

Capítulo 25

Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para os outros mundos da arte

Introdução

As modificações que se verificam hoje na organização e no funcionamento dos mundos artísticos têm vindo a mostrar a necessidade de mobilizar um conjunto de ferramentas, qualitativas e quantitativas, para analisar as suas profissões, organizações e mercados de trabalho, tal como é proposto num conjunto de pesquisas recentes, realizadas em França (Menger 2006), na Grã-Bretanha (Towse 2006), na Austrália (Throsby e Hollister 2003) e nos Estados Unidos (Alper e Wassall 2006).

Estas pesquisas têm a preocupação de analisar, primeiro, as características dos mercados de trabalho artísticos, utilizando os dados de recenseamentos e inquéritos para comparar estes mercados entre si e com outros mercados não artísticos; depois, procuram descrever as modalidades de carreira dos artistas e as formas como estas se afastam e/ou se aproximam dos percursos de outros profissionais.

Os principais resultados destes estudos apontam, antes de mais, para o aumento do número de artistas. O trabalho de Florida (2002) considera mesmo o crescimento de toda a «classe criativa», onde se encontram não só os artistas como também os cientistas, os engenheiros, os professores universitários, os poetas e escritores, os *designers*, os arquitectos, os investigadores, entre outros.

Paralelamente ao aumento exponencial destes efectivos, Menger (2006) considera que se assiste ao desenvolvimento de novas formas de trabalho que assentam em relações contratuais estabelecidas ao projecto, na extrema flexibilidade das carreiras dos artistas, na sua autonomia crescente e em formas inovadoras de trabalho em equipa. O artista aparece então como o «traba-

lhador do futuro»; é jovem, criativo e altamente qualificado, como ficou provado no estudo de Montgomery e Robinson (2003).¹

Nestas investigações recentes, procura-se ainda compreender o papel determinante desempenhado pelo talento e pela criatividade para o funcionamento, relativamente original, dos mundos artísticos. Por exemplo, os artistas australianos consideraram que o talento explicava em grande medida a progressão de um artista na sua carreira (Throsby e Hollister 2003). Mas como explicar que entre dois artistas talentosos um não tenha sucesso e o outro seja reconhecido com tal rapidez que surpreende todos e alimenta os sonhos de outros atraídos por estas profissões? A questão não tem uma resposta simples e única. Por exemplo, Towse (1993, 2006) chama a nossa atenção para o valor económico do talento e da criatividade como *inputs* necessários para satisfazer os consumidores e o seu desejo de novidade e novas experiências, e para tornar os artistas fontes de criação inesgotável.

Em geral, todas estas investigações apresentam as carreiras artísticas como uma sucessão de acontecimentos imprevisíveis e incertos que fazem que um artista tenha dificuldade em «fazer nome» e ao mesmo tempo, junto de si, outro colega se torne uma «estrela». ² Da mesma maneira, a passagem sucessiva dos artistas de uma actividade e/ou de um sector para outro, num curto período de tempo, é uma necessidade para alguns e um prazer para outros, que são capazes de chamar a si um importante número de contratos. Basta pensar nos arquitectos mais reputados (Cabral e Borges 2006).

Esta desmultiplicação dos indivíduos por um conjunto de trabalhos, seja dentro e/ou fora do sector artístico, está provado existir para a generalidade dos mercados de trabalho artísticos. Alper e Wassall (2000, 2006) têm investigado esta temática e utilizam a expressão *artist moonlighting patterns* para descrever a importância do «segundo emprego» dos artistas e os comportamentos, ainda mais hiperflexíveis, dos artistas americanos, quando comparados com os artistas franceses (Menger 2005).

¹ Muitas investigações têm dado conta dos elevados níveis de qualificação dos artistas, e um desses exemplos é o trabalho citado. Os dados referem-se a cinco colégios de dança e mostram que metade dos inquiridos estão empregados no domínio artístico e 85% já fizeram dança depois de terminar o curso. Os autores preocuparam-se em identificar os factores que determinam os rendimentos auferidos no exercício da profissão e concluíram que ter o curso superior de dança, alguma idade (menos do que nos outros mundos artísticos) e experiência estão altamente correlacionados com o emprego e até os salários dos bailarinos.

² Nas biografias de actores e encenadores da geração intermédia e antiga comenta-se com surpresa a entrada fulgurante dos mais jovens no teatro a partir da televisão que os «projecta» junto do público e «funciona como uma montra» de talentos. Para estas gerações de actores vivem-se os tempos das «estrelitas cadentes», conforme afirmou um deles (Borges 2007). Na realidade, as situações de êxito repentino podem levar muitos dos candidatos a actores a sobrestimar as suas reais hipóteses de sucesso.

No mesmo sentido, os resultados da pesquisa que realizámos sobre os grupos de teatro e duas profissões teatrais, os actores e os encenadores, mostram que estes circulam entre vários grupos, dando origem ao perfil do «artista-polvo» que «agarra todos os furos» no teatro ou em outro domínio artístico e o «artista-camaleão» que desenvolve todos os tipos de papéis no teatro ou fora dele (Borges 2007).³ Ao mesmo tempo, os actores não pretendem ser identificados apenas com um grupo, «não sou o actor do grupo x», mas aspiram a deixar a sua «marca» no mercado. Nas suas biografias autoneameiam-se «artistas completos» pois são os programadores, os gestores, os produtores, os actores e os encenadores do seu grupo de teatro.⁴

No fundo, os resultados de todas estas investigações parecem convergir: aumenta o número de artistas, desenvolvem-se novas modalidades de trabalho e as carreiras artísticas assentam numa profunda identificação dos indivíduos com a sua profissão, com o conteúdo das suas tarefas e com o estilo de vida que lhe é inerente, mais do que com a organização onde trabalham (Florida 2002); além disso, os artistas movimentam-se em redes de relações e associações informais, lutando contra as incertezas da profissão e assumindo os «prazeres do risco» (Le Breton 2000).

