – não selecionados para o elenco 1, mas tão somente para o elenco 2 –; quando são substituídos no decorrer do processo de construção da coreografia, por razões nem sempre por eles compreendidas; ou ainda, quando devem interpretar um projeto coreográfico com o qual não se identificam.

É evidenciado, nesta pesquisa, que “o profissional” é mobilizado para minimizar frustrações e manter-se em condições psíquicas para continuar o trabalho, impedindo que o sofrimento vivenciado represente adoecimento psíquico.

“Ligar o profissional” informa a tentativa desses bailarinos de disponibilizarem seus corpos para o trabalho como máquinas desprovidas de subjetividade. Assim, realizam uma espécie de cisão entre o corpo máquina -

instrumento de trabalho - e o corpo subjetivo - palco das vivências emocionais⁶³. No entanto, esta frágil ruptura evidencia que o corpo subjetivo está a todo tempo pulsando. Assim, esses artistas podem, em decorrência desta estratégia de defesa, se tornar simplesmente executores, verdadeiros operários da dança, desprovidos de uma dimensão relevante que é a criação.

IV.IV.II. O SENTIMENTO DE ONIPOTÊNCIA

(...) se você não estiver confiante, se você não estiver tranquilo e se aceitar, você será jogado de uma parede para outra. (...) As pessoas com suas opiniões em cima de você, você vai pirar, (...) só isso! (bailarino I BCSP, 13/06/08.)

A constante procura do trabalhador bailarino por um corpo estética e tecnicamente perfeito tem como meta o movimento perfeito. No entanto, o seu instrumento de trabalho – corpo - é, naturalmente, instável. O corpo pode falhar, apesar das inúmeras tentativas dos bailarinos e da própria organização do trabalho em controlá-lo. Assim, algumas ameaças se colocam de forma permanente, tais como a lesão inesperada, o não conseguir realizar a coreografia - seja por um limite biológico ou cronológico (o envelhecimento) - e até mesmo por questões não objetivas, pois o corpo é, também, subjetividade; os sentimentos e emoções o afetam. O trabalho da dança tem uma dimensão imprevisível, incontrolável. Esses

⁶³ Para a teoria da psicodinâmica do trabalho a subjetividade não existe sem o corpo, conforme explicitado no capítulo teórico desta dissertação.

trabalhadores travam uma luta constante à procura da perfeição almejada, com um instrumento de trabalho naturalmente limitado e frágil.

O bailarino realiza seu trabalho submetido a constante vigilância, observação do outro. Durante os ensaios está sob o olhar crítico do coreógrafo, da direção e dos colegas. É frequentemente interrompido para reelaborar os movimentos a serem corrigidos, nem sempre de forma construtiva ou ao menos amigável. No momento do espetáculo, somam-se os olhares do público e da crítica especializada. A exposição permanente à crítica é inerente ao trabalho do bailarino, desde o início do processo até a última etapa, o espetáculo.

A permanente submissão ao julgamento do outro, a constante exposição física, somados à permanente incerteza frente aos limites do instrumento de trabalho – o corpo – possibilita afirmar que esses trabalhadores se encontram numa permanente instabilidade frente às suas aptidões. A cada nova coreografia e a cada novo espetáculo o bailarino é confrontado com a sua capacidade de realizar o trabalho.

A ameaça a crises de identidade é constante. Neste sentido, é possível refletir que, se esses trabalhadores não as vivenciam, é porque, de alguma forma, conseguem defender-se desta constante incerteza a qual estão submetidos. A estratégia de defesa observada, nesta pesquisa, é a construção de uma percepção ideal de si mesmo, passível de ser nomeada onipotência.

As entrevistas informam que o profissional bailarino encontra-se numa tênue fronteira entre a certeza de que é capaz e o receio da fragilidade. Ele desenvolve uma percepção de si mesmo virtuosa; isto quer dizer que tende a se compreender portador

de uma técnica perfeita, num corpo perfeito e sem limites. No entanto, se durante um ensaio ou espetáculo o bailarino se compreender frágil, incapaz, limitado, imperfeito ele pode entrar num estado de insegurança que o impossibilitaria de realizar seu trabalho.

A bailarina I informa essa dimensão analítica. Formada em balé clássico, submetida por vários anos às suas rígidas regras, descobriu, após três anos de dança contemporânea no BCSP, aos dezoito anos de idade, por meio de um curso de conhecimento corporal, que poderia movimentar o seu corpo de uma maneira mais livre. Informa que descobriu “ser gente”. Ao mesmo tempo em que libertava seus movimentos, começou a comer mais, engordar, rompendo assim com as exigências tão presentes na dança. O corpo já não tão magro, com cinco ou seis quilos a mais, se tornou um instrumento de trabalho indesejável, na análise crítica dos coreógrafos. Assim, ela experimentou um longo período de ostracismo, ficou “sentada no banco”. A bailarina relata que não havia condições mais de trabalhar, tamanho o sentimento de constrangimento que vivenciava na Companhia; pediu demissão do BCSP. Após três meses afastada, emagreceu e voltou ao BCSP. Ao retornar, porém, aprendeu a movimentar o seu corpo de uma maneira “diferente”, ou seja, por meio da economia do movimento, se manteve no campo da dança, aparentemente se submetendo às suas regras. Neste sentido, a economia do movimento, já analisada nesta dissertação como expressão da inteligência astuciosa no trabalho, pode ser também compreendida como uma estratégia de submissão à norma, frente a um objetivo maior que é se manter no trabalho.

A impossibilidade de se manter no trabalho é colocada, sobretudo, por duas dimensões inerentes às suas regras, relativas ao corpo enquanto instrumento de trabalho. Trata-se de vivenciar as temidas lesões físicas e o processo inevitável de envelhecimento, que ocorre muito precocemente na vida do bailarino.

Além da dor física, as lesões são vivenciadas com angústia, não somente por impor o cessar de suas atividades, mas também pelo rompimento da estratégia de defesa. O limite do corpo é vivenciado de maneira imposta.

O envelhecimento é um fenômeno da mesma ordem, vivenciado com ansiedade, submetendo esses trabalhadores a um vazio identitário. O processo natural de envelhecimento se faz acompanhar pelo amadurecimento do profissional. Desta forma, o ápice na carreira anuncia o início do desligamento, precocemente vivido em torno dos quarenta anos de idade. Esses bailarinos profissionais se prepararam desde criança ou adolescentes para esta profissão e nela se reconhecem.

As estratégias coletivas de defesa empreendidas pelo grupo de bailarinos analisados, nesta pesquisa, parece ser a cisão, a ruptura psíquica, o desejo de não ter que entrar em contato com o limite, com a impossibilidade, com a fragilidade inerente ao trabalho realizado. A manutenção de uma imagem de si mesmo idealizada, onipotente está a serviço de uma proteção frente aos sofrimentos passíveis de gerar rupturas psíquicas.

Nesta pesquisa é observado que, frequentemente, os bailarinos utilizaram a expressão “o bailarino tem ego” ao relatarem histórias sobre frustrações vivenciadas no trabalho que se relacionavam com o sentimento de ser preterido, pelo coreógrafo ou direção, e com o sentimento de impotência em relação aos limites do corpo. Por

meio da análise dos dados é compreendido que a palavra “ego” é utilizada como um sinônimo de vaidade.

A vaidade, segundo o dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa, significa “*o desejo imoderado de chamar atenção ou de receber elogios, preocupação com a boa aparência, bem-vestir*”, assim como “*ideia exageradamente positiva que alguém faz de si próprio; presunção, fatuidade, gabo*”. Este último significado relaciona-se com o sentimento onipotência observado nesta pesquisa. A onipotência construída enquanto estratégia de defesa está intrinsecamente relacionada com a manutenção da percepção idealizada de si mesmo (vaidade).

Neste momento, poderia ser pertinente discutir teoricamente a categoria narcisismo assim como a defesa narcísica. No entanto, a opção por não realizá-la refere-se à sua complexidade, que exigiria a recuperação de uma ampla discussão em psicanálise, que foge aos objetivos desta dissertação⁶⁴.

⁶⁴ Conforme afirma Oscar Miguelez, psicanalista argentino radicado no Brasil, no livro *Narcisismos* (2007): “Uma análise mais apurada permite perceber que o conceito de narcisismo está longe de ser uma clara unanimidade. Um dos mais complexos da psicanálise resulta da articulação de vários termos: pulsão, objeto de pulsão, libido, eu, autoerotismo, outro – para mencionar apenas alguns. Mais do que um simples conceito ‘narcisismo’ é o resultado de uma complexa articulação conceitual. (...) Tenho achado útil utilizar o plural para tratar da questão: narcisismos. Parece-me fecundo pensar o narcisismo como algo que tem muitas faces, múltiplos semblantes. Uma delas está voltada para as psicoses, e todo um campo de trabalho e de pesquisa surge ao se perguntar até que ponto o narcisismo ajuda hoje na compreensão desses ainda enigmáticos fenômenos. Outra face está voltada para a cultura e os fenômenos sociais. Outra, ainda, para as diferenças sexuais. E ainda haveria, em vários campos, outros semblantes”. (Miguelez, 2007, p. 10-16.)

