

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**MÔNICA CRISTINA MOREIRA BERNARDES**

**Artistas trabalhadores nas artes cênicas:  
reflexões sobre identidade e trabalho**

**São Paulo**

**2022**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Artistas trabalhadores nas artes cênicas:  
reflexões sobre identidade e trabalho**

**Mônica Cristina Moreira Bernardes**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de Especialista em Gestão de Projetos  
Culturais e Eventos (CELACC/ECA/USP).

**Orientador: Prof. Dr. Silas Nogueira**

São Paulo

2022

# ARTISTAS TRABALHADORES NAS ARTES CÊNICAS: REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE E TRABALHO<sup>1</sup>

Mônica Cristina Moreira Bernardes<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho investiga a relação entre identidade e trabalho a partir das experiências de três profissionais das artes cênicas. Para entender como os artistas trabalhadores veem sua atuação profissional e como se dá o processo de identificação laboral, foram entrevistados artistas que, além de atuar como atores, também executam, em seus grupos e companhias, funções técnicas e/ou de produção. Com foco no aspecto do acúmulo de funções, buscou-se compreender se essa característica, que é recorrente no setor, é fonte de sofrimento ou angústia para esses profissionais, e se dela decorre a não identificação com a profissão. A abordagem conceitual e a análise qualitativa dos dados obtidos têm como base os conceitos de identidade de Stuart Hall e Zygmunt Bauman, alguns elementos das definições de trabalho e alienação de Karl Marx a partir da obra de outros autores, e a discussão sobre o artista trabalhador, de Pierre-Michel Menger.

**Palavras-chave:** Artistas trabalhadores. Identidade. Trabalho. Artistas. Artes cênicas.

**Abstract:** This work investigates the relationship between identity and work from the experiences of three performing arts professionals. In order to understand how working artists perceives their professional performance and how the process of job identification takes place, artists who in addition to acting as actors, also perform technical and/or production functions in their groups and companies, were interviewed. Focusing on the aspect of functions accumulation, we sought to understand whether this characteristic, which is recurrent in the sector, is a source of suffering or anguish for these professionals, and whether it follows from the lack of identification with the profession. The conceptual approach and qualitative analysis of the data obtained are based on the concepts of identity by Stuart Hall and Zygmunt Bauman, some elements of Karl Marx's work and alienation definitions, based on the work of other authors, and the discussion about the working artist by Pierre-Michel Menger.

**Keywords:** Working artists. Identity. Labor. Artists. Performing Arts.

**Resumen:** Este trabajo investiga la relación entre identidad y trabajo a partir de las experiencias de tres profesionales de las artes escénicas. Para comprender cómo los artistas trabajadores ven su desempeño profesional y cómo se da el proceso de identificación laboral, se entrevistó a artistas que, además de actuar como actores, también desempeñan, en sus grupos y compañías, funciones técnicas y/o de producción. Con enfoque en la acumulación de funciones, se ha buscado comprender si esta característica, recurrente en el sector, es fuente de sufrimiento o angustia para estos profesionales, si de ahí se podría derivar la falta de identificación con la profesión. El abordaje conceptual y el análisis cualitativo de los datos obtenidos se basan en los

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

<sup>2</sup> Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais e Eventos (Celacc/ECA/USP).

conceptos de identidad de Stuart Hall y Zygmunt Bauman, algunos elementos de las definiciones de trabajo y alienación de Karl Marx a partir de la obra de otros autores, y la discusión sobre el artista trabajador, de Pierre-Michel Menger.

**Palabras clave:** Artistas como trabajador. Identidad. Trabajo. Artistas. Artes escénicas.

*Na vida sou passageiro  
Eu sou também motorista  
Fui trocador motorneiro  
Antes de ascensorista*

*Tenho dom pra costureiro  
Para datiloscopista  
Com queda pra macumbeiro  
Talento pra adventista*

*Agora sou mensageiro  
Além de paraquedista  
Às vezes mezzo engenheiro  
Mezzo psicanalista*

*Trejeito de batuqueiro  
A veia de repentista  
Já fui peão boiadeiro  
Fui até tropicalista*

*Outrora fui bom goleiro  
Hoje sou equilibrista  
De dia sou cozinheiro  
À noite sou massagista*

*Sou galo no meu terreiro  
Nos outros abaixo a crista  
Me calo feito mineiro  
No mais vida de artista*

**Vida de artista, Itamar Assumpção**

## 1 INTRODUÇÃO

Muito se tem debatido sobre a situação dos trabalhadores na contemporaneidade, sobretudo em razão do contexto de crise. Devido à crise econômica e a pandemia de covid-19, e, conseqüentemente, com o desemprego em alta e o crescente número de desempregados<sup>3</sup>, e a formação de um exército de trabalhadores informais tornam o estudo das formas de trabalho cada vez mais urgente.

Com artistas a situação não é diferente. Para refletir sobre o trabalho artístico nas condições contemporâneas, fez-se o seguinte recorte: artista das artes cênicas que atua em nível local, ou seja, que não se tornou uma celebridade ou referência nacional; que tem graduação em Artes Cênicas; e que, na maioria dos casos, participa de projetos artísticos pontuais em companhias de teatro/dança ou desenvolve sua própria companhia – em ambos os casos, vivendo de projetos fomentados por editais públicos de incentivo à cultura, por instituições culturais (venda de espetáculos) ou autofinanciados por renda advinda de outras fontes/outros trabalhos, muitas vezes fora do setor das artes (educação, vendas, prestações de serviço etc.). Por “projetos” compreende-se, aqui, as realizações pontuais de obras, espetáculos e atividades, as quais, temporariamente (por meses ou alguns anos, em média até dois anos), concentram diversos profissionais da área.

No período dessas realizações pontuais e intensas, os artistas investem a maior parte de seu tempo e energia para concretizá-las. Isso implica, entre outras coisas, uma postura autoempresendedora estimulante por parte desses profissionais, que, assumindo todos os riscos (financeiros e materiais), precisam dar conta das produções – eles farão o que for necessário para realizar as obras, especialmente os que são responsáveis pelos projetos –, desde a concepção, a criação e a produção até a circulação do produto artístico.

Williams (1992), em sua classificação do mercado de artes, indica que o controle de todas as etapas de produção, comercialização e circulação do produto artístico corresponde à categoria de artista artesanal. Essa sobreposição de atividades, que em alguma escala sempre ocorre no campo das artes cênicas, coloca em xeque o problema da identidade. Segundo Bauman (2004, p. 51), “Houve um tempo em que a identidade humana de uma pessoa era determinada fundamentalmente pelo papel produtivo desempenhado na divisão social do trabalho”. Na contemporaneidade, diferentes transformações ocorreram nas relações sociais, particularmente nos campos da produção e nos demais aspectos do trabalho, o que levou a uma

---

<sup>3</sup> Sobre os países com piores taxas atuais de desemprego (e a projeção até o final de ano), incluindo o Brasil, ver IstoÉ Dinheiro (2022).

reformulação nos processos de construção das identidades. Ao refletir sobre o trabalho artístico, especificamente sobre o trabalho de artistas que atuam em escala artesanal nas artes cênicas, percebe-se o imbricamento entre os conceitos de identidade e trabalho.

A partir da relação entre esses dois conceitos-chaves, este artigo reflete sobre o trabalho artístico de alguns profissionais das artes cênicas no jogo de forças e interesses do capitalismo em sua configuração atual. Para tal, foram selecionados três profissionais das artes cênicas oriundos da mesma formação acadêmica, na mesma universidade. Por meio de entrevistas eles discorreram sobre sua trajetória profissional, principalmente após a graduação, e sobre as atividades desenvolvidas dentro e fora dos respectivos projetos. Tendo como hipótese inicial que o acúmulo de funções resulta em dificuldade de se identificar com a profissão (ou atividade desenvolvida), buscou-se reconhecer, na experiência dos entrevistados, a presença desse fenômeno; a forma como ocorre a organização do trabalho e de que maneira essa organização é assimilada; e os momentos de formação da identidade laboral.

A fim de mapear, mais especificamente, quando o trabalhador não se identifica com seu trabalho, no cenário teórico de fundo foram incluídos elementos da teoria da alienação – a qual, sob alguns aspectos, mostra semelhanças com o *movimento de identificação*.

Em uma perspectiva de caráter qualitativo, a elaboração das entrevistas e a análise de seus resultados tiveram como recortes teóricos, para a reflexão, o conceito de identidade na formulação de Bauman (2004) e Hall (2019); alguns elementos dos conceitos de trabalho e alienação em Marx a partir de autores como Silveira (1989) e Gradella Júnior (2010), entre outros; e a noção de artista enquanto trabalhador, de Menger (2005).

Além desses elementos teóricos e conceituais, é importante mencionar que, assim como os entrevistados, a pesquisadora é artista que atua em escala artesanal em semelhante cenário profissional e é oriunda da mesma formação. Dessa forma, muitas das perguntas e provocações que constituíram as entrevistas, bem como o estímulo para realizar esta pesquisa, advêm da observação participante e experiência profissional, e não somente das teorias estudadas.