A fórmula «faço aquilo de que realmente gosto» é recorrente nas biografias dos artistas que assumem a sua vocação e determinação para seguir uma carreira artística; promovem um discurso empresarial (Chiapello 1998) que em parte dissimula a necessidade de criarem o seu próprio mercado de trabalho (Towse 2006); e mostram investir na sua formação profissional. Este último aspecto ficou também demonstrado no estudo sobre os arquitectos pela sua elevada frequência de cursos de formação, especialização e pós-graduações universitárias (Cabral e Borges 2006).

No presente artigo, temos como ponto de partida os resultados de todas estas investigações e lançamos, sumariamente, as bases que sustentam uma investigação empírica, em curso no Instituto de Ciências Sociais, na qual analisamos o papel das novas gerações na mudança artística e profissional dos mundos da arte.⁵ Para o fazer, temos tido em conta também os principais

³ Estes perfis de carreira opõem-se ao perfil do actor integrado nas organizações artísticas permanentes e ao perfil do «actor-E.T.» que não circula entre diferentes grupos de teatro e não aceita fazer televisão. As expressões citadas foram utilizadas pelos meus entrevistados e a apropriação que fazemos das mesmas obedece, tanto quanto possível, à sua definição dos termos (Borges 2005).

⁴ As expressões citadas neste período pertencem aos nossos entrevistados. A propósito da diversidade de papéis que os actores assumem, esta ficou amplamente demonstrada pelos resultados do inquérito lançado junto dos grupos de teatro (Borges 2007).

⁵ Este projecto segue duas das principais linhas que caracterizam os nossos actuais interesses de investigação: a análise dos sistemas de emprego, trabalho e organizações nas artes; e ainda, as novas formas de emprego e a recomposição dos mercados de trabalho, em particular, das artes. Decorre daqui o interesse que manifestamos: pela análise das trajectórias profissionais e percursos de vida artística, segundo a idade e o género; pelas dinâmicas de profissionalização e

resultados de investigações nacionais sobre as jovens gerações de artistas, de José Machado Pais (1993, 1995), Maria de Lourdes Lima dos Santos (2003) e Vítor S. Ferreira (2006).

Artista-trabalhador? «Ser artista não é um trabalho. É um prazer»

Geralmente, associa-se ao trabalho artístico o prazer e a vocação daqueles que o realizam, dando-nos entretanto conta da tensão que existe entre esse «apelo forte» ou «chamamento» que os indivíduos sentem para fazer um trabalho artístico e a aplicação das ferramentas de que dispomos para analisar estas profissões (Cabral e Borges 2006). Daí a necessidade de optar por estudos que incidam sobre a natureza e o conteúdo das tarefas e trabalhos dos artistas, e as diferentes fontes de mudança que induzem as inovações nas suas actividades, práticas, processos e técnicas (Abbott 1988).

Ao entendermos a arte como um mercado (Moulin 1992), um campo artístico (Bourdieu 1998) ou um trabalho (Becker 1982), estamos antes de mais a procurar analisar o carácter social das práticas profissionais artísticas. No entanto, como afirmou Menger (2005), numa revisão da bibliografia citada, não se deve perder de vista as especificidades do trabalho artístico, as diferentes reputações dos artistas, os seus modos de trabalhar e os produtos realizados; para além do «comprometimento pessoal», o «entusiasmo» e a «teimosia» que caracterizam estas profissões e que são, tantas vezes, referidos por actores, encenadores,⁶ bailarinos,⁷ arquitectos,⁸ para explicar a sua escolha e as principais qualidades necessárias para aí permanecer.

O prazer daqueles que fazem, por exemplo, dança é importante para compreender como é que estas profissões continuam a ser tão atractivas para os mais jovens, apesar de os períodos de treino serem longos e intensos e as trajectórias profissionais tão curtas; no caso da dança, as carreiras não vão muito além dos 30 anos. Por isso, convém dizer que aplicar aos artistas a expressão «trabalhador» é a forma mais simples para iniciar uma pesquisa deste tipo, uma vez que a questão abre espaço para investigar as suas motivações, as modalidades de aprendizagem, os conteúdos da formação, as identidades profissionais, os rendimentos, as condições e os períodos de trabalho, etc.

inserção dos jovens no mercado de trabalho; o seu primeiro emprego e condições de trabalho. Assim, este estudo promove uma análise aprofundada sobre quem são os jovens artistas, os seus modos de profissionalização, as suas condições de inserção no mercado de trabalho, as suas formas de emprego e orientações estéticas (<https://www.ics.ul.pt/rd/project/projectinfo.do?idprojecto=141>).

⁶ V. Menger (1997), Paradeise (1998) e Borges (2005).

⁷ V. Baumol, Jeffri, e Throsby (2004); Rannou e Roharik (2006).

⁸ V. Blau (1988); Cabral e Borges (2006).