IV.IV.III. A VALORIZAÇÃO DA DOR

Este coreógrafo fala que teve duas operações de joelho e depois dançou como se nada tivesse acontecido, ele tem 33 anos hoje! Eu vou fazer 32 e ainda estou dançando. Ele teve essa oportunidade de parar, mas a gente ainda dança. (bailarino II, BCSP, 29/06/08.)

A dor física é uma constante na vivência cotidiana desses profissionais; o corpo – instrumento de trabalho – é submetido a um intenso ritmo de trabalho diário, tal como já descrito no capítulo II. Esta condição é reconhecida pela organização do trabalho no BCSP, que possibilita aos seus bailarinos um suporte médico e fisioterápico de proteção e prevenção à saúde física. Trabalhar com o corpo dolorido é inerente ao ofício.

A forma aparentemente natural, banal com que os bailarinos vivenciam a dor do corpo causada pelo trabalho foi analisada pela pesquisadora Alves dos Santos⁶⁵ como uma estratégia de defesa, face à necessidade desses trabalhadores enfrentarem e superarem a dor física para poder trabalhar (Santos, 2008, p.117). Nesta pesquisa, foi possível reconhecer a relevância desta análise sobre a dor, sua permanência cotidiana. Porém, é, também, compreendida em outra dimensão: a valorização da dor. As entrevistas analisadas, somadas às observações do processo de trabalho, informam que esses bailarinos reconhecem a dor e a expõe enquanto resultado previsto e necessário para a avaliação positiva de seu trabalho, de sua dedicação às suas atividades. O bailarino dolorido representa um trabalhador comprometido, dedicado, envolvido com o seu trabalho.

⁶⁵ Elise Alves dos Santos, psicóloga, desenvolveu uma pesquisa de mestrado intitulada *O trabalho dos bailarinos profissionais de uma companhia de dança contemporânea: uma perspectiva psicodinâmica*, na faculdade de Psicologia da Universidade Católica de Goiás, em 2008.

No entanto, é necessário ressaltar que essa valorização da dor vai até o momento em que ela não impede o bailarino de exercer a sua atividade. A lesão física que afasta esse trabalhador das suas atividades cotidianas é vivenciada com angústia e sofrimento, conforme já analisado neste capítulo.

Desta forma, nesta pesquisa, a valorização da dor consiste em mais uma das expressões das estratégias coletivas de defesa engendradas por este coletivo de trabalhadores na elaboração de suas atividades.

Neste capítulo, conforme já explicitado na sua introdução, foram analisados dados desta pesquisa por meio do referencial teórico da psicodinâmica do trabalho. Tal análise possibilitou estender ao campo do trabalho na área da dança discussões teóricas que articulam as relações no trabalho com a saúde mental do trabalhador. A análise realizada aprofundou a discussão sobre as seguintes categorias desenvolvidas pela psicodinâmica do trabalho: inteligência astuciosa no trabalho, relações de cooperação e confiança no trabalho coletivo, psicodinâmica do reconhecimento e estratégias coletivas de defesa.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Olha como (...) os bailarinos sofrem. (...) Você tem que encarar o seu físico o tempo inteiro, e se corrigir o tempo inteiro, e se cobrar o tempo inteiro. (...) A cobrança é uma ordem. (...) você é ser humano, (...) só que parece que bailarino não pode ter isto. (...) Tem que sempre estar impecável! E não é assim! Que mundo que a gente vive? Que realidade que é esta? É surreal! É uma fantasia! (bailarina I, BCSP, 30/05/08.)

O objetivo desta dissertação, conforme explicitado na sua Introdução, foi analisar a relação entre o trabalhador bailarino e a organização do trabalho em dança, fundamentada na teoria da psicodinâmica do trabalho. Para tanto, foi realizado um estudo de caso do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), companhia de dança pública, vinculada ao Theatro Municipal de São Paulo. Os procedimentos de pesquisa utilizados foram entrevistas individuais, observação do processo de trabalho e análise documental e bibliográfica.

As análises realizadas em psicodinâmica do trabalho têm como objetivo compreender as implicações da relação trabalho-sujeito para a saúde mental do trabalhador. A teoria referida elaborou categorias analíticas que permitem a análise da relação dinâmica entre sofrimento e prazer no trabalho.

Como os trabalhadores realizam suas atividades e como se submetem aos constrangimentos impostos pela organização do trabalho? Como os trabalhadores suportam psiquicamente tais constrangimentos e, assim mesmo, permanecem trabalhando? Quais são as estratégias de defesa construídas coletivamente pelos

trabalhadores contra o sofrimento vivenciado no trabalho? Essas perguntas são elaboradas pela teoria da psicodinâmica do trabalho e nortearam esta pesquisa.

Para a análise da relação entre o bailarino e a organização do trabalho em dança, e suas implicações para a saúde mental destes trabalhadores, as categorias analíticas relevantes da psicodinâmica do trabalho foram a inteligência astuciosa, as relações de cooperação e confiança no trabalho e as estratégias coletivas de defesa.

A relação estabelecida entre o bailarino e o seu instrumento de trabalho - seu próprio corpo - pode ser compreendida por meio da categoria analítica inteligência astuciosa. A reflexão teórica sobre a inteligência astuciosa na teoria da psicodinâmica do trabalho foi construída por meio das análises da relação entre o homem e a máquina. Nesta pesquisa, expandimos o conceito para o trabalho artístico em dança, no qual o corpo é tanto instrumento de trabalho – máquina - quanto palco das vivências subjetivas – subjetividade. Esta dupla dimensão do trabalho do corpo em dança significou um desafio problematizado nesta pesquisa.

Para a psicodinâmica do trabalho, as relações que se estabelecem entre os membros de um coletivo de trabalho permitem que o trabalho aconteça, e só é possível se essas relações forem fundamentadas em relações de confiança e cooperação entre os trabalhadores envolvidos. A organização do trabalho em dança, tal como analisada nesta pesquisa, configura um ambiente competitivo e hierarquizado; ao mesmo tempo em que exige uma articulação do coletivo na realização do produto final do trabalho – a obra coreográfica. Os bailarinos são responsáveis e fundamentais para que o espetáculo aconteça. Eles trazem no próprio

corpo a coreografia e necessitam construir um trabalho de tal forma coeso que evidencia as relações de confiança e cooperação no trabalho coletivo analisadas pela teoria referida. A submissão às exigências do coreógrafo e as relações competitivas entre os pares são, no momento da execução da obra coreográfica, aparentemente, suspensas; o espetáculo é do coletivo de bailarinos que está no palco. O sentimento de pertencimento a um coletivo e de co-responsabilidade pelo trabalho realizado está intrinsecamente relacionado com a realização de si mesmo no trabalho.

O prazer em realizar o movimento e assim descobrir em si mesmo a relação entre o sujeito e o seu corpo são características dos profissionais da dança. O processo de trabalho do corpo (inteligência astuciosa), assim como o sentimento de co-responsabilidade pelo trabalho final, se reconhecidos os seus esforços, propiciam condições específicas de criação, de identificação com o trabalho e da realização de si mesmo.

No entanto, em contrapartida, a dança como trabalho demanda também um processo de submissão à disciplina, à exigência da busca pela perfeição, às relações competitivas e às relações hierárquicas construídas pela organização do trabalho. Esses processos podem ser vivenciados pelos bailarinos como sofrimento psíquico, bloqueadores da atividade de criação, sofrimento este que pode desencadear adoecimento mental quando as estratégias de defesa não são elaboradas.

As estratégias coletivas de defesa também podem ser analisadas como construções psíquicas inconscientes, que permitem aos trabalhadores se submeterem a regras e constrangimentos da organização do trabalho. Os efeitos deletérios da organização do trabalho serão vivenciados por todos os membros de um determinado

coletivo de trabalho, e a elaboração das estratégias de defesa contra esse sofrimento é empreendida por todos os envolvidos, mas de maneira inconsciente, no sentido de que não se percebe a sua construção e tão pouco se tem claro contra o que ela se manifesta. O sofrimento é, assim, vivenciado como sendo algo individual e um conflito próprio de cada trabalhador. Enfim, são raros os coletivos de trabalho cujos membros se percebem portadores de uma mesma estratégia de defesa face ao mesmo sofrimento. Desta forma, pode-se concluir que as estratégias coletivas de defesa, paradoxalmente, também bloqueiam a reflexão e a possibilidade de articulação coletiva contra os malefícios do trabalho.

As estratégias coletivas observadas nesta análise podem ser resumidas em três dimensões, a saber: a cisão entre o artista criador e o artista executor, a onipotência e a valorização da dor.