## **2 CONSIDERAÇÕES SOBRE IDENTIDADE, TRABALHO E ALIENAÇÃO**

Hall (2019, p. 10) apresenta, simplificada, três importantes transformações na concepção de identidade, exemplificadas em três tipos de sujeito. A primeira concepção correspondente ao sujeito do iluminismo, diz respeito à “pessoa humana como um indivíduo

totalmente centrado”, dotado de racionalidade e possuidor de uma unidade concisa advinda de um centro interior, da qual emerge externamente um “eu” idêntico a ele.

A segunda diz respeito à identidade que ele denomina de sujeito sociológico. Nela o indivíduo é considerado dentro de um contexto, e, por consequência, sua identidade emerge da inter-relação entre sua essência e esse contexto. Preenche-se, dessa forma, o espaço entre o interior e o exterior do sujeito: “A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2019, p. 11)<sup>4</sup>.

A terceira corresponde ao sujeito pós-moderno. Sua unidade estável, capaz de encontrar correspondências e coerência no mundo exterior ao longo dos processos de identificação, entra em colapso por causa da fragmentação e torna-se uma “celebração móvel” (HALL, 2019, p. 11). Nesse momento não somos, mais, capazes de construir uma identidade, no sentido de uma narrativa unificadora capaz de dar conta de nossa “consciência de si” (BERNARDES; HOENISCH, 2003 apud COUTINHO; KRAWULSKI; SOARES, 2007, p. 31). Ao contrário, assumimos “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2019, p. 12).

Além dos aspectos de deslocamento, descentramento e descontinuidade nos processos de identificação desse momento, acredita-se que é possível acrescentar ainda, o que, neste artigo, compreende-se como “modo consumista de construção de identidades”. A base para tal afirmação surge das leituras sobre identidade em Bauman (2004), autor que, tendo a individualidade, a volatilidade e a impermanência das estruturas e relações como pontos centrais da “modernidade líquida” (como denomina o tempo presente<sup>5</sup>), expande esses aspectos também às formas pelas quais nos relacionamos socialmente – justamente como reflexo das mudanças socioculturais contemporâneas. Em sua concepção,

As relações interpessoais, com tudo o que as acompanha – amor, parcerias, compromissos, direitos e deveres mutuamente reconhecidos –, são simultaneamente objetos de atração e apreensão, desejo e medo; locais de ambiguidade e hesitação, inquietação, ansiedade. [...] E assim tendemos a reduzir os relacionamentos amorosos ao modo ‘consumista’, o único com que nos sentimos seguros e à vontade. (BAUMAN, 2004, p. 69-70).

---

<sup>4</sup> Salvo indicação em contrário, neste artigo os grifos (apóstrofes, itálico) constantes das citações fazem parte do texto original.

<sup>5</sup> Em Bauman (2016), o tempo presente, ou o tempo em que vivemos, é descrito na evolução de sua obra como modernidade líquida: “Escolhi chamar ‘modernidade líquida’ a crescente convicção de que a mudança é a única coisa permanente e a incerteza a única certeza”.



Importa ressaltar que o modo consumista, intrínseco ao capitalismo, à sociedade de mercado e ao consumo, perpassa e afeta as relações sociais na sua integralidade, avançando, portanto, para além das relações pessoais e com forte vínculo, e parte da origem, nas relações de trabalho e produção.

Assim, pode-se dizer que o processo de identificação, retroalimentado pelas relações que estabelecemos ao longo da vida, segue esse mesmo *modus operandi* consumista. Sobre a importância das relações e as consequências de sua instabilidade compulsória na atualidade e na constituição das identidades, Bauman (2004, p. 74) acrescenta:

Num mundo em que o desprendimento é praticado como uma estratégia comum da luta pelo poder e da autoafirmação, há poucos pontos firmes da vida, se é que há algum, cuja permanência se possa prever com segurança. Assim, o ‘presente’ não compromete o ‘futuro’, e não há nada nele que nos permita adivinhar, muito menos visualizar, a forma das coisas que estão por vir. [...] Todas essas notícias são preocupantes, aterradoras sem dúvida. Os golpes atingem diretamente no coração o modo humano de ‘estar no mundo’.

E continua a ressaltar o caráter e a importância dos vínculos:

Afinal de contas, a essência da identidade – a resposta à pergunta ‘Quem sou eu?’ e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que lhe possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referências aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. Precisamos de relacionamentos, e de relacionamentos em que possamos servir para alguma coisa, relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos. (BAUMAN, 2004, p. 74-75).

Ainda que o anseio por definir uma identidade venha “do desejo de segurança” (BAUMAN, 2004, p. 35), o modo consumista de ser parece ter se apropriado desse movimento de identificação. Se é estimulante num primeiro momento, pois permite pensar que se está aberto a toda uma gama de possibilidades – afinal, “perguntar ‘quem é você’ só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa” (BAUMAN, 2004, p. 25) –, é, também, angustiante a longo prazo. Os sentimentos que resultam desse autoconfronto assemelham-se aos que surgem no movimento de entrar numa grande loja de departamento ou navegar por aplicativos de encontro, onde satisfação e frustração coexistem. Assim, é possível identificar aqui uma transposição dos aspectos de consumo de bens e serviços para as relações e para o processo de identificação.

Feitas as considerações sobre os conceitos de identidade, sabendo a complexidade do tema e sem a pretensão de esgotá-lo, adentra-se na dimensão do trabalho.

Segundo Marx (1988 apud GRADELLA JÚNIOR, 2010, p. 134),

[...] o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla o seu metabolismo com a Natureza. (...) Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mãos, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele, ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo sua própria Natureza. (...) Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. (supressão de texto do original).

O trabalho é um processo que se constitui como especificidade humana. Nesse sentido, sua dimensão ultrapassa a laborativa e permeia “todas as dimensões da vida humana” (FRIGOTTO, 2008, p. 400). Se surge como processo de produção de produtos para a sobrevivência, avança também como processo que produz (e satisfaz) outras necessidades: intelectual, cultural, social, estética etc. (FRIGOTTO, 2008, p. 400). Por esse viés, ao mediar a relação homem-natureza, ao longo do tempo o trabalho criou as condições para a sociedade tal como a conhecemos, fundou o ser social e, assim, transformou a natureza dos humanos ao transformar a natureza. Nas palavras de Lessa (2008, p. 436),

[...] o fato de o trabalho, ao transformar a natureza, transformar também a natureza do ser humano, é o fundamento da gênese de uma individualidade humana que vai se tornando cada vez mais social com o passar do tempo – e tal individualidade, por sua vez, é permeada por necessidades intelectuais, afetivas, etc., que não podem nem ser adequadas e imediatamente exploradas nem atendidas pelo intercâmbio orgânico com a natureza. O trabalho, portanto, remete sempre para além de si próprio (Lukács, 1976). E é devido a isto – de modo fundante – que a reprodução social torna-se possível enquanto desenvolvimento da universalidade humana (o desenvolvimento das forças produtivas, de modo mais evidente) e das singularidades cuja síntese funda esta universalidade (os indivíduos, as personalidades individuais).

Ainda sobre o trabalho como especificidade humana, Marx (1968 apud KONDER, 2009, p. 41) explica:

A abelha, com a estrutura das células de cera, ultrapassa em habilidade muitos arquitetos. Mas o que distingue o trabalho do arquiteto mais bisonho da atividade da mais hábil das abelhas é o fato de que, antes de construir a célula na colmeia, o arquiteto a constrói na sua cabeça. O resultado a que chega o trabalho preexiste idealmente na cabeça do trabalhador.

Isso não significa que esse processo seja simplesmente a transformação do elemento natural. Para executar determinado trabalho, o trabalhador mobiliza tanto seus órgãos, para

alcançar o objetivo, quanto orienta sua vontade para a mesma finalidade. Com atenção constante durante a realização da tarefa (manifestação da vontade), o trabalhador sabe que nesse momento está determinando a si mesmo. E

Sendo o trabalho humano a atividade através da qual o homem se produz a si mesmo, sendo a atividade produtiva do homem uma atividade humanizadora por natureza, Marx preocupou-se em saber por que e como se haviam criado condições nas quais o trabalho, de condição natural para a realização do homem, chegara a se tornar o seu algoz. (KONDER, 2009, p. 42).

Esse “algoz” surge de separações, de estranhamentos entre o humano e o produto do seu trabalho, que tanto sustentam quanto integram a alienação:

Marx se pergunta por que o produto do trabalho se aliena do trabalhador e conclui que isso ocorre porque tal produto, antes mesmo da realização do trabalho, pertence a outrem que não o trabalhador. E é levado a considerar o sistema de propriedade que promove a desapropriação do trabalhador em relação ao produto do trabalho. (KONDER, 2009, p. 42).

Silveira (1989) esclarece que a alienação do trabalho, em Marx, aparece em dois níveis distintos. No primeiro estão duas formas de alienação que pertencem ao processo de trabalho “sob as condições históricas da produção capitalista”: “A alienação (e o estranhamento) do trabalhador em relação ao produto de seu trabalho e a alienação em relação à própria atividade” (SILVEIRA, 1989, p. 42). Isso decorre do fato de que, no capitalismo, é intrínseco ao processo de transformação do sujeito em trabalhador que ele próprio se torne mercadoria. No segundo nível a alienação é vista mais amplamente: o trabalho (atividade vital do homem), em sua forma alienada, aliena do homem a natureza e ele próprio.