Num artigo pioneiro sobre esta matéria, D. Throsby (1992) mostra que o estudo dos mercados de trabalho artísticos requer um modelo de análise específico. O autor desenvolve o seu entendimento sobre os «artistas como trabalhadores» e daí prossegue com a análise da sua motivação para a escolha das artes.⁹ Mais tarde, Throsby analisa as profissões alternativas dos artistas australianos, mostrando que em geral estes passam apenas 50% do seu tempo a realizar um trabalho criativo, sendo obrigados a trabalhar fora do mundo artístico para poder continuar a fazer arte, onde as recompensas não monetárias são afinal mais compensadoras (Throsby e Hollister 2003).

Voltemos pois a esta ideia de trabalho. A origem etimológica da palavra (do latim *trepalium*) está associada a sofrimento. Não é por aí que vamos seguir. Em grego, a expressão mais próxima é *ergo*, o que significa acção por oposição a inacção. Assim, para designar a actividade humana que conduz a fazer qualquer coisa, podemos utilizar as palavras «trabalho» e «obra», e com elas opõem-se dois tipos de trabalho:¹⁰ o trabalho utilitário como um fim; e o trabalho como realização e expressão de si próprio.

Neste último caso, o trabalho aparece como uma *praxis* que, em grego antigo, designa a maneira pela qual a humanidade realiza a sua essência, o conhecimento prático cujo objectivo final é a acção e esta produz qualquer coisa que é durável, embora sem um plano predefinido, programado, portanto, aberto a surpresas e à liberdade de iniciativa por parte dos indivíduos. Na longa citação que se segue, um dos actores descreve esta natureza específica do seu trabalho, a imprevisibilidade da criação artística e a sua luta diária contra as rotinas criativas:

«Tudo começou sem querer. Eu estava a fazer Belas-Artes no ano em que concorri ao Conservatório. Concorri por insistência de um amigo, porque eu nunca tinha visto teatro, lido teatro, feito teatro. [...] O que aconteceu foi que nesse ano as aulas do Conservatório começaram primeiro. Isto foi um acidente de percurso. Ainda estava no Conservatório, fiz umas brincadeiras nos Netos do Metropolitan, depois fui trabalhar para as Marionetas de Lisboa. Não havia dinheiro, um tipo fazia as coisas por acreditar, por amor, para mudar alguma coisa, por revolta também. Primeiro fui para o Parque Mayer ou Maria Vitória, já não me lembro, trabalhar como varanda, subir e descer telões. [...] No segundo ano do Conservatório, fui trabalhar para o grupo de teatro, porque o encenador foi lá ver uns exercícios. [...] Mas estou farto de estar a fazer os trabalhos dos outros, se estou aqui tenho coisas para dizer, quero fazer coisas pelas quais eu me possa apaixonar

⁹ A maior parte dos artistas estudados refere que a sua escolha da profissão reside, antes de mais, numa motivação criativa ou estética. O que também se conclui num estudo mais antigo de Blau (1988), a propósito da escolha da profissão de arquitecto.

¹⁰ Por agora, sugerimos apenas a consulta de Menger (2005) que, a propósito deste tema, apresenta autores como Aristóteles, Marx, H. Arendt, entre outros. Deixaremos esta reflexão para outra ocasião.

mais do que por estas, claro que eu apaixonono-me por estas, faço as coisas por amor, envolvo-me mas não são minhas, as decisões finais não são minhas, eu queria experimentar-me, ver como é, quero arriscar, experimentar. [...] Eu estou sempre metido em esquemas de risco, experiências, novas propostas, mesmo que falhem depois. Mesmo nos filmes, eu estou sempre nos filmes malucos, fora, nas experiências... Uma vez fiz um *workshop* com um bailarino. O tipo dizia: digam uma frase daqui até ali com o corpo. E eu ficava..., tinha vergonha, medo... E o tipo disse: então vá, qual é o teu plano? E eu disse: *I am not a danseur*. E o tipo disse: *You are not a danseur, you are not an actor, you are a mover*. E aquilo bateu-me, porque realmente eu não sou muito actor, tenho sempre problemas de repetição, nos filmes é tramado porque estou sempre a mudar, até aqui no espectáculo. Nos ensaios, nas cenas a dois até posso fazer isso, mas nas cenas de grupo se eu mudo uma marcação... E infelizmente não temos tempo para eu continuar a experimentar, portanto, tenho que estar a fazer mais ou menos as mesmas coisas. Mas o que para mim faz sentido é o teatro vivo, controlar os impulsos, conhecer os impulsos, mas ir com eles. Isto também requer uma certa experiência e anos de trabalho, uma consciência do corpo. Mas eu já naturalmente, sem trabalhar muito, até já tenho isso. [...] No grupo, eu e a B., como fazemos sempre cenas os dois, corre lindamente nem é preciso ensaiar, quase, porque já há um conhecimento muito grande um do outro, são as vantagens de trabalhar algum tempo com as mesmas pessoas, mas ao fim de um tempo também se pode virar ao contrário que é: já sei, já conheço os truques dela, ela já conhece os meus, os meus truques, os meus *feelings*. Mesmo o imprevisível torna-se previsível, porque já conheces de mais. Isso se calhar é mágico para o público, mas para nós deixa-nos de dar gozo, e eu tenho que ter prazer, senão não faço bem, torna-se um trabalho e isto para mim ser actor não é um trabalho. É um prazer.» (Actor, n. 1973, permanente num grupo-produtor,¹¹ com um contrato de trabalho de carácter informal.)