A cisão entre o artista criador e o executor é uma construção defensiva contra as frustrações em se submeter ao outro – coreógrafo e direção artística. Tal cisão informa a tentativa desses artistas de disponibilizarem seus corpos para o trabalho como máquinas desprovidas de subjetividade. Assim, realizam uma nova cisão, esta agora entre o corpo máquina - instrumento de trabalho - e o corpo subjetivo - palco das vivências emocionais. Esta frágil ruptura evidencia que o corpo subjetivo está a todo tempo pulsando. Assim, esses artistas podem, em decorrência desta estratégia de defesa, se tornar simples executores, verdadeiros operários da dança, desprovidos de uma dimensão relevante do trabalho artístico que é a criação.

A onipotência, a percepção ideal de si mesmo, é uma construção coletiva de defesa face às constantes incertezas que esses profissionais estão submetidos, tanto

em relação ao instrumento de trabalho – corpo - que é naturalmente limitado e instável, quanto à incerteza do julgamento do outro. A cada nova coreografia, a cada novo ensaio e a cada novo espetáculo, o bailarino é confrontado com a sua capacidade de realizar o trabalho.

A valorização da dor foi compreendida como uma estratégia coletiva de defesa face à constante ameaça da desvalorização dos bailarinos. Estes artistas reconhecem a dor e a expõem enquanto resultado previsto e necessário para a avaliação positiva de seu trabalho, de sua dedicação às suas atividades. A dor física é uma constante para esses profissionais. O bailarino trabalha com o corpo dolorido, constatação esta reconhecida e legitimada por todos os profissionais da dança entrevistados. Assim a descrevem, como condição natural. Nesta pesquisa, foi possível acrescentar, no entanto, outra dimensão da vivência subjetiva da dor: a sua valorização. As entrevistas analisadas, somadas às observações do processo de trabalho, informam que a valorização da dor realizada pelos bailarinos tem por objetivo reiterar o seu elevado grau de comprometimento, dedicação e envolvimento com o seu trabalho.

Os bailarinos são trabalhadores artistas que escolhem o trabalho da dança como carreira pelo prazer de realizar o movimento e a obra artística. No entanto, foi observado nesta pesquisa que a dança, como trabalho organizado no interior de uma instituição, exige desses profissionais submissão a regras, a constrangimentos, a situações que desencadeiam conflito permanentemente entre o artista intérprete-criador e o operário da dança.

A Conclusão desta pesquisa teve como objetivo realizar uma síntese das análises desenvolvidas. A seguir, nas Considerações Finais, são sugeridas novas pesquisas a partir desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou contribuir com o campo dos estudos em saúde mental do trabalhador ao analisar o trabalho da dança por meio da teoria da psicodinâmica do trabalho, sintetizadas na sua Conclusão. No entanto, esta investigação científica também evidencia lacunas, abre espaços para novas pesquisas e reflexões acadêmicas, considerando o mesmo campo – trabalho em dança -, fundamentadas na mesma abordagem teórica. A primeira lacuna evidencia a necessidade de analisar o trabalho em dança, considerando as teorias que informam as relações de gênero na perspectiva da psicodinâmica do trabalho. A segunda lacuna aponta para o processo de envelhecimento do trabalhador da dança, que vivencia sua aposentadoria precocemente e sem suporte para tanto, nas condições de trabalho vivenciadas por esses artistas.

As primeiras pesquisas desenvolvidas por Christophe Dejours, as quais deram origem ao constructo teórico e clínico da psicodinâmica do trabalho, foram realizadas junto a trabalhadores homens que exerciam atividades de alto risco: pilotos de caça, operários e engenheiros das indústrias de processos nucleares e da construção civil. Desta forma, os fundamentos teóricos da disciplina e suas primeiras descobertas empíricas ocorreram sob as referências do *homem neutro*, não se articularam as questões de gênero e a saúde mental no trabalho. (Molinier, 2006.) Esta dissertação também privilegiou o trabalhador bailarino – homem neutro; no entanto, foi possível compreender que as diferentes vivências subjetivas observadas entre homens e mulheres carecem de maior investigação científica.

A aposentadoria na dança foi expressa pelos bailarinos analisados como um futuro próximo amedrontador, no qual é preciso reconstruir a identidade profissional, bem como uma ameaça à sobrevivência, na medida em que são trabalhadores desprovidos da seguridade social, de acordo com a legislação trabalhista vigente no país. Não lhes são garantidos os direitos sociais vinculados ao trabalho que realizam diariamente, cumprindo jornadas de trabalho definidas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Maria Aparecida. *O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Teatro Municipal de São Paulo*. (tese de doutorado). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.
- ARENDDT, Hanna. *Eichman em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis, Vozes, 2007.
- BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 2006.
- BENVEGNU, Marcela. *Reflexões sobre uma crítica de dança – O Balé da Cidade de São Paulo na visão dos cadernos culturais da Folha de São Paulo e de o Estado de São Paulo*. (dissertação). São Paulo, Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, 2007.
- BIRMAN, Joel. *Mal estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- BLEICHMAR, Silvia. *No me hubiera gustado morir en los 90*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.
- BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. (orgs.). *Psicologias - uma introdução ao estudo de psicologia*. São Paulo, Saraiva, 2002.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo – grandes momentos*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 2002.
- BRES, Yvon. Appareil Psychique. In: MIJOLLA, Alain. (org.). *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris, Hachette Littératures, pp. 124-26, 2005.
- CARVALHO, Karina Aparecida Pinto Silva. *Bastão em punho – o relacionamento professor-aluno no ensino de ballet*. (dissertação). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- _____. As armadilhas da exclusão. (pp.17-50). In: WANDERLEY, Mariangela Belfiore; BOGUS, Lucia; YAZBEK, Maria Carmelita (orgs.). *Desigualdade e a questão social*. São Paulo, Educ, 2000.
- _____. As transformações da questão social. (pp. 235-264). In: WANDERLEY, Mariangela Belfiore; BOGUS, Lucia; YAZBEK, Maria Carmelita (orgs.). *Desigualdade e a questão social*. São Paulo, Educ, 2000.
- CASTRO, Eliane Dias de. In Pacto: arte, corpo e terapia ocupacional. In: *Interface: comunicação, saúde e educação*. Botucatu, UNESP, v. 21, pp. 393-398, 2007.
- CASTRO, Eliane Dias de. Dança, trabalho corporal e apropriação de si. In: *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*. v. 3 (1/2), pp. 24-32, 1992.
- COLOGNESE, Silvio Antonio; BICA DE MELO, José Luiz. A técnica da entrevista na pesquisa social. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, UFRGS, v.9, pp.143-159,1998.
- CORTES, Soraya M. Vargas. Técnicas de coleta e análise qualitativa de dados. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, UFRGS, v.9, pp.11-47,1998.

COURI, Norma. Dançar São Paulo. In: NAVAS, Cássia (curadora); COURI, Norma (texto); ROCHA, Camilo (tradução). *Balé da Cidade de São Paulo*. São Paulo, Formarte, 2003.

DEJOURS, Christophe; ABDOUCHELI, Elisabeth; JAYET, Christian. *Psicodinâmica do trabalho - contribuições da escola dejouriana à análise da relação prazer, sofrimento e trabalho*. São Paulo, Atlas, 1994.

DEJOURS, Christophe. *A Loucura do Trabalho*. São Paulo, Oboré, 1987.

_____. *O corpo entre a biologia e a psicanálise*. São Paulo, Artes Médicas, 1988.

_____. Centralité du travail et théorie de la sexualité. In: *Adolescence*, n.14, 1996.

_____. *Souffrance en France: la banalisation de l'injustice sociale*. Paris, Seuil, 1998.

_____. *Conferências brasileiras. Identidade, reconhecimento e transgressão no trabalho*. São Paulo, Fundap, EAESP-FGV, 1999a.

_____. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro, FGV, 1999b.

_____. Différence anatomique et reconnaissance du réel dans le travail. In: *Cahiers du genre*, no.29, pp.101-125, 2000a. Paris, L'Harmattan, 2001.

_____. *Travail, usure mentale*. Paris, Bayard, 2000b.

_____. *Le corps, d'abord*. Paris, Payot, 2001.

_____. *O fator humano*. São Paulo, FGV, 2003.

_____. Para uma clínica da mediação entre psicanálise e política. (pp.165-194.). In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004a.

_____. Addendum: da psicopatologia do trabalho à psicodinâmica do trabalho. (pp.47-104.). In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004b.

_____. O trabalho como enigma. (pp.127-139.). In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004c.

_____. A metodologia em psicopatologia do trabalho. (pp. 105-126.). In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004d.

_____. Subjetividade, trabalho e ação. In: *Revista de Produção*. São Paulo, Universidade de São Paulo, v.14, n.3 pp. 27-34, set/dez/2004e.

_____. Aliénation et clinique du travail. In: *Actuel Marx*. Paris, n.39, pp.123-144, Presse Universitaire de France, 2006.