Ou seja, sendo o trabalho o fundador do ser social e de sua humanidade, ao alienar o indivíduo do produto de seu trabalho e da natureza (com a qual se relaciona para sobreviver), o trabalho alienado separa o indivíduo do seu ser genérico, da humanidade entendida como condição e coleção de atributos humanos. Seguindo essa visão, acrescenta-se que,

A transformação e a hominização do cérebro, dos órgãos da atividade externa e dos órgãos do sentido só foram possíveis com a crescente complexidade do trabalho, acompanhada pelo desenvolvimento da linguagem, formando assim a consciência. Essa consciência estrutura-se como reflexo psíquico da realidade e como construção *de motivos e fins*. Considerando que a consciência é produto histórico-social criado a partir do trabalho, a condição para o surgimento do processo de alienação será a divisão do trabalho [...]. (GRADELLA JÚNIOR, 2010, p. 134, grifou-se).

De acordo com Gradella Júnior (2010, p. 134), a alienação decorrente “das relações de dominação estabelecidas pela divisão do trabalho no modo de produção capitalista”<sup>6</sup>, descaracteriza “o trabalho enquanto objetivação humana”. Nesse processo, essas relações são percebidas como naturais, não como construções “históricas e passíveis de superação”. Rompendo a conexão entre os motivos e fins da atividade, pela separação entre trabalho manual e intelectual (que acabam sendo executados por pessoas distintas), o trabalho torna-se fonte de alienação e desumanização.

Mas, como se dá, se é que acontece, o processo de alienação na atividade artística? Como se dá o trabalho nessa atividade? A fim de compreender como a alienação se realiza, trazendo a reflexão para o campo do trabalho artístico e no recorte proposto, esta pesquisa se utiliza desta síntese do conceito de alienação: a quebra entre os motivos e os fins da atividade laboral. Três aspectos apontados por Gradella Júnior (2010) como fundamentais, a serem considerados conjuntamente na reflexão sobre alienação, constituíram uma das bases para a análise qualitativa das entrevistas, bem como para a abordagem do conceito de identidade: a relação do trabalhador com os produtos do seu trabalho; a relação do trabalhador com o processo de produção; e a relação do homem com o gênero humano e com os outros homens.

Entendendo que o artista das artes cênicas gera grande variedade de “mercadorias” e serviços, proporcional à quantidade de atividades realizadas – aulas, espetáculos, grupos e espaços teatrais, campanhas publicitárias etc.–, a pesquisa teve como recorte, no decorrer da análise das entrevistas, a relação entre o trabalhador e as atividades que ele executa, conforme descritas por ele, e foram somente explicitadas quando necessário para tratar das temáticas e teorias propostas.

Para refletir sobre a condição desses profissionais, é necessário, de antemão, aproximá-los do universo do trabalho. Em *Retrato do artista enquanto trabalhador* (2005), Menger enumera e descreve as especificidades da categoria, estudando o artista como profissional e buscando situar a atividade artística nos modernos sistemas de emprego. Segundo ele, a “enigmática figura do artista”, vista sob o viés da categoria trabalho, permite “compreender algumas evoluções mais contemporâneas do mercado de trabalho e do significado de que se reveste o trabalho nas sociedades cujo nível de educação melhorou muito” (MENGER, 2005, p. 7). A arte vista como campo ideal de expressividade e criatividade afasta o artista do campo do trabalho (visto como rotineiro, mecânico e alienante). Esse apartamento desconsidera, assim,

---

<sup>6</sup> Acrescenta-se que a divisão do trabalho, de fato, acontece quando ocorre a separação entre trabalho material e intelectual. Objetivamente, é nessa separação que se inicia o processo de alienação, justamente porque rompe-se a relação do sujeito com o objeto do seu trabalho (GRADELLA JÚNIOR, 2010).

a criatividade como trabalho e, por consequência, as características da incerteza, motores da criação. Tomar como ponto inicial que o artista é trabalhador é, então, assumir que as situações e conjunturas de vida nas quais ele se insere, bem como todas as etapas de realização do produto artístico (da criação até a circulação), fazem parte de seu trabalho. Assim, é a partir desse autor que serão abordadas as especificidades do campo – primeiramente com um panorama, uma introdução de pontos que se deseja analisar, para, posteriormente, tratar as entrevistas à luz da teoria.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO ARTÍSTICO

É comum que a palavra artista seja mentalmente relacionada à figura de um ser inspirado e criativo que constrói obras que vão além das necessidades primárias do ser humano (fisiológicas e de segurança)<sup>7</sup>. Essa imagem-ícone romântica do artista que nasce com um talento, ainda que se saiba que ele o aperfeiçoa ao longo da vida (via trabalho e estudo), se por um lado o desloca da realidade cotidiana e formal do trabalho na sociedade, dificultando a compreensão que ele tem de si mesmo enquanto trabalhador (e também a forma como a sociedade o vê), por outro, perdura e desenvolve, ao longo dos anos, uma forma de especialização e diferenciação do mercado das artes, ou do “mercado de talentos” – que, de acordo com Menger (2005), corresponde ao caso de cientistas, esportistas e artistas.

Segundo o autor, o trabalho artístico se organiza a partir de três modos principais:

[...] o trabalho em empresas com pessoal a tempo inteiro com contrato plurianual – orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual; o trabalho intermitente ao projecto com contratação temporária e pagamento à tarefa; e por fim, a cedência contratual de uma obra ou o fornecimento de uma prestação de serviços a um empresário cultural (galerista, editor...). (MENGER, 2005, p. 101).

Ele faz a ressalva de que o primeiro modo de organização do trabalho artístico vem desaparecendo. Pela especificidade da área – artes cênicas – e pela escala de atuação artesanal dos entrevistados, as realidades observadas na pesquisa situam-se mais próximas do segundo modo: o trabalho intermitente. Como parte dessa forma de organização do trabalho, e como uma das estratégias de geração de receitas, o autor acrescenta que “O auto-emprego, o

---

<sup>7</sup> De acordo com a classificação hierárquica de Maslow, o ser humano possui, em ordem de importância, necessidades primárias e secundárias. As primárias referem-se às fisiológicas (aquelas necessárias à sobrevivência biológica) e às de segurança (vinculadas à necessidade de se sentir seguro); necessidades secundárias são as sociais, de estima e autorrealização (PERIARD, 2018).

*freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes” (MENGER, 2005, p. 109). Em sua análise, explica que

[...] a esfera das artes desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas as modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até ao mais autónomo) e todas as combinações de actividade (da pluri-actividade escolhida pelo criador de sucesso à pluri-actividade forçada do criador que financia o seu trabalho de vocação através de actividades de subsistência). Quer a ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade. (MENGER, 2005, p. 109).

Toda essa flexibilidade aparenta promover, ou permitir, grandes níveis de autonomia e liberdade. Exemplificando com os Estados Unidos e a Europa (mas pode-se dizer que não é diferente na maioria dos países do Ocidente), afirma que, nestes “o emprego sob a forma de missão ou contratação de curta duração desenvolve-se, também, conforme este modelo, nos serviços muito qualificados – a gestão dos recursos humanos, a educação e a formação, o direito, a medicina” (MENGER, 2005, p. 109). E assinala que “a crítica feita pelos artistas ao mundo do trabalho produtivo, alienante e rotineiro, em nome de um contra-modelo do qual eles seriam os heróis” (MENGER, 2005, p. 7), parece ignorar o princípio da atividade criativa:

[...] a dupla face da incerteza da actividade, 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 que produzem estas diferenças. (MENGER, 2005, p. 7-8).

O trabalho do artista é justamente fascinante porque “obedece a talentos e valores inconstantes” (MENGER, 2005, p. 8). Contudo, se as atividades artísticas são reconhecidas e transmitidas, é também porque estabeleceram estruturas e procedimentos que conseguem ser assimilados e reproduzidos. Ou seja, não é tudo inventado do zero a cada instante ou a cada geração de artistas. E se há processos que podem ser repetidos, é porque, assim como em outras atividades, há regras e divisões do trabalho – diferença de profissões, relações de emprego, carreiras etc. Por isso, trabalho artístico se insere numa dinâmica estável-instável, contínua e descontínua, e

[...] antes de decretar que as actividades artísticas merecem uma consideração especial que as coloque à parte de todo o sistema comum das profissões, será necessário identificar o que faz a sua especificidade e o que as distingue das outras formas de trabalho. Distinguir, comparar, para caracterizar similitudes

e diferenças: certamente, mas a que profissões ou a que formas de trabalho se deve comparar as actividades artísticas? (MENGER, 2005, p. 8).

Sobre isso, Menger chama a atenção para três fatores. O primeiro, é que de uma época para outra os pontos de comparação mudam. Se contemporaneamente o artista é comparado ao trabalhador do futuro, “à figura do profissional muito qualificado, inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias e vive numa economia de incerteza” (MENGER, 2005, p. 9), num passado mais distante ele se opôs ao artesão e, no século XIX, às profissões basilares da economia de mercado (comerciante, banqueiro e empresário).