Daqui se conclui que o prazer e a magia que envolvem as actividades artísticas são o resultado de um conjunto de factores intrínsecos à criação, como a incompletude deste tipo de objectos, inacabados, e que se podem apresentar em partes; é ainda o resultado de um conjunto de factores extrínsecos que derivam, por exemplo, do «gozo» trazido pela variabilidade das suas práticas, do risco associado e também da incerteza dos resultados.¹² Nas biografias dos actores (Borges 2007), os factores extrínsecos raramente aparecem associados às questões financeiras: os actores, como os arquitectos (Cabral e Borges 2006), afirmaram que as suas recompensas são simbólicas.

Uma outra pesquisa, desenvolvida no seio de um projecto mais amplo (Segnini 2003), associa às carreiras artísticas, neste caso às carreiras dos intermitentes do espectáculo, o prazer e o sofrimento que daí deriva pela sua im-

¹¹ V. secção «Flexibilidade nas organizações artísticas» deste capítulo.

¹² Sobre o trabalho artístico propriamente dito (*how do I know I am finish?, this is what I do*), v. o volume organizado por Becker, Faulkner e Gimblett (2006).

previsibilidade, pela especificidade das suas condições de trabalho e pela precarização das suas relações contratuais de trabalho.¹³ Os pressupostos da investigação de L. Segnini (2003) revelam-se importantes pelo carácter comparativo que comportam, desde logo pela comparação de dois países como a França e o Brasil, e a sua implicação nas conclusões da nossa pesquisa futura.

«Há muitas pessoas que estão nesta área da arte, mas que estão sempre: à segunda-feira estão a dar aulas, à terça estão a produzir uma coisa, à quarta estão a fazer um *workshop*, à quinta estão... Não sei se é desmultiplicar, se não é fazer a mesma coisa, mas com vários tentáculos. Imagina um polvo, há o centro e depois os tentáculos que vão todos dar àquela coisa.

Às vezes é uma forma de subsistência?

Sem dúvida. Mas, há muitas coisas que eu faço porque me apetece, porque acho que posso vir a aprender coisas com isso e, eventualmente, também pode dar-me dinheiro. Nunca, raramente, é porque me dá dinheiro que eu vou fazer, é o processo inverso. Uma pessoa tem que ter consciência do país em que vive, onde há muito pouco dinheiro para as artes em geral. O que é que vamos fazer? Vamo-nos queixar constantemente dessa situação e não fazer nada? Eu acho que há que fazer, adaptar-se. [...] O nosso grupo é um projecto artístico com pessoas de várias áreas. Acho que é muito complicado, uma pessoa com 20 anos estar exclusivamente fechada num grupo, num conceito, quando temos acesso a tanta coisa e coisas que estão constante a evoluir com a Internet, com os DVDs, as coisas estão-se a misturar, a arquitectura está a misturar-se com o teatro. As coisas mancham-se umas nas outras.» (Professora e actriz, n. 1966, membro de um grupo-projecto.)¹⁴

Entre nós, a questão do artista como um trabalhador não é nova. Por exemplo, Menger (2005) chamou a um dos seus últimos livros, publicado em português, *Retrato do Artista enquanto Trabalhador* e apresentou-nos essa «dupla face da incerteza» na criação artística: «o lado encantador do aprofundamento e da realização de si mesmo, mas também o lado sombrio da concorrência, das diferenças espectaculares de sucesso, bem como das desigualdades» (Menger 2005, 7-8).

No prefácio deste livro, o autor explicou ainda que a sua abordagem tinha três razões simples, que ajudam a responder ao desafio que as artes colocam à sociologia, anteriormente anunciado por Freidson (1986). A primeira razão apontada por Menger (2005) é que os estudos sociológicos das artes e das suas profissões devem incidir sobre o que faz a sua especificidade, o que as distingue e o que as aproxima das outras formas de trabalho; bem como sobre a importância da inovação, originalidade e competência profissional para a

¹³ Marina P. Segnini (2006) desenvolveu esta parte da pesquisa no Conservatoire National des Arts et Métiers e no Laboratoire Institut National d'Étude du Travail. Os resultados parciais estão disponíveis em <http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/5.18.1.htm>

¹⁴ V. secção «Flexibilidade nas organizações artísticas» deste capítulo.

renovação de cada domínio artístico e para a análise de outros mundos produtivos. Depois, a categoria trabalho permite evidenciar as diferenças e as similitudes de cada mundo artístico.

Por fim, seguindo a linha de investigação deste autor, analisar os mundos artísticos consiste ainda em explorar o próprio processo de criação artística como um trabalho. Uma vez que os artistas apresentam e representam os seus processos de trabalho e abrem os seus espaços de criação, como os *ateliers* e as salas de ensaio, aos investigadores e ao público em geral é então possível desenvolver esta linha de investigação.

Mercados de trabalho artísticos: entre a oferta, a formação e o emprego

Ao falar em mercado de trabalho artístico promove-se a ideia de que existe uma troca entre aqueles que querem, por exemplo, ouvir um concerto ou ver um espectáculo de teatro e os artistas que o produzem e oferecem o seu tempo e as suas competências para o fazer, como sugeriu Caves (2000). Quando Towse (1993, 199) se referiu ao elevado número de cantores na Grã-Bretanha, considerou também que esse excesso permitiria «escolher os mais talentosos» e os benefícios da situação deveriam ser avaliados, não só sob o ponto de vista dos profissionais, como da sociedade em geral, que ficava assim com «os melhores».

Menger e Gurgand (1996) retomam a questão para abordar a importância da existência de uma periferia de artistas flexível com cuja «entrada e saída» se irrigam as organizações. Mais recentemente, Menger (2006) recupera a pergunta: haverá artistas em demasia? O autor responde sistematizando os resultados das investigações realizadas em diferentes mundos artísticos: existem cada vez mais artistas devido à acção conjugada do aumento da procura, que deriva do aumento dos níveis educacionais, do apoio público, das trocas na comercialização da arte, da oferta de cursos no ensino público e privado, das inovações artísticas e tecnológicas que afectam a transmissão e distribuição da arte, e exercem uma enorme atracção sobre os mais jovens.