_____. Travail, emploi et santé. In: DEJOURS, Christophe (org.) *Conjurer la violence: travail, violence et santé*. Paris, Payot, 2007.

_____. *Cadernos de TTO – A avaliação do trabalho submetida à prova do real*. SZNELWAR, Laerte Idal; MASCIA, Fausto Leopoldo (orgs.). São Paulo, Blucher, 2008.

DEODATO, Livia. Um ano depois de sua criação, a São Paulo Companhia de Dança estréia duas novas coreografias e sua diretora fala sobre a busca por excelência artística. In: *Caderno 2*. O Estado de São Paulo, p. D1, 26/03/2009.

DETIENNE, M. e VERNANT, J.P. *Les russes de l'intelligence : la métis chez les Grecs*. Paris, Flammarion, 1974.

DIAS, Lineu M. *Pesquisa: formação, funcionamento e perspectivas do Corpo de Baile Municipal*. Campinas, Departamento de Informação e

Documentação Artísticas - IDART, Universidade Estadual de Campinas, 1980.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre, Artes Médica, 1989.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

FARO, Antonio José. *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

FAURE, Sylvie. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris, La Dispute, 2000.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6ª.ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1998.

FERNANDES, Maria Helena. *Corpo*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2003, (Coleção Clínica Psicanalítica).

FERREIRA, Francisco Romão. A produção de sentidos sobre a imagem do corpo. In: *Interface: comunicação, saúde e educação*. Botucatu, UNESP, v.12, n.26, set/2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos (1900)*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

_____. O Eu e o Id (1923). In: HANNS, Luiz Alberto (orgs.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v.3, 1923 - 1940, Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 2007.

_____. *O Mal estar na civilização (1930)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira, v.21, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

- GADELHA, Rosa Cristina Primo. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.
- GARAUNDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- GORZ, Andre. *Adeus ao proletariado: para além do socialismo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1982.
- GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoire et de tradition*. Paris, Flammarion, 2001.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. *Rapports sociaux de sexe et psychopathologie du travail*. In: DEJOURS, Christophe (org.). *Plaisir et souffrance dans le travail*, v.2, Paris, Editions l'AOCIP, pp.131-176, 1988.
- HIRATA, Helena. *Flexibilidade, trabalho e gênero*. In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana R.P. (orgs.). *Organização, trabalho e gênero*. São Paulo, Editora Senac, 2008.
- HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana R.P. (org). *Organização, trabalho e gênero*. São Paulo, Editora Senac, 2008.
- HELOANI, Roberto; LANCMAN, Selma. *Psicodinâmica do trabalho: o método clínico de intervenção e investigação no trabalho*. In: *Revista Produção*. São Paulo, v. 14, n.3, pp. 77-86, 2004.
- HELOANI, José Roberto, UCHIDA, Seiji. *Psicodinâmica do trabalho, sociologia e identidade*. In: MATIAS, Maria Cristina Moreno; ABIB, José Antonio Damásio (orgs.). *Sociedade em Transformação: estudo das relações entre trabalho, saúde e subjetividade*. Londrina, EDUEL, pp. 181-203, 2007.

- IMBRIZI, Jaquelina Maria. *A formação do indivíduo no capitalismo tardio*. São Paulo, Hucitec, Fapesp, 2005.
- KATZ, Helena. *A primeira amostra de uma quase política*. O Estado de S.Paulo, Caderno 2, 23 dez/2007.
- KEHL, Maria Rita. O eu é o corpo. (pp.110-118). In: *Corpo*. São Paulo, Itaú Cultural, 2005.
- KERGOAT, Danièle. Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe. In: HIRATA, Helena (org). *Dictionnaire critique du féminismo*. Paris, PUF, pp.35-44, 2000.
- KERGOAT, Prisca; PICOT, Geneviève; LADA, Emmanuelle. Ofício, profissão, bico. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise ; LE DOARE, Hélène ; SENOTIER, Danièle (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo, Unesp, 2009.
- LANCMAN, Selma. O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho. (pp. 23-34.). In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). *Christophe Dejours: da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004
- _____. *Saúde Mental e Trabalho: repensando a ação em Terapia Ocupacional* (livre docência). São Paulo, Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, 2004.
- _____. (coord.). *Transformação do modelo de atenção pública em saúde mental e seus efeitos no processo de trabalho e na saúde mental dos trabalhadores*. Projeto de pesquisa CNPQ, mimeo, 2005.
- LANCMAN, Selma; SZNELWAR, Laerte (orgs.). *Christophe Dejours: Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004
- LANCMAN, Selma; UCHIDA, Seiji. Trabalho e subjetividade: o olhar da psicodinâmica do trabalho. In: *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, v.6, pp. 79-90, 2003.

- LANCMAN, Selma; SZNELWAR, Laerte Idal; UCHIDA, Seiji, TUACEK, Tatiana AMODEO. O trabalho na rua e a exposição à violência no trabalho: um estudo com agentes de trânsito. In: *Interface: comunicação, saúde e educação*. Botucatu, UNESP, v.11, n.21, pp.79-92, 2007.
- LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas III: A Sublimação*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.B.. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- LIMA, Elizabeth Araújo. *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo, Summus, Fapesp, 2009.
- MACÊDO, Kátia Barbosa (org.). *O trabalho de quem faz arte e diverte o outro*. Goiânia, Editora PUC Goiás, 2010.
- MARTINS, Soraya Rodrigues. *Clínica do trabalho*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2009, (Coleção Clínica Psicanalítica).
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- MENDES, Ana Magnólia (org.). *Psicodinâmica do Trabalho: teoria, método e pesquisas*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2007.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador – metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Roma Editora, 2005.
- MIGUELEZ, Oscar M. *Narcisismos*. São Paulo, Escuta, 2007.
- MIJOLLA, Alain. (org.). *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris, Hachette Littératures, 2005.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza; SANCHES, Odecio. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade? In: *Cadernos de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, v. 9, n.3, pp.239-262, jul/set/1993.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo, Hucitec-Abrasco, 1994.

- _____. Estrutura e sujeito, determinismo e protagonismo histórico: uma reflexão sobre a práxis da saúde coletiva. In: *Ciência e Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, v.6, n.1, pp.7-19, 2001.
- _____. (org.). *Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2005.
- MOLINIER, Pascale. *Psychodynamique du travail et identité sexuelle*. (thèse de psychologie). Paris, Conservatoire National des arts et métiers/CNAM, 1995.
- _____. Autonomie morale subjective et construction de l'identité sexuelle: l'apport de la psychodynamique du travail. In: *Revue Internationale de psychosociologie*. Paris, no.5, pp.53-62, 1996.
- _____. *Les enjeux psychiques du travail*. Paris, Payot, 2006.
- MOLINIER, Pascale; GUIJUZZA, C. Violence des patientes, souffrance et défenses des infirmiers em psychiatrie: l'énigme d'une virilité sans gloire. In: *Actes du CIPPT*, v.2. Paris, Laboratoire de psychologie du travail du CNAM, pp.365-378, 1997.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo, EDUSP, FAPESP, 1998.
- NASIO, Juan-David. *A dor física*. São Paulo, Jorge Zahar, 2008.
- OFFE, Claus. Trabalho: categoria sociológica-chave? In: OFFE, Claus. *Capitalismo desorganizado*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PELLEGRIN, Ana de. *Filosofia, estética educação: a dança como construção social e prática educativa*. (tese). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- PEREIRA, Luiza Helena. Análise de conteúdo: um approach do social. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, UFRGS, v.9, pp. 87-114, 1998.

- PEZÈ, Marie. Chroniques de la violence ordinaire. Organisation psychique individuelle, organisation du travail, organisation du système de soins. In : *Travailler*, n.4, pp. 123-138, 2000.
- _____. *Le deuxième corps*. Paris, La Dispute/Snédit, 2002.
- _____. Corps et travail. In: *Cahiers du genre*. n.35, pp.141-164, 2003. Paris, L'Harmattan, 2003.
- _____. *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés : journal de la consultation "Souffrance en France" 1997-2008*. Paris, Pearson, 2008.
- PINTO, Simone Mattos de Alcântara. *A Escola Municipal de Bailado: silêncio e movimento (1940-1982)*. (tese). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- PRIGENT, Hélène. *Melancolie: les metamorphoses de la dépression*. Paris, Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- PONZIO, Ana Francisca. Balé da Cidade luta para se reconstruir. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 29/08/1994, In: NESTROVSKI, Arthur; BUTCHER, Pedro. *Em Branco e Preto: artes brasileira na Folha, 1990 a 2003*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- RANNOU, Janine ; ROHARIK, Ionela . *Les danseurs: un métier d'engagement*. Paris, La Documentation Française, 2006, (Collection Questions de Culture).
- RIFKIN, Jeremy. *O fim dos empregos*. São Paulo, Makron Books, 1995.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. São Paulo, Jorge Zahar, 2005.
- RIZ, Katiuska Scuciato de. *Ensino superior em dança e mercado de trabalho*. (dissertação). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- ROCHA, Lys Esther (org.). *Isto é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994.