O segundo se refere ao fato de que critérios como “originalidade, inovação, novidade” são essenciais às artes e aparecem tanto na “renovação interna de cada disciplina artística quanto na distinção entre elas (MENGER, 2005, p. 9). Isso faz com que a investigação por formas de criar a arte leve a associações e hibridações. Nas entrevistas, ficou claro que esse processo é fundamental para a identificação do artista com seu trabalho, mas também acaba, às vezes, refletindo-se em precariedade de condições de trabalho.

O terceiro diz respeito a um critério colocado (como demanda) pelos próprios artistas: a exploração e/ou representação do ato criativo em si mesmo como tema da obra, a partir de sua reflexão – “representações, por e na arte, de certas condições da sua produção” (MENGER, 2005, p. 10). Por essas razões, somando-se ao incentivo da individualidade como geradora de diferenciação concorrencial, é que o caso dos artistas parece necessitar de estudos particularizados, segundo o autor.

Essa característica individualizada do artista, que demanda que cada conjuntura ou trajetória profissional seja considerada singularmente, foi o principal motivo para a não realização, nesta pesquisa, de entrevistas fechadas, com questionários pré-definidos. Estando a trajetória profissional tão imbricada na trajetória pessoal de cada entrevistado, e considerando-se os processos de acúmulo de funções no trabalho e de fragmentação identitária, seria impossível estabelecer categorias estanques de análise e comparação para o que se propõe aqui.

Sociólogo de formação, Menger (2005, p. 10) informa que

A sociologia separa-se [...] da reflexividade crítica dos artistas, porque ela opera uma genealogia das concepções do trabalho que viram na arte ou uma incarnação paradigmática do que o trabalho contém de desejável e de realização plena, ou, pelo contrário, uma espécie de veneno hedonista infiltrado no corpo social, ou ainda o produto de uma especialização racional dos talentos e dos saberes.

Gradella Júnior (2010) entende que o artista pertence a uma categoria privilegiada de trabalhadores na sociedade, ao lado dos professores universitários – tema de sua pesquisa. Esses profissionais, se comparados aos de outras categorias, têm maior chance de realização ou satisfação. Contudo, faz a ressalva de que isso não implica em que não ocorram estranhamentos ou alienação no processo de trabalho, visto que todo o trabalho está inserido no sistema de produção capitalista. Segundo Menger (2005, p. 15):

É com a celebração dos valores da inspiração, do dom, do gênio, da intuição, da criatividade que triunfou, na era romântica, o individualismo artístico, entendido simultaneamente como o princípio e o resultado da concorrência entre os artistas na sua procura sistemática de originalidade estética, e como o produto da concepção, então muito difundida, segundo a qual o artista é o indivíduo por excelência, *a pessoa realizada na essência da sua humanidade*. (grifou-se).

Essa zona de contradições estimula a pensar a atividade artística do ponto de vista do trabalho, entendendo-a também como local de atuação do complexo campo de forças do sistema produtivo capitalista, como qualquer outra profissão. Se pensarmos o artista como indivíduo realizado em sua humanidade, ou que tem maior chance de se realizar no trabalho (ao lado de “outras profissões privilegiadas”), e se o trabalho é categoria fundante da sua identidade, a não realização/satisfação laboral implicaria, igualmente, em uma quebra no processo de identificação, junto e relacionada com outros fatores de fragmentação identitária do tempo em que vivemos.

#### **4 TRÊS RETRATOS DE ARTISTAS TRABALHADORES**

Foram entrevistados três homens brancos de 36 anos, formados em Artes Cênicas (habilitação em Interpretação Teatral) na mesma universidade pública, os três residentes e atuantes profissionalmente em cidades do interior do estado de São Paulo. Para manter o seu anonimato, serão referidos aqui como Artista 1, Artista 2 e Artista 3. As entrevistas partiram, objetivamente, das autodescrições de suas trajetórias profissionais após a graduação, em suas respectivas localidades.

Nas entrevistas, quando descreviam as trajetórias e atividades desenvolvidas, percebeu-se muitos momentos de entusiasmo que se relacionavam com situações específicas: estreias, circulação de espetáculos, criação de personagens, dramaturgias, criação de um grupo de teatro etc. Contudo, o entusiasmo (ou a alegria de falar sobre), aparecia também quando falavam de situações rotineiras, não artísticas. Inicialmente, esse indicativo não verbal e



explícito, o “entusiasmo” manifestado, foi fundamental para mapear as situações de possível não identificação com a atividade desenvolvida.

Artista 2 (solteiro)<sup>8</sup>, ao narrar a experiência de coordenar e reformular um festival de teatro numa cidade do interior de São Paulo, ou seja, uma atividade mais relacionada à produção e gestão cultural, não um trabalho expressivo<sup>9</sup>, mostrou entusiasmo ao tratar do primeiro ano em que esteve na coordenação, diferentemente dos anos seguintes. Mais adiante na entrevista, retornando a esse ponto (o primeiro festival), foi perceptível para ambos (entrevistadora e Artista 2) que isso se devia à descoberta de como fazer aquela edição do festival – ele nunca havia organizado um evento daquela magnitude. Dessa forma, ainda que em uma atividade não expressiva, havia, naquele momento, a novidade, o frescor da criação: foi preciso pesquisar, descobrir e inventar formas de realizar pela primeira vez um festival teatro, reformulando-o completamente. Sobre a diferenciação entre trabalho expressivo, ou artístico propriamente dito, e o princípio da criatividade em outras atividades,

[...] o trabalho de criação tende, cada vez mais, a ser ponto de confluência de dois movimentos diversos – um no sentido do alargamento do campo de actividades não artísticas em que as exigências de criatividade se vêm reforçando; outro no sentido da diversificação das actividades artísticas, muitas das quais se vêm exercendo através de funções que não são propriamente as do artista-criador (na concepção tradicional do autor singular da obra). (SANTOS, 2005, p. 37).

Por esse viés, seja por meio do trabalho expressivo ou não, o princípio da criatividade demonstra estar intimamente conectado com a autorrealização dos profissionais entrevistados. Sobre a “realização de si mesmo nas actividades e nas trajetórias de vida profissional expressivas” (MENGER, 2005, p. 133), Artista 1<sup>10</sup> descreveu:

*[...] eu tomei uma árdua decisão, e é sempre uma decisão financeira também, né [...] e aí eu falei: ‘Olha, ou eu tenho uma casa comum, sei lá, com um cachorro, pessoas, tomando café numa cozinha que eu possa colar coisas que eu goste, ou eu faço o que eu gosto de uma maneira que eu me sinta feliz’. Como eu vou me sentir mais feliz, sabe? Numa casa com café, com uma planta em cima da mesa, ou com um lugar que eu possa criar? E isso, então, foi o que pesou para eu criar o espaço teatral. Então eu comecei a morar no teatro. Eu morei num lugar sem janelas [...] durante dois anos. [...] Hoje eu não sei se eu conseguiria, hoje eu gosto de janela, eu gosto de planta, gosto de coisas, estou ficando velho. Eu penso que foi uma dedicação e um sacrifício muito importante, não só pelo fato de eu conseguir um espaço, mas por eu me comprometer com o que eu preciso fazer. [...] Meu grupo é uma entidade e eu*

<sup>8</sup> Residente em município com cerca de 280 mil habitantes; renda mensal média de R\$ 4.000,00.

<sup>9</sup> Adotou-se, neste estudo, o termo “trabalho expressivo”, utilizado por Menger (2005, p. 60), para diferenciar os trabalhos de atuação dos trabalhos de produção, técnicos e criativos de outra ordem.

<sup>10</sup> Mora em município com cerca de 370 mil habitantes. Não informou estado civil e renda.