No domínio da inovação reside aliás uma das explicações mais importantes para o aumento do número de artistas. É que as novas técnicas, as novas estéticas e as transformações profundas no mercado das obras seduzem os mais jovens, que procuram novos estilos e múltiplas formas de demarcação de uns em relação aos outros:

Algumas inovações tendem a aumentar ou modificar as habituais competências necessárias, e/ou a quantidade de *inputs* no processo de produção, resultando num aumento da produtividade artística, num crescimento da competição entre os

artistas e num declínio do controlo da entrada e da prática profissional através do tradicional sistema profissional. [...] À medida que o mercado da procura de trabalhos e serviços cresce, a capacidade da audiência de cada *performer* torna-se mais alargada, e numerosos artistas são induzidos a entrar no mercado de trabalho. (Menger 2006, 783-784.)

Formação, especialização e mobilidade

No mercado de trabalho artístico, do lado da oferta, o ponto de partida das investigações realizadas tem sido a formação, o conteúdo da aprendizagem dos artistas, os custos dessa educação e as expectativas dos estudantes, questões a que teremos oportunidade de voltar no trabalho de investigação em curso.

Em certos mundos das artes, as reticências para admitir a importância da formação inicial nas escolas é grande e deriva do facto de as profissões artísticas existirem para realizar «vocações», para o indivíduo se conhecer a si próprio, pois, no fundo, estas são actividades de carácter formador. Tomemos como exemplo o teatro. É possível ser actor sem nunca ter frequentado uma escola de teatro.

No entanto, as modalidades de profissionalização de actores e encenadores no teatro mostram também a importância crescente da escola e do diploma (Borges 2006).¹⁵ No mesmo sentido, pesquisas recentes deram já conta do potencial que a educação superior artística confere aos indivíduos, desenvolvendo a sua capacidade de responder de maneira flexível, adaptável às necessidades do mercado e explorando a sua criatividade para a pôr ao serviço de novos modelos de trabalho (Ball 2003).

No teatro, provou-se que as escolas de formação recebem mais alunos e oferecem não só os bacharelatos em interpretação, como também as licenciaturas nesta e em outras áreas ligadas ao teatro: aumenta a oferta de cursos ligados ao espectáculo e diversificam-se as áreas de trabalho leccionadas nas escolas como a realização plástica, a produção, a direcção de cena, a cenografia, o guarda-roupa e figurinos, o *design* de luz e som, a direcção de palco e produção teatral. O mundo do teatro em Portugal dá, desta forma, sinais relevantes de um maior vínculo da formação às profissões teatrais e também à divisão do trabalho no interior dos grupos de teatro (Borges 2007).

Sobre o contexto escolar, verificou-se ainda que os professores podem «abrir as portas» do mercado de trabalho teatral aos alunos, através de convites para integrar os seus grupos de teatro; e, do outro lado, os futuros actores desenvol-

¹⁵ Neste artigo encontra-se também uma reflexão sobre a prática teatral contínua e a importância dos grupos de teatro amador e escolar como mecanismos de socialização antecipatória e oportunidades para uma profissionalização futura do actor.

vem, mais do que antes, estratégias activas de trabalho e autonomia, desenvolvendo projectos escolares que dão origem a outros grupos de teatro, aos quais voltaremos a seguir.

As etapas de formação e de socialização dos actores e dos encenadores são interdependentes, uma vez que a aprendizagem do *métier* e o seu exercício são feitos no local de trabalho, o que origina em parte o mito da autodidaxia no teatro português.¹⁶ É que apesar de serem «artistas por convicção», nas biografias dos actores e encenadores analisados aparece muitas vezes a referência à aprendizagem anterior num grupo de teatro amador ou escolar, ou ainda a frequência de cursos e *workshops* privados, etc.¹⁷

Os grupos de teatro amadores representam plataformas de passagem e/ou transição efectiva para o mundo do teatro profissional e são ocasiões de o futuro actor se familiarizar com o teatro e as suas rotinas. Quanto aos grupos de teatro escolares são fundados no âmbito de uma opção curricular das escolas. Em geral, a disciplina de teatro é leccionada por professores com ligações ao teatro amador ou, como se verificou nas biografias dos jovens actores, estas disciplinas ficam a cargo de profissionais do teatro que encaminham alguns dos seus alunos para os grupos profissionais.

Por seu turno, os grupos de teatro profissionais funcionam como espaços de aprendizagem pela experiência intergeracional; são verdadeiras «escolas de actor» para adquirir as técnicas junto de outros profissionais; aceder a informações sobre os *castings* e fazer audições; ter conhecimento de novos espectáculos onde podem participar; estar em contacto constante com a comunidade teatral.

Os grupos de teatro mais recentes, por exemplo, fundados por alunos finalistas das escolas de teatro, podem ser espaços de trabalho mais instáveis, mas representam importantes oportunidades na liderança de um projecto próprio, juntam os parceiros com os quais os actores têm afinidades artísticas e pessoais e aparecem nas suas biografias como espaços experimentais.