- ROESE, Mauro. A metodologia do estudo de caso. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, UFRGS, v.9, pp.189-200, 1998.
- SANTOS, Elise Alves dos. *O trabalho dos bailarinos profissionais de uma companhia de dança contemporânea: uma perspectiva psicodinâmica* (dissertação). Goiânia, Faculdade de Psicologia, Universidade Católica de Goiás, 2008.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli; SOUZA, Aparecida Neri. *Trabalho e Formação no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos*. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2006.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*, 2007.
- _____. Relações de Gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (orgs.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2008.
- _____. La production d'un spectacle vivant - rapports sociaux entre musique et dance. In: *Actes du Colloque 25 ans de Sociologie de la Musique en France : ancrages théoriques et rayonnement international*. Paris, LHarmattan, 2009 (no prelo).
- SEGNINI, Marina Petrilli. *L'artiste du spectacle vivant au temps de l'intermittence: plaisir et souffrance au travail*. (master recherche). Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers-CNAM/Paris, 2006.
- _____. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. In: *Anais do II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental*. Belém, 2006. (www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006.)
- SEGNINI, Marina Petrilli; LANCMAN, Selma. A relação entre sofrimento e prazer no trabalho artístico em dança. In: MACÊDO, Katia (org.). *O trabalho de quem faz arte e diverte os outros*. Goiânia, PUC, 2010.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

_____. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro, Record, 2006.

_____. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

SOUSA, Ana Paula. Municipal, ilegal e informal. In: *Ilustrada*. Jornal Folha de São Paulo, 10/07/2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. In: *Cadernos Cedes*. Campinas, Ano XXI, n.53, pp.69-83, abril/2001.

STRAZZACAPPA, Márcia. Mestre-discípulo: A formação do artista e do professor de arte no Brasil. (pp. 29-37). IN: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas, Papirus, 2006 (Coleção Ágere).

STRAZZACAPPA, Márcia. O corpo e suas representações: As técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. (pp.39-54). IN: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas, Papirus, 2006 (Coleção Ágere).

TASSARA, E. T. O. Globalização, paradigmas e utopias: questões de método na pesquisa social contemporânea. In: CAMINO, L.; MEMANDRO, P.R.M. (orgs.). *A Sociedade na perspectiva da psicologia: questões teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro, ANPEPP, v.1, pp. 83-95, 1996.

TASSARA, E. T. O; DAMERGIAN, Sueli. Para um novo humanismo: contribuições da psicologia social. In: *Estudos Avançados*. v.10, n.28, pp. 291-316, 1996.

- VALENTIM, Aldo. *A identidade estética e as competências de gestão no processo de internacionalização da Companhia de Dança Deborah Colker*. (relatório de exame de qualificação). Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- VALLIM, Acácio. Balé na cidade de São Paulo – sua historia nacional. In: NAVAS, Cássia (curadora); COURI, Norma (texto); ROCHA, Camilo (tradução). *Balé da Cidade de São Paulo*. São Paulo, Formarte, 2003.
- VERGARA, Sylvia Constant. *Métodos de pesquisa em administração*. 2.ed., São Paulo, Editora Atlas, 2006.
- VITIELLO, Julia Ziviani. *Dança: memória nos corpos cênicos*. (tese). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- WITTKOWER, Rudolf.; WITTKOWER, Margot. *Les enfants de saturne psychologie et comportment des artistes de l'Antiquité à la Revolution Française*. Paris, Editions Macula, 1991.
- WU, Chin-Tao. *A Privatização da Cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo, Boitempo Editorial, SESC-SP, 2006.
- YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre, Bookman, 2005.

SITES CONSULTADOS

Balé da Cidade de São Paulo: www.baledacidade.com.br

Classificação Brasileira de Ocupações: www.mtecbo.gov.br

Ministério da Cultura : www.cultura.gov.br

Ministério do Trabalho e Emprego : www.mte.gov.br

Opéra National de Paris: www.operadeparis.fr

Organização Internacional do Trabalho : www.oitbrasil.org.br

São Paulo Companhia de Dança: www.saopaulocompanhiadedanca.art.br

Theatro Municipal de São Paulo: www.teatromunicipal.sp.gov.br

ANEXO I - O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

ANEXO I - O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

O objetivo deste anexo é informar o processo de construção do Theatro Municipal de São Paulo e do seu corpo estável de dança, atual Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). Procura-se refletir sobre as tensões e as instabilidades vivenciadas no trabalho em função da relação, muitas vezes, conflituosa entre o interesse político e o trabalho artístico.

O THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

O Theatro Municipal de São Paulo é uma instituição pública. Representa um espaço dedicado às artes e aos espetáculos na cidade de São Paulo, assim como à formação e ao trabalho permanente para músicos e bailarinos. Possui subvenção da Prefeitura da Cidade de São Paulo e, até recentemente, do capital privado por meio dos seus patronos. A Associação dos Patronos do Theatro Municipal de São Paulo era um grupo constituído de pessoas físicas e jurídicas que forneciam recursos financeiros para o Theatro por meio de leis de incentivo, assim como por doações individuais. A manutenção de tal grupo está sendo discutida na Secretaria Municipal de Cultura desde 2008.

O Theatro é composto por seis corpos estáveis e coordena escolas de música e dança: a Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório, o Balé da Cidade de São Paulo, o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, o

Coral Lírico e o Coral Paulistano. Constitui uma estrutura de aproximadamente 900 pessoas, entre técnicos, artistas e funcionários⁶⁶.

No dia 12 de setembro de 1911 foi inaugurado o Theatro Municipal de São Paulo⁶⁷. Naquele início de século consolidava-se a República no Brasil. A burguesia cafeeira e industrial paulista exigia um palco digno de companhias internacionais, na sua capital. Fazia-se necessário, na época, uma casa de espetáculos oficial. Uma das justificativas que fundamentaram essa ideia foi o incêndio que destruiu o Teatro São José, considerado, na época, o melhor teatro da cidade e palco dos espetáculos mais grandiosos. Os teatros Politeama, Minerva, Ginásio Paulistano e Provisório Paulistano já funcionavam, mas não contavam com o luxo que a elite paulistana almejava naquele momento histórico.

Nesse mesmo período, no Brasil, observou-se a construção de várias casas de espetáculos, em diferentes capitais. Todas elas expressavam o poder econômico regional e o desejo de modernização do país. O ciclo econômico da borracha havia proporcionado a Manaus o Teatro Amazonas em 1898. O açúcar financiou, em Recife, o Teatro Santa Isabel, em 1850. Em 1909, foi inaugurado o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, então capital do país.

A criação do Theatro Municipal de São Paulo possibilitou a ampliação das atividades culturais e artísticas, sobretudo para a elite paulistana. Até então, resumia-se a alguns concertos e a recitais de poesia, música e canto, promovidos pela Sociedade de Cultura Artística. O espaço do Municipal foi também palco para

⁶⁶ Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/>

⁶⁷ A inauguração estava prevista para o dia 11 de setembro de 1911, mas houve atraso na entrega do cenário, sendo a inauguração transferida para o dia seguinte.

apresentações de espetáculos encenados por artistas amadores. (Alves, 2008, p.27-28.)

Desde o primeiro projeto lei para o desenvolvimento da construção do Theatro Municipal, no final do século XIX, observam-se tentativas de parcerias entre a gestão pública e o capital privado⁶⁸. No entanto, foi por meio de um acordo entre o Estado de São Paulo e a Prefeitura do Município de São Paulo que, em 1903, foi aprovada a construção do Theatro Municipal.

Sua inauguração ocorreu em meio a conflitos na classe artística. O prefeito, Raimundo Duprat⁶⁹, convocou uma Comissão de Inauguração para elaborar o programa de estreia. Este grupo selecionou o artista Titta Ruffo, barítono de renome internacional que estava em turnê, na Argentina, no Teatro Colón, em Buenos Aires, se apresentando com a ópera Hamlet, de Ambroise Thomas. Quando anunciaram que o Theatro seria inaugurado com uma Ópera estrangeira, houve oposição na classe artística, agravada pelo fato de que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro havia sido inaugurado com obras nacionais: o Hino Nacional Brasileiro, discurso do poeta Olavo Bilac, o noturno da ópera Odaléa, de Carlos Gomes e a ópera Moema, em um ato, do carioca Delgado de Carvalho. (Brandão, 2002, p.24.)

Assim sendo, cedendo às reivindicações, a Comissão inseriu na programação de inauguração a música da ópera O Guarani, de Carlos Gomes. No entanto, não se retirou a ópera Hamlet, com a companhia de Titta Ruffo, composta por 170 artistas, entre cantores músicos e bailarinos. Assim, a inauguração foi longa, atrasou a ópera

68 Ver em Brandão, 2002, p.17-21.

69 A comissão de inauguração era constituída pelos seguintes membros: o próprio arquiteto Ramos de Azevedo, Numa de Oliveira, Manoel Pedro Villaboim e Alfredo Pujol.