*represento ela quando eu estou lá, quando eu estou fazendo, quando eu estou criando.*

Foi um processo solitário: 1) alugar um galpão para ser a sede do seu teatro; 2) pagar o aluguel do galpão, onde morava no fundo, através de um emprego temporário na Secretaria Municipal de Cultura de sua cidade e de pequenos eventos no espaço; 3) começar a convidar pessoas para “*fazer parte do grupo*”. Artista 1 entende que a motivação de criar essa “*entidade*” foi a forma que encontrou para se comprometer, dever responsabilidade ao outro e não fraquejar na missão de continuar criando e produzindo espetáculos. Segundo ele,

*[...] por mais que a gente possa fazer [teatro] em qualquer lugar, [...] não ter um lugar, esse templo, isso abala muito o nosso processo de criação, porque você deixa de fazer. E é cultural, a gente deixa as nossas coisas por último. A gente ajuda o outro, a gente faz coisas para os outros, mas as nossas coisas é ‘Ah, não’. Por quê?! [...] [porque], com a gente, a gente negocia, com o outro, não.*

Mas esse é um caso particular, com uma entrega muito específica. Não se pode padronizar essa situação como pressuposto para a criação de grupos de teatro ou espaços teatrais. Outras histórias terão entregas e dedicações diferentes. Contudo, é importante perceber que esse e outros contextos são parte do trabalho dos artistas:

*[...] considerar o acto criador como este motor frágil, incerto, ameaçado pelas suas próprias perturbações íntimas, sem dar atenção à situação de criação, às condições da actividade, às relações de concorrência e de cooperação entre todos aqueles que constituem os mundos artísticos, é não reter que esta parte do trabalho artístico é o trabalho em si. (MENGER, 2005, p. 12).*

Uma característica da área, que aparece nas falas do Artista 1 transcritas, é o risco que ele assume nesse “*processo solitário*”. Esse fator, em maior ou menor dimensão, está presente nessa escala do setor (artesanal) e nos artistas que atuam por projetos. Ao tomar para si todos os riscos (financeiros e materiais) e responsabilidades, o artista desenvolve estratégias de geração de renda para custear o projeto ou a empreitada:

*[...] onde se encontrarão toleradas, e até festejadas, tão fortes desigualdades de sucesso profissional, e onde se verá agir formas tão sofisticadas de cobertura individual e colectiva do risco, misturando dispositivos de assistência, sacrifícios pecuniários, práticas de multi-actividades e formas de partilha dos riscos? (MENGER, 2005, p. 61).*

Segundo Menger, a busca pela originalidade e diferenciação da área, quando o artista age por conta própria e se flexibiliza nos mercados de trabalho, assemelha-se ao modelo da tomada de risco empresarial ou do trabalhador independente:

Os mundos artísticos aprenderam a conviver com as pressões de eficácia económica e os critérios de aproveitamento, não para deles se exonerarem, mas para os acomodar aos seus princípios orientadores: testemunham isso os seus modos de organização, o comportamento simultaneamente empresarial, individualista e comunitário dos seus actores, os seus sistemas de financiamento que combinam os mecanismos da economia de mercado, o voluntarismo corrector das políticas públicas e, nos sectores estruturalmente incapazes de se auto-financiar, os jogos concorrenciais e os dividendos reputacionais característicos de uma economia administrada. (MENGER, 2005, p. 61-62).

Essa mesma atitude (e risco) autônoma pode ser relacionada a “uma gestão das carreiras pela reputação”, em que as ações são reguladas pela ética (ou retórica) “do trabalho desinteressado” e que o controle do (ou valor atribuído ao) trabalho artístico é realizado muito mais pelos “pares” de profissão “do que pelos acionistas” (MENGER, 2005, p. 62). Nessa perspectiva, e em razão dos benefícios para a sociedade, o produto artístico assume caráter de bem público ou semipúblico – aspecto relevante para refletir sobre as remunerações.

Nos dois trechos do relato do Artista 1 transcritos é possível observar, implicitamente, a presença do sentimento de missão (de vocação ou grande necessidade) e de resistência – no sentido de concretizar um projeto ou criar um grupo de teatro como uma atitude de resistir frente ao um modo de vida infeliz, ou, ao menos, como forma de questionar o consumo como fonte de satisfação e objetivo principal do trabalho. Ainda acrescentou:

*Não sei como eu tive sanidade para [fazer tudo isso]. [...] E aí, era muito louco, porque tudo eu fiz em detrimento do grupo [nome suprimido], inclusive trabalhar na Secretaria de Cultura [cargo: especialista técnico em teatro]. Todo o meu salário ia pra despesas do espaço do grupo. E, aí, eu falei: ‘Cara, eu sou o único cara na minha idade que não tem uma casa própria, não tem um carro?!’. Não tenho uma vida comum, né?! Todo mundo?! Não, ninguém tem casa própria, o país tá \*\*\*\*. Mas eu não tenho coisas, eu não adquiri coisas, não tenho filhos, não tenho [nada] [...] ‘Ah, mas você abriu mão disso?’. Não, isso nunca fez parte de mim. Então, em nenhum momento eu vou falar: ‘Ai, eu abri mão de ter tal coisa’. [...] E não porque sou um fanático pelo trabalho, é porque eu só sei fazer isso. [...] A gente sempre viveu sem grana nenhuma, pra fazer [teatro. Quando,] de repente, entra uma grana, você nem sabe com o que vai gastar, né? ‘O que eu vou fazer? Ah, comprar um livro? Vou pra praia?’ [risos]. Sei lá, você não tem ambições, as nossas ambições são outras, e a maioria das nossas ambições não envolve grana, a grana é para existência [sobrevivência], mas você não tem a ambição de acumular grana.*

A combinação entre o sentimento de missão e resistência, gera, entre outras coisas, aquilo que Menger (2005, p. 62) chamou de “autonomia responsabilizante, de motivação intrínseca”. Também é exemplar dessa característica a narrativa de Artista 1, em que ele descreve a “*ádua decisão*” e o “*sacrifício muito importante*” de abrir um espaço teatral, assumindo a responsabilidade financeira e material, motivado pela sensação de que disso dependia sua felicidade: ele precisava se comprometer com a “*entidade*” que é seu grupo.

Sua fala suscita, também, a relação com um dos processos de identificação no tempo em que vivemos, já mencionado: o modo consumista de construção de identidades. Sobre os momentos de trabalho expressivo e os de trabalho não expressivo, percebe-se, novamente, que é uma espécie de “*fluxo criativo*” – como disse Artista 3 (casado, dois filhos<sup>11</sup>) –, o que determina o grau de identificação com a profissão também pelo teor de continuidade e que faz resistir às segmentações da crise identitária, ainda que parcialmente ou temporariamente.

Segundo Artista 1

*[...] eu comecei a perceber que tudo que é ser um artista, trabalhar com grupo, vai muito além do que tá dentro do palco. Então, instalar um cano, uma torneira, é o meu processo também. Pode parecer clichê, mas é. Eu estou em estado criativo o tempo todo, por isso que nós nos sentimos cansados [...] Porque você pensou o tempo todo, em estado criativo, estado de alerta o tempo todo, e esse estado de alerta que você e eu estudamos tanto, extrapola o processo criativo e contamina a nossa resistência [...].*

Ou seja, a criatividade, determinada no e pelo sentimento de missão, apesar de não assegurar um processo de identificação menos fragmentado, talvez propicie compreensão maior (ou direcionada) de si e da realidade, e, dessa forma, reduza possíveis sofrimentos. No sentido de ter certo grau de continuidade, a missão, objetivamente, possui plasticidade para ir se readequando/reformulando no decorrer da trajetória de vida, mas, grosso modo, continua sendo a mesma: fazer teatro. Contudo, mesmo com essas características de resistência, não deixa de ser uma narrativa criada para unificar e dar conta da “consciência de si” e que segue sendo atravessada pelo dinâmico jogo de forças do capitalismo.

Em razão da dificuldade desses profissionais em separar a vida profissional da vida pessoal, observada nas três entrevistas, bem como da diversidade de situações que geravam “entusiasmo” no decorrer da entrevista, oriundas de atividades expressivas e não expressivas, faz-se necessário refletir sobre o que é considerado profissão nas artes (ou quais profissões são essas) e qual a dimensão da formação institucional na sua construção.

---

<sup>11</sup> Residente em município com cerca de 460 mil habitantes; renda mensal média, antes da pandemia do novo coronavírus, de R\$ 2.800,00, e, desde meados de 2020, de R\$ 1.000,00.

Tradicionalmente, uma profissão traça fronteiras, delimitando o espaço onde não habilitados (em determinada formação) não podem atuar. Ocorre que a fronteira entre artistas e não artistas é muito tênue, especialmente se pensarmos do ponto de vista da formação/profissão. Para Artista 1, criar um grupo de teatro como se fosse uma “*entidade*” lhe trouxe objetividade: “*a responsabilidade de fazer, de criar, de trazer o espetáculo, de me dar prazo [...] isso deixou de uma maneira mais profissional o meu trabalho; eu profissionalizei o meu trabalho aí, sem conhecimento*”.

Freidson (1994 apud SANTOS, 2005, p. 35-36) afirma que os artistas não detêm especificamente uma profissão<sup>12</sup>, mas mantêm uma identidade social própria “à custa do empenhamento pessoal, reforçado pela aprovação e reconhecimento de outros artistas que povoam uma ou mais das múltiplas comunidades informais e dispersas que integram o mundo da arte no seu conjunto”.

Segundo Menger (2005, p. 64), ao longo da história, as artes foram gradativamente segmentando a atividade artística, criando “especialidades profissionais complementares”, cada qual com sua própria *expertise* e cada vez mais específicas dentro de uma mesma profissão. Essas especialidades complementares, tratadas pelo autor como *métier*, geram novas identidades profissionais e favorecem a competição entre elas – inclusive com a redefinição ou renovação de especialidades já existentes. Esse processo se deve às transformações ocorridas no mercado de bens e serviços artísticos, com novas organizações de empresas culturais, à introdução de inovações tecnológicas no setor e à maneira como se dá a formação dessas especialidades. Menger (2005, p. 63) explica que

O artista recebe a identidade profissional de um prático, detentor de competências e de uma *expertise* que ele pode fazer valer na negociação e na valorização dos seus actos de trabalho, detentor de uma formação que pode constituir um critério diferenciador – senão mesmo necessário – de acesso a um *métier* artístico [...].