Estes grupos assumem-se também como formas de um actor criar o seu próprio mercado de trabalho. O auto-emprego tornou-se uma forma de trabalho alternativa (Aronson 1990), podendo marcar uma fase de transição ou até a configuração permanente de uma carreira no teatro. Dito de outra forma, os grupos de teatro mais recentes funcionam como «plataformas» de autonomização do actor num mercado que tendia a ficar fechado em torno dos grupos mais antigos e estabelecidos.

¹⁶ Os trabalhos de Menger (1997) sobre a profissão de actor e de Proust (2006) sobre o teatro público referem-se igualmente a este mito no mundo do teatro em França. A situação não apresenta os mesmos contornos no caso alemão, analisado por Verdalle (2006).

¹⁷ As palavras citadas pertencem a um dos entrevistados (v. Borges 2007). São ainda utilizadas expressões como «eu naturalmente já sou artista».

Para terminar, é fácil compreender que as formações e as aprendizagens variam segundo o tipo de arte a que nos referimos. Por isso, o caso da música pode ser diferente do caso do teatro e diferente destes é ainda o caso da arquitectura, onde o diploma é condição essencial para o exercício da profissão (Cabral e Borges 2006). As várias formações e aprendizagens que os indivíduos tendem a realizar nos mundos artísticos têm como resultado a ampliação das suas estratégias de especialização e/ou de mobilidade entre sectores artísticos e não artísticos.

A propósito da especialização e/ou mobilidade dos artistas, convém esquematizar rapidamente os seus três principais perfis, construídos a partir de um conjunto de estudos sobre os mundos artísticos.¹⁸ Para facilitar a apropriação destes termos, utilizados nas pesquisas citadas, recorreremos aos exemplos da investigação sobre o teatro (Borges 2007): primeiro, a mobilidade interna que se realiza dentro de um único sector artístico, por exemplo, um actor que é também encenador; depois, a mobilidade conexas que resulta da acumulação de actividades artísticas diferentes da actividade principal, como acontece com o actor que também vive da sua actividade como músico; por fim, a mobilidade externa que promove a acumulação de actividades não artísticas, por exemplo, o caso do actor que à noite é DJ num bar.

Reputações, trabalho em rede e «núcleo duro de empregadores»¹⁹

«É preciso aparecer, ser visto», «não podemos parar, esquecem-se de nós ou escolhem sempre os mesmos», «precisei de trabalhar neste grupo de teatro para que me chamassem para trabalhar noutro...». As expressões citadas integram as biografias dos actores e encenadores analisados (Borges 2007) e mostram como as reputações estão ligadas às associações de parceiros, ao trabalho em rede e à constituição de um núcleo fixo de grupos de teatro empregadores.

A construção das reputações no teatro faz-se entre actores, encenadores e directores. Nas biografias dos actores encontra-se com frequência a ideia de que se aceita um projecto por cumplicidade para com o seu responsável ou porque ao projecto surgiu ligado um nome conhecido. A participação de um actor nos grupos de teatro conceituados é uma condição para a construção da sua reputa-

¹⁸ A mobilidade intersectorial surge na pesquisa de Paradeise (1998), a propósito da multiplicidade de empregos dos actores dentro e fora do mercado das artes. Antes já Menger (1997) se debruçara sobre esta questão na sua análise da desmultiplicação profissional dos actores. No mesmo sentido também Jouvenet (2007) se refere à mobilidade dos indivíduos no mundo das músicas *rap* e electrónicas e Cabral e Borges (2006) no mundo da arquitectura. Para desenvolver questões relativas à mobilidade espacial dos artistas, consultar o artigo de Farinha (2006).

¹⁹ A expressão citada pertence a Pilms (2007) na sua investigação, ainda em curso, sobre o mercado de trabalho dos actores intermitentes, em França.

ção individual, isto é, a associação a um nome ou grupo conhecido representa um crédito para a sua carreira e pode funcionar como um motor para outros convites. A situação é a mesma para os arquitectos (Cabral e Borges 2006).

A necessidade de obter o reconhecimento do seu percurso artístico resulta das vantagens imediatas para a carreira do actor: a inexistência de períodos longos sem convites; a facilidade na obtenção de apoios nas instituições; e o poder de manobra e negociação durante a celebração dos contratos. Assim, o actor procura não estar isolado dos seus pares, mas trabalhar com outros que obtiveram bons resultados nos projectos anteriores. Por seu turno, os grupos de teatro procuram sinais de confiança, uma ligação de fidelidade e, por isso, preferem contratar um actor com quem já trabalharam.

No mesmo sentido das reputações, os actores e encenadores constituem-se em torno de redes de confiança ou «conexões», como lhes chamaram os *rappers*, estudados por Jouvenet (2007). Quando se escolhem, os artistas procuram reduzir a incerteza destas actividades e procuram ainda competências artísticas complementares, como as duplas de encenadores e cenógrafos ou as duplas de encenadores e dramaturgos, cujo objectivo pode ser a procura de um certo profissionalismo estético.

Decorre daqui também o facto de artistas e grupos de teatro procurarem uma certa estabilização das suas relações profissionais (Borges 2005): por exemplo, um actor pode trabalhar durante muitos anos no mesmo grupo de teatro como actor convidado ou sem a assinatura formal de um contrato. A participação regular de um actor num grupo ou num núcleo fixo de grupos permite ao actor desenvolver muitos trabalhos entre a participação num espectáculo e outro, o que ao mesmo tempo evita que os grupos de teatro tenham elevados encargos com as equipas permanentes. Plims (2007) chegou a uma conclusão semelhante quando distinguiu dois regimes de relações de emprego dos actores intermitentes, em França: o primeiro resulta de relações pontuais com os empregadores e o segundo deriva da constituição por parte do indivíduo de um «núcleo duro de empregadores» (Plims 2007), com os quais trabalha regularmente.