Hamlet e não foi possível apresentá-la até o fim. Duas mil pessoas participaram do evento, que provocou um congestionamento nunca visto, até então, na cidade de São Paulo. O Theatro Municipal foi um marco na história da cidade e na história das artes no município. (Brandão,2002, p.25.)

Desde então, o Theatro Municipal de São Paulo centraliza uma série de manifestações artísticas. No ano de 1911 organizou uma programação com óperas internacionais: *La Bohême*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Tristão e Isolda*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut* e *Rigoletto*. São Paulo se integrava, então, ao roteiro internacional dos grandes espetáculos. Pelo palco deste teatro passaram nomes como Maria Callas, Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Claudio Arau, Arthur Rubinstein, Ana Pawlova, Nijinsky, Isadora Duncan, Nureyev, Margot Fonteyn, Baryshnikov, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Vivien Leigh. Assim como foi o palco da Semana de Arte Moderna de 1922. (Brandão,2002, p.27.)

Dois grandes restauros marcaram as mudanças e renovações realizadas no Theatro. No primeiro, em 1951, com o arquiteto Tito Raucht, foram criados novos pavimentos para ampliar os camarins, reduzir os camarotes e instalar o órgão G. Tamburini. Nessa época, o Theatro estava em péssimas condições. A reforma deveria estar pronta para os festejos do IV Centenário, mas não houve tempo. Durante os quarenta anos de sua existência, ele havia sido mal gerido, mal cuidado. O equipamento técnico estava defasado, havia cupins, os camarins eram poucos e imensos, havia problemas de acústica e de visibilidade. Frequentemente, os artistas internacionais o consideravam de segunda classe, em comparação ao Theatro do Rio de Janeiro, cobrando cachês mais altos do que exigiam, neste último. Além do que, o

Theatro deixava de ser um espaço dedicado somente às artes e era solicitado para festas de formatura e carnaval. (Brandão, 2002, p. 32-34.) O segundo restauro, mais recente, de 1986 a 1991, foi dirigido pelo Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, com o intuito de restaurar o prédio e implementar estruturas e equipamentos mais modernos.

A ESCOLA MUNICIPAL DE BAILADO

No início do século XX as temporadas líricas apresentadas no Theatro Municipal de São Paulo eram apreciadas pela elite paulistana da época. Porém, os bailarinos e as bailarinas brasileiros não eram considerados tecnicamente à altura dessas produções, obrigando a contratação de artistas estrangeiros. A fim de diminuir os custos de produção, surge a ideia de uma escola de dança cujo objetivo era promover e manter um corpo de baile para as temporadas líricas. Assim, se construiu em 1940 a Escola Experimental de Dança Clássica, mais tarde Escola Municipal de Bailado. Foi o primeiro “esboço de uma eventual profissionalização”; no entanto, significava um trabalho temporário, e a remuneração, quando existia, era irrisória. (Pinto, 2002.)

A participação dos bailarinos e bailarinas nas temporadas líricas era vista, pelo serviço público municipal, como uma contrapartida à gratuidade do ensino ministrado na escola. Em 1940, a escola organiza um espetáculo com a então primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro - Juliana Yanakiewa – e apresenta a companhia de dança extra-oficial. Para tanto, a escola realizou um concurso e definiu os principais títulos de um corpo de baile: primeiros bailarinos, solistas e “coryphées”. Tal concurso tornou-se anual devido às necessidades da

escola, que foi ganhando vida própria independente das óperas, razão pela qual a escola foi criada. Assim, a escola Municipal de Bailado desenvolveu um repertório próprio, apresentado em eventos políticos, em associações, clubes etc.

A condição de estudantes e amadores não permitia que os bailarinos recebessem salários ou cachês. No entanto, o nível de desenvolvimento técnico alcançado pelo “Corpo do Ballet extra-oficial”, como era chamado, promoveu a discussão no sentido de legalizar a profissão. Em 24/08/1952 criou-se o primeiro regimento da Escola (Projeto-lei No.130.452/52, regularizando os deveres dos funcionários de acordo com o decreto-lei No. 13.030 de 28/10/1942).

A Escola Municipal de Bailado foi fundada durante o governo de Getúlio Vargas. Neste período, Estado Novo, a arte era utilizada como um dos mecanismos da propaganda política na busca de um discurso nacionalista e controle da opinião pública, por meio da censura aos meios de comunicação. (Fausto, 1998, p.376-380.)

A preocupação do governo Vargas (...) vinha desde seus primeiros tempos, quando em 1931 surgiu o departamento Oficial de Publicidade. Em 1934 foi criado no Ministério da Justiça o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que funcionou até dezembro de 1939. Nessa data, o Estado Novo, constitui um verdadeiro ministério da propaganda (o famoso DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda), diretamente subordinado ao Presidente. O DIP se utilizava do cinema, rádio (institui o programa a Hora do Brasil), teatro, imprensa, literatura, proibindo e censurando qualquer conteúdo que considerassem nocivos e crítico ao governo. (Fausto, 1998, p.376.)

No caso da dança era valorizada uma articulação entre o balé clássico e o folclore nacional⁷⁰. (Pinto, 2002, p.36.)

70 Eros Volússia foi uma bailarina que realizou interpretações com esse conceito, sendo bastante valorizada pelo governo de Getúlio Vargas. Foi convidada a se apresentar no Theatro Municipal do

A função da dança para a política cultural do governo autoritário de Getúlio Vargas passava por duas vias: o balé clássico, com coreografias e temas brasileiros ou participações em óperas de autores brasileiros consumidos pela burguesia e, em segundo lugar, a dança com temas da cultura brasileira que estava a serviço de uma propaganda maciça do nacionalismo, visando a hegemonia. E nada melhor do que a dança folclórica brasileira, com seus ritmos indígenas e africanos, para ser utilizadas de modo equivocado. (Pinto, 2002, p.39).

O BALÉ DO IV CENTENÁRIO (1953-1955)

Em 1953, alunos da Escola Municipal de Bailado puderam, pela primeira vez, usufruir o status de profissionais da dança. Nesse ano, para celebrar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo, criou-se o Balé do IV Centenário. Até então, além da Escola Municipal de Bailado, havia, em São Paulo, professores e escolas amadoras de balé clássico e alguma coisa em dança moderna, cujos alunos não se dedicavam à profissionalização. O Balé do IV Centenário inspira-se no Balé Russo de Diaghiliev, Nijinsky, Pavlova e Fokine, companhia que revolucionou a dança no início do século XX e rompeu com o academicismo da Ópera de Paris. (Vallim, 2003, p.36.)

A audição do Balé do IV Centenário contou com trezentos candidatos para os testes de seleção. Sessenta moças e rapazes foram escolhidos para as vagas vigentes. Os bailarinos eram jovens, na faixa etária entre 14 a 20 anos, oriundos do eixo Rio-

Rio de Janeiro. Em 1939 recebeu subvenção do Estado para ministrar aulas no Teatro Ginástico com o objetivo de preparar bailarinos para um grupo de “ballet nacional”, como ela mesma denominou, a Companhia Nacional de Operetas. Bailarina clássica, também utilizava o movimento das danças folclóricas e acrobacias. Embora fosse apoiada pelo governo, os críticos também a consideravam uma competente artista.

São Paulo. Alguns eram debutantes em dança, mas realizaram um trabalho reconhecido pela crítica e mídia como sendo de muita qualidade. Assim, muitos bailarinos do IV Centenário ganharam visibilidade e até mesmo carreira internacional. (Vallim, 2003, p.37.)

Aurélio Miloss, experiente bailarino nos palcos europeus como coreógrafo e intérprete, foi convidado a assumir a direção artística do Balé. Miloss trabalhou com um grupo heterogêneo em termos de formação técnica e biotipos. Durante dois anos trabalhou com suas assistentes (Lia Dell'Ara e Edith Pudelko), para adequar os bailarinos (corpo e técnica) às necessidades artísticas do projeto. (Vallim, 2003, p.37.)

Após os festejos do IV Centenário, a companhia, desprovida de um projeto político de longo prazo, se depara com a primeira interdição política nos seus trabalhos. Em 1955, quando a companhia foi dissolvida pelo então Prefeito Jânio Quadros, esses bailarinos, já profissionais da dança, se perceberam sem emprego e sem mercado de trabalho. Estavam em meio a uma temporada no Theatro Municipal de São Paulo, quando o prefeito decretou férias coletivas aos músicos da Orquestra Sinfônica, inviabilizando o espetáculo e proibindo os bailarinos de entrarem no Theatro. (Pinto, 2002, p. 42.)