Destaca-se, nessa citação, a noção de “competência”, elemento importante no presente estudo e também para atualizar o vocabulário referente às mudanças nas formas de organização do trabalho. De acordo com o autor,

A competência é uma dimensão heterogénea, multidimensional, que se pode decompor e evolui: o léxico cognitivo atribuí ao indivíduo capitais, estratégias de operacionalização e de enriquecimento destes capitais, e capacidades de adaptação permanente a uma situação de trabalho mais autónoma e a um

---

<sup>12</sup> Conforme explica Santos (2005, p. 35), Freidson tem a concepção de que na sociedade capitalista as artes não ocupam lugar nem de profissão, nem de atividade de lazer, mas um híbrido anormal de ambos.

ambiente de trabalho mais complexo. Saber, saber-fazer, saber-estar formam uma trilogia com base na qual são construídas as práticas de gestão de individualização das performances e de responsabilização acrescida dos trabalhadores. (MENGER, 2005, p. 123).

E salienta que as competências otimizam dinamicamente as capacidades, os capitais e as trajetórias do trabalhador ao identificar objetivamente os atributos necessários para determinado emprego. Mensuráveis, podem ser medidas por classificação ou outro critério de avaliação.

Ao escrever um projeto para um edital, o artista deve, a partir de suas experiências anteriores, comprovar suas competências e assegurar, ao órgão financiador, que ele é capaz de produzir determinada obra inédita. Nesse caso, num investimento de ambas as partes no desconhecido, são a experiência e a reputação do artista (expressas em matérias de jornais, currículo e portfólio), juntamente com o projeto, que assegurarão, ou não, que ele seja contemplado.

Menger (2005, p. 90) informa que “é essencial ao funcionamento dos mercados das reputações que o sucesso permaneça incerto, para estimular a inovação, conservar a dimensão criativa do trabalho e não desanimar concorrentes e novos candidatos”. Contudo, sendo a formação profissional certificada apenas uma etapa do contínuo processo de qualificação do artista, e às vezes nem isso, como adquirir e comprovar as competências necessárias?

Ao responder, nas entrevistas, sobre as diversas atividades que executavam, os artistas nomearam mais do que aquelas asseguradas pela formação institucional:

*Nós, na nossa formação [acadêmica], a gente não teve conhecimento de formação profissional. Como que eu vou me profissionalizar? Como que eu vou viver? Ter uma maneira de criar uma economia pessoal, um sistema pra eu sobreviver? A gente não tem isso. A gente sai [da universidade] com um sonho no bolso e uma carteira vazia, e aí a gente começa a se mover. Isso é uma demanda. [...] Às vezes a gente encontra uns modelos: ‘Ah, determinado grupo faz isso, o [grupo] Odin faz isso, o [grupo] Lume faz isso’, sabe?, ‘então eu vou fazer também e pra mim vai dar certo igual’. Ingenuidade, não vai. Pra você vai dar certo de uma maneira diferente. (Artista 1).*

Dos três entrevistados, Artista 2 é o que mais transita na TV e nas redes sociais, atuando desde 2017 (aproximadamente) preponderantemente frente às câmeras. Ao falar sobre o processo de aprendizagem e profissionalização nas atividades de produção e/ou administrativas, em como, de ator de formação aprendeu ser produtor independente, gestor cultural na prefeitura de sua cidade e, mais recentemente, sócio executivo de uma produtora de filmes, mostrou que sua experiência não é diferente da dos outros entrevistados: “*Aprendi*

*fazendo*”. Ou seja, foi partir de uma necessidade que houve o investimento individual de tempo para estudar sobre determinado fazer, muitas vezes recorrendo a amigos e parceiros de profissão, e então executar. Artista 2 acrescenta: “*mas a produção sempre vem por necessidade, não por prazer*”<sup>13</sup>.

Essa informalidade e esse improviso no desenvolvimento de competências e habilidades profissionais particularizam, cada vez mais, o status de cada trabalhador. Afastando da padronização por formação institucional, ou possível nivelamento de saberes e qualidade (pelo controle de instituições), a individualização de um trabalhador, se por um lado o diferencia no mercado de trabalho, por outro, contribui para o isolamento de seus pares de profissão, tornando mais difícil a organização do trabalho por categorias. Sobre esse sistema de trabalho, Menger (2005, p. 129) acrescenta:

Num tal sistema, uma variedade muito grande de oferta e uma desigualdade muito grande de qualidade explicam simultaneamente os excessos de capacidade da oferta e as segmentações individualizadas do sucesso. Se as qualidades dos indivíduos oferecendo o seu trabalho incorporarem aquisições vindas das experiências e se a aprendizagem ficar incluída como um valor permanente no sistema de trabalho, o vocabulário e a métrica da avaliação serão os das capacidades mais dos que os dos capitais apostados nos dotes iniciais.

Até aqui, os dados fornecidos pelos entrevistados registram que o processo de profissionalização (visto pela lógica dos *métiers* especializados e específicos) é desenvolvido, muito fortemente, a partir da necessidade (de trabalho). Ou seja, é a partir das demandas que são aprendidas outras atividades dentro desse grande setor que é a cultura, e eventualmente esses aprendizados se tornam profissão. Sobre isso, é importante pontuar que o registro profissional junto ao Ministério do Trabalho, através dos sindicatos, pode ser obtido a partir da comprovação de experiência “profissional” em determinada função artística, conforme dispõe a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamenta as profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversão<sup>14</sup> (BRASIL, 1978).

---

<sup>13</sup> Ressalte-se que, apesar de os entrevistados executarem atividades produtivas e administrativas, sua formação foi em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral. Nenhum relatou ter feito curso em gestão, produção cultural ou em áreas afins.

<sup>14</sup> Conforme determina o Art. 7º dessa lei, “Para registro do Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de arte Dramática, ou outros, cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra - Regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva. [...]” (BRASIL, 1978).

Essa mobilidade entre formação, atuação e profissão é parte fundamental do estímulo para o artista em sua rotina. Mas também gera apreensões e frustrações, além de desigualdade de condições de trabalho. Sobre as múltiplas atividades desenvolvidas nos projetos artísticos, o acúmulo de funções, Artista 3 descreve:

*[...] eu fico me sentindo um pato, sabe? Que sabe voar, sabe nadar e não faz nada direito, entendeu? A gente perde a lógica de trabalho de especialização, né?! De aprofundamento naquilo [...] [com o tempo] você tem contato com pessoas que são pessoas de outro patamar, famosas, você vê que existem especialistas. A pessoa faz aquilo, ela chega no dia do trabalho, lá, ela senta na cadeira e enquanto não surge o momento dela... Ela faz uma coisa, mas não faz mais nada [...].*

Numa sociedade regida pelas divisões de trabalho especializadas, esse sentimento de não “especialização”, de não aprofundamento em determinado conhecimento, contribui para a não identificação do sujeito com o seu trabalho. Dito de outra forma: é como se o indivíduo, na busca por construir uma identidade unificadora e capaz de dar conta da “consciência de si”, projetasse em determinada profissão a sua identidade laboral. Ocorre que mesmo essa “profissão” ou é muito genérica e ampla, se tomada como simplesmente “artista”, ou é impermanente, se tomada como sendo os *métiers* (profissões complementares especializadas), os quais estão sempre em processo de renovação (e segmentação), característica do mercado de trabalho. Dessa forma, insere-se aí o contínuo sentimento da “falta”, da frustração, próprio do tempo presente e sua constante mudança – ou da modernidade líquida. Parece paradoxal que numa sociedade que exige (desde a evolução para o modelo de produção toyotizado<sup>15</sup>) que o trabalhador seja polivalente, exista demanda de especialização tão forte. Essa contradição recai, em última instância, nas costas do indivíduo, que continuamente precisa se “reciclar”, ou se redescobrir, investindo tempo e dinheiro em infundáveis novas formações/qualificações.

Num grupo de teatro, onde artistas desenvolvem individualmente e coletivamente diversas atividades no decorrer do tempo ou projeto – da forma como foi relatado aqui, onde se “*aprende a fazer fazendo*” e sem contrato de trabalho com descrição de funções –, como ocorre a diferenciação, o ajuste de reconhecimento e valorização das atividades?

Considerando a dificuldade de mensurar as contribuições individuais em trabalhos de equipe, Menger (2005, p. 90) coloca que

---

<sup>15</sup> O padrão toyotista de produção, que representou um aparente avanço nas relações entre patrão e empregado devido à maior autonomia dentro do espaço de trabalho, demanda que o trabalhador opere diversas máquinas simultaneamente. Esse processo resulta, entre outras coisas, no trabalhador polivalente, e intensifica, através de sua “horizontalização”, as terceirizações, subcontratações, flexibilização etc. (ANTUNES, 2009, p. 58).



[...] é essencial que esta contribuição e o seu autor sejam identificados e citados para que uma parte do sucesso ou do fracasso possa ser-lhes imputado: trata-se de uma figura económica e jurídica do processo de performance que é requerida para selar a ligação entre um projeto e a equipa que o elaborou.