Flexibilidade nas organizações artísticas

Muitas vezes, os artistas movimentam-se em equipas de trabalho e organizações, como acontece com os actores e os encenadores. A flexibilidade das organizações artísticas é também um dos factores responsáveis pelo aumento do número de artistas (Menger 2006) que trabalham cada vez mais no seio de estruturas giratórias ou, aquilo a que já chamámos antes as «organizações-fantasma» (Borges 2007), que surgem quando um dos artistas/colaboradores dispõe de apoio para realizar o projecto.

Em traços breves, esboçamos a tipologia das organizações teatrais, partindo da investigação anterior e dos resultados do inquérito que realizámos (Borges 2007). De uma forma simplificada, o primeiro tipo é a organização-produtora com equipas residentes de grandes dimensões. As suas principais características são a forte probabilidade de disporem de pessoal estável, com importantes estratégias de convite e pólos funcionais que obedecem a uma sólida divisão do trabalho. Uma das mais importantes modalidades de trabalho destes grupos é a sua associação com outros, desconhecidos, que vivem na sombra dos chamados grupos-mãe.

O segundo tipo, as organizações-satélite, têm geralmente equipas com dimensões reduzidas e médias que «entram e saem» em função do trabalho do grupo (entre quatro a nove residentes). Estes grupos desenvolvem fortes estratégias de convite e, no seu interior, a divisão do trabalho faz-se entre este «núcleo duro» de actores que se ocupa das diferentes etapas do trabalho. Esta situação de concentração de uma pequena equipa em torno do mesmo projecto explica-se pela maior fragilidade destas organizações em relação às anteriores, embora o seu trabalho seja regular em função dos apoios que têm e dos convites de outros grupos ou organizações mais importantes.

O terceiro tipo corresponde às organizações-projecto cujos membros se reúnem informalmente e apenas quando têm trabalho. Estes grupos têm equipas residentes de dimensões muito reduzidas, isto é, um ou dois dirigentes, um casal ou dois amigos. O desenvolvimento da sua actividade faz-se em torno de pequenos projectos.

Para uma parte dos actores assim organizados, a sua actividade não se desenvolve no seio de uma estrutura formalmente constituída. Trata-se da reunião informal de artistas e outros especialistas, o que permite debater ideias, discutir temas e projectos e responder aos concursos. As equipas reúnem-se apresentando a fase em que se encontra a pesquisa de cada um e a forma como o trabalho individual pode introduzir-se no trabalho do conjunto. As suas características são não dispor de pólos funcionais específicos: as equipas organizam-se ao projecto ou de uma forma temporária; não se desenvolvendo estratégias de permanência do pessoal, mas sim uma política de convites generalizada. O seu funcionamento é incerto e sazonal, pelo que as organizações vivem situações de grande incerteza profissional.

Verificámos, assim, que os grupos de teatro seguem as tendências gerais das organizações culturais (Hackett e Ramsden 2000): um funcionamento flexível pela diminuição das equipas residentes, a existência de um importante número de indivíduos flutuantes que «entram, saem e voltam a entrar», a par das colaborações de especialistas em diversas áreas artísticas.

Conclusões e implicações na investigação futura

Este artigo apresentou sumariamente a tríade: artistas+mercados+organizações. Em particular, desenvolveu-se a ideia de que o trabalho dos artistas manifesta especificidades fortes e dá um enorme prazer àqueles que o desenvolvem, o que em certa medida «paga» o risco e as incertezas das suas carreiras. Mostrou-se como é que um conjunto de autores tem procurado compreender e avaliar o aumento do número de artistas, o crescimento de uma periferia de mão-de-obra flexível, que flutua entre diferentes organizações e trabalhos, a sua procura de múltiplas formações e aprendizagens, o seu trabalho em redes, cuja fluidez ajudará a construir a sua reputação e a aumentar o número de «contratos», nem que seja sempre com o mesmo empregador.

Nas pesquisas futuras convém analisar, aprofundadamente, as biografias dos jovens artistas, dado o interesse que têm para compreendermos o aumento do auto-emprego e o papel que desempenham na mudança dos mundos artísticos. As suas trajectórias profissionais estão ligadas às organizações-satélite e por projecto, e são marcadas pela maleabilidade de quem está entre um trabalho numa organização permanente e um trabalho ao fim do dia no seu grupo ou até fora do mundo artístico.

Por isso, a nossa intenção será mostrar as alterações na organização dos mundos artísticos e na gestão que os jovens artistas fazem das suas carreiras; e, enfim, provar e construir a dinâmica e a pluralidade profissional que se vive nos mundos artísticos em Portugal. E quanto mais se avança, mais se percebe que muito está ainda por fazer.

Referências bibliográficas

- Abbott, Andrew. 1988. *The system of professions: Essay on the division of expert labor*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- Alper, Neil O., e Gregory H. Wassall. 2000. *More than once in a blue moon: Multiple jobholdings by american artists*. Washington, DC: National Endowment for the Arts.
- Alper, Neil O., e Gregory H. Wassall. 2006. Artists' careers and their labor markets. In *Handbook of the economics of art and culture*, eds. V. A. Ginsburgh, e D. Throsby. Vol. 1. Países-Baixos: Elsevier.
- Ball, Linda. 2003. *Future directions for employability research in the creative industries*. <http://www.adm.heacademy.ac.uk/resources/resources-by-topic/employability/future-directions-for-employability-research-in-the-creative-industries> (último acesso a 20 de Maio de 2008).
- Baumol, William J., Joan Jeffri, e David Throsby. 2004. *The aDvANCE Project: A study of career transition for professional dancers*. http://www.tc.columbia.edu/centers/rcac/pdf/ExecSum_14.pdf (último acesso a 20 de Maio de 2008).