As intervenções políticas, tal como a realizada pelo prefeito Jânio Quadros, em 1955, se sucedem até o presente, e demonstram o quanto a arte é, comumente, um recurso de propaganda política. Nesse sentido, deixa de ser um direito dos

cidadãos⁷¹, expressando a não valorização do trabalho artístico e a ausência de políticas públicas culturais de longo prazo. (Pinto, 2002, p. 42.)

Desde o encerramento do Balé do IV Centenário, a Escola Municipal de Bailado reassumi o papel de uma companhia de dança pública extra-oficial e volta a realizar espetáculos junto às temporadas líricas do Theatro. Porém, os bailarinos ainda não eram considerados profissionais da dança, em raras ocasiões recebiam remuneração, pois eram compreendidos apenas como alunos.

Os bailarinos somente foram reconhecidos como profissionais da dança em 1968, com a criação oficial do Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo. No entanto, tal feito representou uma ruptura para a Escola Municipal de Bailado, que perdeu a sua função de corpo de baile. A Escola passa, então, a ser uma instituição da Prefeitura, que tem como foco a formação dos bailarinos em balé clássico, privilegiando a relação com o Corpo de Baile do Theatro Municipal. Na prática, essas duas instituições vinculadas à Prefeitura Municipal de São Paulo, apesar de atuarem no restrito campo da dança, estabelecem poucos vínculos entre elas. Os bailarinos do Theatro Municipal raramente são ex-alunos da Escola Municipal de Bailado. (Pinto, 2002, p. 47.) Desta forma, a Escola Municipal de Bailado ficou restrita ao propósito de formação do balé clássico, ausentando-se dos movimentos de transformação na área das artes vivenciados nos anos 1960 e 1970 no Brasil.

71 Segundo a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, no artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

A CRIAÇÃO OFICIAL DO CORPO DE BAILE

A oficialização do Corpo de Baile do Theatro Municipal ocorre também como uma ação política isolada na gestão do Brigadeiro José Vicente de Faria Lima, na época Prefeito da Cidade de São Paulo. A análise documental informa que a oficialização do Corpo de Baile tinha por objetivo central possibilitar mercado de trabalho regulamentado aos ex-alunos da Escola Municipal de Bailado. Indo além desta fala institucional é possível perceber que interesses políticos e pessoais subsidiam esta afirmação. (Dias, 1980.)

O Corpo de Baile é criado por meio do Decreto Lei No.7.359, no dia 07 de fevereiro de 1968. A leitura do próprio decreto já informa a ausência de planejamento político para o Corpo de Baile, expresso na sua não regulamentação.

Então, houve uma lacuna, eles esqueceram de criar o regulamento do Corpo de Baile, que foi feito muito às pressas, inclusive foi criado ex-officio, quer dizer, não foi por um ato da Câmara, foi simplesmente um ato de criação do prefeito. Inclusive, anos mais tarde, depois da criação, estava com o Brigadeiro Faria Lima, quando ele achou que tinha feito errado, que devia ter sido por um ato da Câmara, que dava mais estabilidade ao Corpo de Baile. Mas como era uma entidade, afinal de contas oficial de um Teatro, acho que não há necessidade de um decreto-lei para criá-la (...) (Marília Franco⁷², 1977 como Diretora da Escola Municipal de Bailado, p. 16-17 In: Dias, Lineu M. Pesquisa: Formação, funcionamento e perspectivas do Corpo de Baile Municipal, IDART, UNICAMP, 1980.)

O Corpo de Baile Municipal soma-se aos outros corpos estáveis deste teatro, tais como, a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico.

⁷² Marília Franco foi primeira bailarina do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi uma das 4 solistas do Ballet Russes, e foi professora, coreógrafa e diretora da Escola Municipal de Bailado de São Paulo por 33 anos. Faleceu em 2006 aos 82 anos, em São Paulo.

Inicialmente, as bailarinas foram selecionadas a partir da Escola Municipal de Bailado e os jovens bailarinos vieram do Rio de Janeiro. A faixa etária deste grupo variava entre quatorze e dezessete anos de idade. O coreógrafo e diretor artístico, Johnny Franklin assumiu a convite do prefeito a direção artística e coreográfica do Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo. Marília Franco, então diretora da Escola Municipal de Bailado, foi sua assistente.

O balé clássico foi privilegiado por essa equipe de direção o que despertou críticas na classe artística.

O Corpo de Baile foi criado há alguns anos atrás para preservar o repertório clássico. O que aconteceu na prática foi o seguinte: O Corpo de Baile trabalhava muito bem, muito seriamente, o Johnny Franklin ensaiava muito bem o pessoal (...) quer dizer, o balé tradicional, sem nenhuma preocupação criativa (...) O teatro brasileiro havia se libertado do teatro europeu, e já tinha uma fisionomia própria, por que o nosso Corpo de Baile não podia ter um desenvolvimento semelhante ao do Teatro? (Sábato Magaldi⁷³, 1977, p.22 In: Dias, Lineu M. Pesquisa: Formação, funcionamento e perspectivas do Corpo de Baile Municipal, IDART, UNICAMP, 1980.)

A resistência à dança moderna, naquele período, reafirma a articulação entre a política e a arte da dança. Nesse período sombrio, o Brasil estava sob o regime militar. Justamente no ano de criação do Corpo de Baile, em 1968, o General Costa e Silva fechou o Congresso por meio do Ato Institucional Número 5 - o AI-5-, iniciando o período mais violento da ditadura. O que significava o AI-5? Entre outras dimensões, é ressaltado que o poder executivo podia intervir nos Estados e Municípios, nomeando interventores; podia cassar mandatos, suspender direitos políticos, demitir ou aposentar servidores públicos. E assim o fez. Ficou suspensa a

73 Sábato Magaldi, crítico de arte e Secretário da Cultura do Município de São Paulo de 1974 a 1979.

garantia de habeas corpus aos acusados de crimes e infrações contra a segurança nacional. Estabeleceu-se a censura aos meios de comunicação, a tortura se transformou em técnica de governo. (Fausto, 1998, p. 480.)

Nesse período, artistas, juntamente com movimentos sociais de esquerda, realizavam a resistência e a luta pela democracia e liberdade de expressão. Na música popular brasileira: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e outros têm suas letras censuradas e são obrigados a se exilarem. No cinema: Glauber Rocha com o Cinema Novo sob a estética do subdesenvolvimento. No teatro: José Celso Martinez Corrêa. Na dança: Klauss Vianna propõe a dança sem sapatilhas, construindo um contraponto ao balé clássico de origem europeia. (Couri, 2003, p. 18.)

Enquanto isso o Corpo de Baile Municipal, na contra mão das manifestações artísticas da época, dançava o balé clássico, interpretando: O Divertimento, de Edino Krieger; O Lago dos Cisnes, de Tchaikovsky e Serenata, de Mozart. (Couri, 2003, p. 18.)

Em 1974, após o desmembramento da antiga Secretaria da Educação e da Cultura, o Secretário da Cultura do Município de São Paulo - Sábato Magaldi-, crítico de arte (casado com a bailarina Marilena Ansaldi), expressava um dos objetivos de sua gestão, procurando transformar a dança do Corpo de Baile do Theatro Municipal. Para tanto, Antonio Carlos Cardoso assumi a direção artística do Balé. (Couri, 2003, p. 20.)

A direção artística de Antônio Carlos Cardoso foi de 1974 a 1980 e possibilitou uma mudança radical no repertório do grupo. A seu convite outros

coreógrafos que compartilhavam do mesmo pensamento sobre a dança contribuíram com seus trabalhos. Entre eles é relevante destacar o trabalho de Victor Navarro, Oscar Araiz, Marilena Ansaldi, Luis Arrieta, Sonia Mota, Tatiana Leskova, Célia Gouveia e coreografias do próprio Antonio Carlos Cardoso. Na estreia de Antonio Carlos foi apresentado a coreografia nomeada “Paraíso?” de autoria própria, com música de Hermeto Paschoal. No palco a coreografia fazia alusão ao ato sexual, na qual um casal rolando no chão contava com a participação de um bailarino negro. (Couri, 2003, p. 20.)

Neste período de intensa repressão política, sobretudo no campo da educação e da arte, a dança contou com a indiferença ignorante dos militares, possibilitando assim que crescesse o número de coreografias cujo conteúdo desafiava a ordem vigente. (Segnini, 2007.) Houve espetáculos como “Mulheres”, do Oscar Araiz, que colocou as bailarinas com roupas íntimas no palco. “Nosso Tempo”, de Antonio Carlos Cardoso, cujos bailarinos declamavam o poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade. Pela primeira vez, os bailarinos em cena ganhavam voz.

A mudança de proposta do clássico para o contemporâneo, no Corpo de Baile, não foi aceita por todos os membros da companhia, causando conflitos internos. Dez bailarinas pediram demissão por não acreditarem na dança moderna, sobretudo pela exposição do corpo. Antonio Carlos teve de responder a um inquérito administrativo.