Artista 1, ao falar sobre esse tema, explicou que o grupo está sempre aberto para quem desejar “somar”, mas, a respeito das atividades que os companheiros de grupo executam, afirmou: “*Eu não presto pra trabalhar com pessoas que tenham essa onda [com quem se propõe a fazer apenas uma coisa; no caso específico, atuar] porque senão sobrecarrega uma pessoa*”. Informou que cada integrante do grupo recebe do montante do projeto o valor equivalente ao trabalho nele desenvolvido, independentemente da hierarquia dentro do grupo (tempo de casa, coordenação geral etc.), e que a menção das funções desenvolvidas na ficha técnica do projeto, sempre ocorre. Contudo, grupos e suas respectivas hierarquias funcionam de modos diferentes: há grupos que estabelecem salários distintos, em consonância com a reputação de seus membros ou o lugar que ocupam na hierarquia do grupo, e não de acordo com o trabalho executado no projeto. Artista 3, por exemplo, que não faz parte de um grupo único e fixo, nem tem espaço próprio de trabalho, que estabelece parcerias e contratos com outros artistas, grupo e instituições – inclusive frequentemente prestando serviços técnicos e de iluminação (concepção, montagem e operação) –, não respondeu da mesma forma. Apesar de salientar que “*sim, que ao menos os créditos acontecem*” (referentes às funções desenvolvidas), deixou transparecer que a divisão de valores costuma seguir outra dinâmica (mas não entrou em detalhes). Considerando que é justamente a autodeclaração e a divulgação de determinada competência que podem, futuramente, assegurar a reputação dos artistas mais novos ou mesmo seu registro profissional, é grave quando esse reconhecimento não ocorre – e sabe-se, pela vivência da pesquisadora na área, o quão frequente é esse tipo de situação.

Sobre a valorização e a diferenciação entre as atividades expressivas e as não expressivas, Artista 1 relatou:

*Eu fico pensando... Eu não diferencio. A gente coloca, às vezes, uma coisa assim: ‘Olha, quando eu estou em processo criativo, eu estou num momento especial, e quando eu estou instalando uma pia, o cano estoura na minha cara, eu estou num momento trivial’. Eu não faço mais isso. Porque isso é uma máquina de frustração. Porque, se você pensar, o cotidiano de um grupo é igual ao cotidiano de uma casa de uma família. Eu não tenho [uma família], mas eu imagino que deve ser assim. Você passa mais tempo consertando o cano da cozinha do que criando um espetáculo [risos]. Então, eu hoje dou o mesmo peso, porque se eu não der o mesmo peso para essas coisas, eu vou me frustrar, vou sentir que estou fazendo sempre algo que não soma [aquilo que não é]. Porque, às vezes, a gente hierarquiza, coloca uma hierarquia nas coisas, e fala: ‘Olha... Ah, instalar uma pia ou desmontar o palco, isso é*

*menos importante’. Isso é um pensamento levemente soberbo e capitalista. Porque quer dizer então que determinado trabalho é mais importante que o outro? Se você se sente mais satisfeito [com determinado trabalho], não quer dizer que ele é mais importante ou que soma mais. Ele pode te dar mais prazer, mas a gente não pode confundir prazer com ‘esse trabalho é especial e o outro não é’. Então eu ando evitando isso, porque isso é algo que já me deixou mal. Quantas vezes eu já falei: ‘Pô, eu pareço o zelador do espaço do grupo, eu passo [o tempo todo] consertando telha, colocando telha’.*

Contudo, acrescentou que, apesar de não diferenciar/valorizar hierarquicamente as atividades desenvolvidas, teve (ele e o grupo) que desenvolver, ao longo do tempo, estratégias para lidar com as instituições:

*[...] a gente sacou que isso acontece, então falamos: ‘Quê que a gente faz? A gente precisa usar isso a nosso favor’ – então nós assumimos papéis, quase que um jogo novelístico, sabe? [...] aí, por exemplo, eu ia fechar um trabalho, eu mesmo ia atuar, eu mesmo ia fazer [a produção]. O trabalho começava e as pessoas [iam] desvalorizando: ‘Ah, mas é você mesmo que faz o orçamento? Você mesmo que faz tudo isso?’. Você vai perdendo aquele aspecto mercadológico, porque parece que você faz tudo, e que tudo é fácil, então desagrega valor ao teu trabalho. [...] Quantas vezes eu tive que fazer assim: ‘Ah, eu preciso falar com o [diz o próprio nome]’. E eu mesmo falava: ‘Ah, então vou marcar’. Mandava um e-mail [pelo e-mail do grupo]: ‘Eu vou marcar um horário com o [diz o próprio nome], vou ver a agenda dele’ – eu mesmo respondendo – ‘e já te respondo’. E eu criava essa figura que era quase que um secretário [dele próprio], pra poder agregar valor no meu trabalho. E hoje em dia nós fazemos exatamente isso, a pessoa fala: ‘[Diz o próprio nome], mas esse valor não tá legal’. “Olha não é comigo que você vai falar isso, você tem que mandar um e-mail para nossa produtora. Fale com ela’ [agora que o grupo tem mais integrantes]. Acabou. (Artista 1)*

Ele reconhece, por sua experiência, que para o mercado é essencial essa diferenciação, que a imagem e status de profissional vêm justamente dela.

Artista 2, em sua transição entre gestor cultural e sócio executivo de uma produtora de filmes, voltada para a publicidade, contou que o desgaste e o estresse do trabalho burocrático (junto com certa pressão política) na prefeitura, mais o afastamento do trabalho expressivo como ator, foi motivo de um grave adoecimento. Sua decisão de empreender e abrir a produtora veio do desejo de voltar a atuar como ator, atividade com a qual mais se identifica: pouco antes de sair da prefeitura, convidou um músico (que fazia seus próprios videocliques) para realizar curtas-metragens. Dessa experiência, de modo autodidata e em parceria com o músico (depois, sócio na produtora), foi aprendendo a fazer vídeos publicitários. Seus clientes iniciais vieram dos contatos e da visibilidade que teve no período em que trabalhou na prefeitura:

*[...] inclusive, foi a prefeitura que me proporcionou conhecer um monte de gente poderosa, tanto que, assim, 90% dos clientes vieram por mim, no*

*começo principalmente, e porque me conheciam, sabiam da minha credibilidade. Então, eu trouxe muito cliente importante para a produtora porque eu trabalhei na prefeitura. Você vê como as coisas que constroem, né?*

Apesar de Artista 2, durante o período de gestor cultural na prefeitura, receber um salário, como o trabalho era não “*prazeroso*” na maior parte do tempo (inclusive o adoeceu), a lógica que justificou a permanência nessa situação é também não pecuniária. Demitido do cargo no final de 2016, reconhece que seus clientes iniciais (na produtora de filmes) vieram dessa experiência profissional.

O investimento nessa experiência, que lhe serviu de *network* e para a aquisição de habilidades, reforça a lógica de se aplicar em determinadas experiências profissionais na expectativa de, no futuro, ter algo em troca. Mesmo após aproximadamente cinco anos trabalhando na produtora de filmes, seu objetivo é retornar aos palcos como ator, e para isso busca alcançar estabilidade financeira com a empresa, de modo que ele mesmo possa custear seus projetos. A referência a esse desejo (voltar aos palcos) e ao planejamento para realizá-lo – sua própria estratégia de geração de receitas, como dito anteriormente - esteve presente durante toda a entrevista.

Essa lógica de investir tempo e força de trabalho em situações profissionais no presente pensando no futuro aparece naquilo que Menger (2005, p. 91) trata como “argumentos não monetários da vida de artista” e em inúmeras outras atividades e profissões liberais. O principal objetivo dessa estratégia, no caso dos artistas, é associar-se a profissionais de maior reputação, na expectativa de “pegar emprestado” para seu próprio currículo um pouco do reconhecimento público daqueles e/ou usar determinada experiência profissional como vitrine de si mesmo – como aconteceu com Artista 2.

Artista 3, ao narrar suas experiências de iluminador sem remuneração em um grupo de São Paulo (período que morou na cidade), deixou clara a sua motivação: “*Estava tentando fazer contatos*”. Situações semelhantes se passaram com os outros entrevistados. Dentro desse cenário de incertezas e autonomia, como funciona o cálculo ou o estímulo para continuar nessas atividades dentro dessas condições?

Pelas entrevistas e por observação participativa da área pela pesquisadora, considera-se difícil encontrar outra maneira de trabalhar no setor que não seja por essa lógica – em que estão presentes diversos “argumentos não monetários”. Como mostra Menger (2005, p. 91-92), “um conjunto de gratificações não monetárias – gratificações psicológicas e sociais, condições de trabalho atractivas, fraca rotinização das tarefas etc. – permite compensar provisória ou duradouramente ganhos insuficientes em dinheiro”.

Ao tratar da atividade artística, “paradigma do trabalho livre, não rotineiro e idealmente realizador”, Menger (2005, p. 91-92) afirma que

[...] a incerteza do sucesso gera disparidades consideráveis de condição entre aqueles que têm sucesso e aqueles que são relegados para patamares inferiores da notoriedade [...] O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico.