- Becker, Howard, Robert Faulkner, e Barbara Kirshenblatt-Gimblett, eds. 2006. *Art from start to finish. Jazz, painting, writing, and other improvisations*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Becker, Howard. 1988. *Art Worlds*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Blau, Judith. 1988. *Architects and firms. A sociological perspective on architectural practice*. Cambridge: The MIT Press.
- Borges, Vera. 2005. Actores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: Notas para a sociologia de um mercado artístico. *OBS – Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais* 14: 24-35.
- Borges, Vera. 2006. Actores e encenadores: Modalidades de profissionalização no mercado teatral português. *Sociologia*, Universidade do Porto – FL 16: 97-115.
- Borges, Vera. 2007. *O mundo do teatro em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Cabral, Manuel Villaverde e Vera Borges. 2006. *Profissão: arquitecto*. <http://www.arquitectos.pt/documentos/1164322770I3pQH2qr9Wg02JR3.pdf> (último acesso a 20 de Maio de 2008).
- Caves, Richard E. 2000. *Creative industries*. Cambridge e Londres: Harvard Univ. Press.
- Farinha, Cristina. 2006. Performing in Europe: Conditions for artists in the scope of mobility. In *Mobility and cultural co-operation in the age of digital spaces: Training of trainer's seminar*, Corina Suteu, dir. http://www.on-the-move.org/documents/Reader_training_Oct2006.pdf (último acesso a 20 de Maio de 2008).
- Ferreira, Vítor Sérgio. 2006. *A condição juvenil portuguesa na viragem do milénio. Um retrato longitudinal através de fontes estatísticas oficiais: 1990-2005*. Lisboa: IPJ.
- Florida, Richard. 2002. *The rise of the creative class and how it's transforming work, Leisure and everyday life*. Nova Iorque: Basic Books.
- Freidson, Eliot. 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française de Sociologie* xxvii (3) :431-443.
- Hackett, Keith, e Peter Ramsden. 2000. *The employment and enterprise characteristics of the cultural sector in Europe – A Report for Banking on Culture*. <http://www.teichenberg.at/essentials/bankingculture-1.pdf> (último acesso a 20 de Maio de 2008).
- Jouvenet, Morgan. 2007. La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relations au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du Travail* 49 (2): 145-161.
- Le Breton, David. 2000. *Passions du risque*. Paris: Métailié.
- Menger, Pierre-Michel. 2005. *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Editora Roma.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. Artistic labour markets: contingent work. Excess supply and occupational risk management. In *Handbook of the economics of art and culture*, eds. Victor A. Ginsburgh, e David Throsby. Vol. 1. Países-Baixos: Elsevier.
- Menger, Pierre-Michel, e Marc Gurgand. 1996. Work and compensated unemployment in the performing arts. Exogenous and endogenous uncertainty in artistic labour markets. In *Essays in the economics of arts*, eds. Victor Ginsburgh, e Pierre-Michel Menger. Amsterdam: North Holland.
- Montgomery, Sarah S., e Michael D. Robinson. 2003. What becomes of undergraduate dance majors? *Journal of Cultural Economics* 27: 57-71.
- Pais, José Machado. 1993. *Culturas juvenis*. Lisboa: INCM.
- Pais, José Machado, coord. 1995. *Inquérito aos jovens artistas portugueses*. Lisboa: ICS.
- Paradeise, Catherine (com a colaboração de J. Charby e F. Vourc'h). 1998. *Les comédiens. Profession et marchés de travail*. Paris: PUF.
- Pilms, Olivier. 2007. Des «employeurs multiples» au «noyau dur» d'employeurs: Relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents. *Sociologie du Travail* 49: 297-315.
- Proust, Serge. 2006. *Le comédien désemparé*. Paris: Economica.
- Rannou, Janine, e Ionela Roharik. 2006. *Les danseurs: Un métier d'engagement*. Paris: La Documentation française.

- Santos, Maria de Lourdes Lima dos, coord. 2003. *O mundo da arte jovem: Protagonistas, lugares e lógicas de ação*. Coleção Estudos Sobre Juventude 7. Oeiras: Celta / IPJ.
- Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. 2003. *Trabalho e formação no campo da cultura: Professores, músicos e bailarinos*. Documento policopiado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Segnini, Marina Petrilli. 2006. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. In *Anais 2006 – Trabalhos completos*. São Paulo: Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. <http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/5.18.1.htm> (último acesso a 20 de Maio de 2008).
- Throsby, David. 1992. Artists as workers. In *Cultural Economics*, eds. Ruth Towse, e Abdul Khakee. Heidelberg: Springer-Verlag.
- Throsby, David, e Virginia Hollister. 2003. *Don't give up your day job: An economic study of professional artists in Australia*. Sydney: Australia Council.
- Towse, Ruth. 1993. *Singers in the marketplace: The economics of the singing profession*. Oxford: Clarendon Press.
- Towse, Ruth. 2006. Human capital and artists' labour markets. In *Essays in the economics of arts*, eds. Victor A. Ginsburgh, e Pierre-Michel Menger. Amesterdão: North Holland.
- Verdalle, Laure. 2006. *Le théâtre en transition: De la RDA aux nouveaux Länder*. Paris: Éditions MSH.