Alegavam ofensas morais, permissividade e até fumo de maconha nos ensaios – aqueles cigarrinhos indianos que Marilena trouxe da Europa. O grupo não engoliu Iracity⁷⁴,

⁷⁴ Iracity Cardoso assistente de direção de Antonio Carlos Cardoso de 1974 a 1980. Foi bailarina da Ópera de Marselha na França em 1964. Em 1974, seu marido, na época, Antonio Carlos Cardoso,

minha ex-mulher, assistente de coreografia, que como eu e grande parte dos bailarinos deste país tinha trabalhado em teatro e TV. Diziam que ela não estava à altura do Municipal por ter vindo do showbusiness. Nós detestávamos os baletômanos. Esticamos linóleo no palco do Municipal, contratamos um projetista para iluminar do nosso jeito e fizemos balés contemporâneos. (Antonio Carlos Cardoso, In: Couri, 2003, p.20.)

Em 1980, Antonio Carlos saiu da direção da companhia após desentendimento com o então Secretário da Cultura, Mário Chamie. Cinco anos mais tarde voltou a dirigir a companhia por seis meses, enquanto Jânio Quadros e Fernando Henrique Cardoso disputavam a Prefeitura. Jânio ganhou as eleições e Antonio Carlos pediu demissão. (Couri, 2003, p.23.)

Luis Arrieta, coreógrafo e bailarino argentino, que já havia dançado no Ballet Stagiun e no Corpo de Baile Municipal, substituiu Antonio Carlos, em 1981. Arrieta dirigiu a companhia durante um curto período, um ano, em razão de divergências com Mario Chamie. Apesar de curta, a gestão de Arrieta realiza transformações significativas para a companhia. O Corpo de Baile passa a ser nomeado Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), marcando por meio de um nome a mudança radical de direção: a dança moderna e contemporânea subiam ao palco, logo após a assinatura da Lei da Anistia, no. 6.683, assinada em 28 de agosto de 1979⁷⁵.

recebe o convite para ser diretor do BCSP e ela volta ao Brasil. No final dos anos 80, Oscar Araiz a convida para ser bailarina solista e sua assistente no Ballet du Grande Theatre de Geneve (Suíça). Em Genebra, Iracity Cardoso ficou durante 13 anos, dançou nos primeiros oito e parou aos 43 anos, atuando também como codiretora do grupo. Em 1996 assumiu a direção do Balé Gulbenkian em Portugal. Atualmente é diretora artística da nova Companhia de Dança do Estado de São Paulo, fundada em 2008. (Fonte: <http://www.conexaodanca.art.br>)

⁷⁵ “Art. 1º - É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (vetado).”

No entanto, as interferências políticas na definição estética da dança ainda é observada em outros momento subsequentes. Por exemplo, em 1982, Klauss Vianna e Julia Ziviani assumem a direção do BCSP. Porém, Vianna ficará somente um ano, deixando a direção após receber uma carta da Secretaria da Cultura do município de São Paulo, exigindo que a companhia apresentasse, apenas, coreografias do balé clássico, como o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Julia Ziviani assumiu a direção artística do BCSP durante o período de 1983 a 1985. (Couri, 2003, p. 24.)

Humanamente e artisticamente estava me matando, eu estava deixando de ser quem eu era. Então, eu saí da direção. O Klauss começou com uma Secretaria e aí trocou a Secretaria, e o que era antes, já não era mais. (Julia Ziviani diretora artística do BCSP no período de 1983 a 1985. Fala proferida no Encontro de Diretores do Balé da Cidade, realizado no dia 10/05/08, no Teatro do SESC Vila Mariana, presenciado pela autora).

Após a direção de Julia Ziviani, o BCSP passa a ser dirigido, novamente, por Luis Arrieta, de 1986 a 1988. Neste período, Jânio Quadros era, mais uma vez, o Prefeito da cidade de São Paulo e realizou intervenções políticas, expressando a desvalorização da arte da dança pela gestão pública. O Prefeito decretou a proibição de ingresso de homossexuais na Escola Municipal de Bailado. Ao mesmo tempo em que fechou o Theatro para reformas, deixando a Companhia sem palco para dançar. *“Dançamos em colégios, na periferia, no Teatro Sérgio Cardoso ou sobre qualquer plataforma. Mas, apesar dos políticos, a Companhia cresceu nesses 35 anos, 80% de seu repertório, tem coreografias bem interessantes”*, afirma Luis Arrieta. (Couri, 2003, p.22.)

Arrieta, em 1988, em função dos permanentes conflitos com a Prefeitura, deixa de dirigir o BCSP. Rui Fontana Lopes, crítico de dança e psicólogo, assumi a direção do BCSP, no período de 1989 a 1992, durante a gestão da Prefeita Luiza Erundina.

Em 1993, Paulo Maluf é eleito Prefeito da Cidade de São Paulo e Ivonice Satie⁷⁶ assumiu a direção do BCSP de 1993 a 1996. Em 1994, após uma greve realizada pelos bailarinos, reivindicando o pagamento de salários atrasados há três meses, Paulo Maluf, em retaliação, demitiu todos os integrantes da Companhia de dança, inclusive a diretora. Após manifestações e reivindicações da classe artística e políticos, o Prefeito reconsidera e volta a contratar os mesmos que havia demitido.

José Possi Neto assumiu a direção em 1997, ao mesmo tempo em que Celso Pitta toma posse da Prefeitura da cidade de São Paulo. Em 1999, Ivonice Satie assumi a direção do BCSP até 2001.

Marta Suplicy toma posse da Prefeitura da cidade de São Paulo em 2001. Ano em que a diretora Mônica Mion⁷⁷ assumiu a direção artística da Companhia, representando a diretora com mais tempo de cadeira na história do BCSP. Mônica se manteve como diretora do BCSP durante quatro gestões da prefeitura.

⁷⁶ Ivonice Satie entrou no Corpo de Baile em 1968 como bailarina, depois de ter sido aluna da Escola Municipal de Bailado dos 9 aos 16 anos. Foi demitida junto com Arrieta em 1981 pelo Secretário Mario Chamie.

⁷⁷ Mônica Mion atua no Balé da Cidade de São Paulo há 32 anos e em 2001 assumiu a direção da Companhia. Sua atividade no Balé da Cidade de São Paulo foi marcada por premiações da Companhia e premiações individuais – melhor bailarina, prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1979 e menções honrosas no elenco de CENAS DE FAMILIA em 1978, nos prêmios Governador do Estado de São Paulo e APCA. Simultaneamente foi assistente de coreografia e ensaiadora por nove anos consecutivos, em três gestões diferentes, encorajada inicialmente pelo então Diretor Rui Fontana Lopes, merecendo a confiança de renomados coreógrafos como Oscar Araiz, Ohad Naharin, Vasco Wellenkamp e Germaine Acogny. Ampliou se entendimento do espetáculo dança sob a influência do Diretor José Possi Neto. (<http://www.baledacidade.com.br/elenco/direcao.asp>)

Tal feito permitiu o desenvolvimento de algumas atividades de longo prazo no BCSP, que já estavam sendo planejadas, mas sempre interrompidas por alternâncias de governo. Por exemplo, a criação da Cia.2., que tem como objetivo um trabalho de pesquisa em dança contemporânea com bailarinos acima de quarenta anos.

O BCSP, assim como os demais corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, submete-se às vontades e necessidades de cada mandato político. Ao analisar as razões das alterações dos diretores artísticos do BCSP, desde sua criação oficial em 1968, observa-se que as dificuldades em manter um projeto artístico são, muitas vezes, em função dos excessos de entraves e burocracias impostos pela Prefeitura Municipal de São Paulo. A cada nova gestão, uma surpresa. No período da pesquisa, a expectativa era alta: 2008 foi ano de eleição municipal. Somou-se a isso o fato de uma possível transformação do Theatro em uma Fundação, provavelmente mudando a forma de contratação dos artistas. Os bailarinos não mais seriam submetidos a contratos temporários, renovados a cada seis meses, desde que aprovados em audição, com o objetivo de selecionar os novos bailarinos que teriam contrato de trabalho por meio da CLT– Consolidação das Leis do Trabalho.

ANEXO II – ROTEIRO PARA AS ENTREVISTA

ANEXO II – ROTEIRO PARA AS ENTREVISTAS

1. Idade
2. Sexo
3. Formação
4. Tempo de trabalho no Balé da Cidade de São Paulo
5. Como ocorreu o início na carreira?
6. Como se desenvolveu na carreira?
7. Como é trabalhar no BCSP?
8. Como se estabelece a relação entre os pares na Companhia?
9. Como se estabelece a relação entre os bailarinos e a direção do BCSP?
10. Como se estabelece a relação entre os bailarinos e o coreógrafo?
11. Como o bailarino(a) realiza a manutenção do seu próprio corpo – instrumento de trabalho?
12. Como faz para realizar suas atividades com um corpo dolorido ou lesionado?
13. Como planeja o futuro - envelhecimento?
14. Como ocorre o processo criativo?

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)