Além disso, como que estrategicamente, diz o autor, a história perpetua exemplos de artistas que só foram reconhecidos postumamente – uma espécie de justiça do destino, um reconhecimento tardio que terá por fim remediado as insuficiências materiais.

Retornando ao relato do Artista 1, conseguir conciliar os “motivos e fins” de seu trabalho (ou trabalhos), ter mentalmente a imagem do todo, de seu objetivo final, e, posteriormente, a reflexão sobre o vivido, talvez lhe tenha possibilitado reconhecer seu trabalho (expressivo e não expressivo) como via de realização de sua humanidade.

Assim, talvez o que inicialmente se tomou, neste estudo, como hipótese por trabalho não identificado, seja um trabalho não criativo e fragmentado, no sentido da alienação mesma. Menger (2005, p. 49) explica que, insistindo no caráter “extra-económico” da arte, Marx fez desta o pilar “da sua distinção entre trabalho livre e trabalho alienado”:

O trabalho artístico é concebido como modelo do trabalho não alienado através do qual o sujeito se realiza na plenitude de sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência da sua humanidade. O trabalho deveria ser para cada um o meio de desenvolver a totalidade das suas capacidades: falar de actividade criativa torna-se então um pleonismo, pois o agir humano, numa tal concepção, não se pode exprimir plenamente a não ser com a condição de não se transformar em meio para obter outra coisa (em particular um ganho), de não ser despojado do seu sentido, das suas motivações intrínsecas, nem do resultado da sua acção. Esta forma genérica de ‘entrega de si’ tem por primeiro benefício permitir ao indivíduo conhecer-se, conquistar-se a si mesmo, aceder à autonomia. (MENGER, 2005, p. 49).

Contudo, essa “entrega de si” e a autonomia são, conforme mostram as entrevistas e os estudos acerca da organização do trabalho artístico, “uma faca de dois gumes”, como se pode ver neste relato do Artista 1:

*[...] eu tava mexendo na iluminação do grupo [nome do grupo suprimido] sozinho, lá em cima da escada; eu subi nas vigas e a escada caiu. Eu fiquei em cima da viga e eu não tinha como descer daquele lugar, eu não tinha ninguém, aí eu passei... Foi um horror. Assim, eu fiquei uma hora e meia? Uma hora e meia tentando chamar alguém, né. Meu celular lá embaixo, não tinha como eu ligar pra ninguém, nem tinha ninguém pra ligar. Pra quem eu vou ligar? Não falo com as pessoas e, de repente, ‘Alô, oi, vem aqui me erguer*

*a escada' [risos]. Aí eu fiquei lá, eu fiquei sentado naquela viga, que foi quase aquela vida mesmo, eu fiquei pensando, falei: 'Meu, p\*\*\*\* [e diz o próprio nome], olha só o extremo da sua solidão que você tá, sozinho numa viga e não tem ninguém pra erguer a \*\*\*\*\* da escada pra você [...] eu não tô em cima da viga porque eu tô criando um espetáculo, eu tô em cima da viga porque eu tava consertando um fio e a escada caiu'. Aí, tinha uma editora na frente do espaço do grupo, a pessoa me escutou chamando lá e foi [...] ao mesmo tempo, foi muito importante isso. Foi a partir desse fato que eu falei: 'Não, preciso de mais pessoas no grupo'. Não só porque é legal ter pessoas, mas porque é necessário, sabe? Eu preciso me relacionar com as pessoas [...].*

Em decorrência dos relatos, da reflexão sobre o trabalho artístico como expoente do duplo eixo flexibilidade/precariedade, bem como da experiência da pesquisadora, indagou-se também acerca do conceito de precarização. É confuso falar de arte e precarização, parece que as realidades não coabitam – como se uma coisa excluísse a outra –, talvez por ser muito comum, no cotidiano, a utilização desse termo para profissões e trabalhos não ligados à arte, especialmente em trabalhos de baixas remuneração e qualificação formal.

Quando Menger (2005, p. 109) fala que é curioso que as artes “apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade” (ECOIA UOL, 2022), ou que é nessa área em que desenvolveram “diversas formas atípicas de trabalho”<sup>16</sup>, implicitamente informa que as condições de trabalho dos artistas são precárias. A flexibilização das condições de trabalho, em que estão ausentes ou afrouxados os direitos trabalhistas, tornando a insegurança constante, é uma condição da precarização. Nesses termos, se a insegurança e o desconhecido fazem parte da criação artística, como pensar um trabalho artístico não precarizado? Sabe-se que em alguns países existem medidas de seguridade social que remédiam a instabilidade, como o conhecido caso francês dos Intermitentes do Espetáculo<sup>17</sup>.

Aqui, interessa destacar que o conceito usual e mais conhecido de precarização, que se refere a “qualquer diminuição, redução de direitos e benefícios trabalhistas”, talvez não dê conta dessas especificidades – já que as artes são, quase que fundamentalmente, informais. Dessa forma, é interessante e revelador trazer o que cada artista entrevistado entende por precarização e onde isso está presente em seus trabalhos.

<sup>16</sup> Segundo Vasapollo (2005 apud SOARES, 2019, p. 296), o trabalho atípico equivale ao trabalho precário, tratando-se da “nova organização capitalista do trabalho marcada pela precariedade, pela flexibilização e desregulamentação, de maneira sem precedentes para os assalariados”.

<sup>17</sup> “Em França, os dispositivos de protecção tomam também outras formas. Enquanto que, na maior parte dos países, o trabalho em *free lance* para uma multiplicidade de empregadores coloca os artistas num estatuto de emprego incompatível com as disposições dos subsídios de desemprego próprios do assalariado, neste país, o trabalho intermitente é assimilado a uma modalidade de assalariado e permite àqueles que satisfazem os critérios de elegibilidade de serem indenizados pelos períodos de desemprego duráveis ou, mais frequentemente, intersticiais” (MENGER, 2005, p. 104). Essa situação ainda perdura na França.

Ao discorrer sobre esse conceito, apesar da última situação transcrita (ele, em cima da escada, sem ter como descer), Artista 1 explicou:

*[...] a gente precisa, primeiro, quebrar paradigmas dentro de nós sobre o nosso próprio trabalho. Nós mesmos precarizamos o nosso trabalho, culturalmente... Precarizado no sentido de agregar valor ao trabalho. Nós não consideramos determinadas coisas como trabalhos, e nisso nós mesmos não agregamos valores, e aí nosso próprio trabalho é colocado num lugar de menor reconhecimento. E, ao mesmo tempo, precarizado no sentido de ferramentas para se fazer algo, ferramenta de conhecimento e de respaldo burocrático, até respaldo econômico Você não tem. Isso é precarizado. Você acaba assumindo coisas, a estrutura hierárquica social, dentro do teu próprio nicho, ela é precarizada, e aí você acaba entrando nesse fluxo, que é uma coisa que a gente precisa romper, né?*

Percebe-se que ele reconhece a precarização das condições de trabalho, mas no sentido de falta de “*ferramentas para se fazer algo*”. Ele acrescentou à precarização o sentido da falta de compreensão e reconhecimento do trabalho artístico, enquanto trabalho, por parte dos próprios artistas e, conseqüentemente, da sociedade:

*Esse desprezo pelo próprio trabalho, esse desprezo pela própria classe, quando você diz pra alguém que trabalha com arte e a pessoa olha pra você como se você fizesse algo que não tem importância alguma, com desprezo, você absorve isso. [...] Eu fui alugar o prédio [para construir a sede do grupo] e aí a mulher da imobiliária perguntou: ‘O que vai ser aí? O que vocês vão fazer no barracão?’. Daí eu falei assim [para uma colega que estava negociando com a imobiliária]: ‘Não fala que a gente vai fazer teatro’. Porque é como se a gente não fosse ser aceito, então você acaba omitindo alguma coisa. ‘Ah, fala que é um estúdio, que é uma escola de artes, não que é uma sede de um grupo de teatro’. Por quê? [...] Porque é tão precarizado o próprio sentido do nosso trabalho que eu imagino: ‘Ah, se eu falar que vou fazer teatro eles não vão alugar. Eles vão achar que não vou pagar, eles vão achar que eu não sou um bom pagador, que eu sou um vagabundo’. Ou seja, tudo isso que eu luto contra, está lá arraigado dentro do meu próprio conceito. Então, nossa precariedade começa na própria linguagem, na comunicação. Eu acho que é precarizado na nossa própria maneira de se colocar, e isso reverbera na produção de um trabalho, na produção física de um trabalho. A precariedade começa tanto na identidade... a partir da identidade ela vai aparecendo na produção artística, vai aparecendo na maneira que vocês colocam o profissional dentro do grupo, vai tudo sendo precarizado, sendo que no próprio conceito a gente já precarizou: ‘Ah, eu faço teatro, mas eu também sou funcionário público, mas eu também sou professor’; ‘Olha, eu também dou aula, tá’. [...] Isso é ruim, isso é fraco, isso é mal feito, parece que tudo que é feito de teatro é mal feito, porque é um simulacro: eu preciso parecer algo, não é real, [...] ‘Ah, isso aí é teatro. É só teatro’.*

Nessa reflexão vê-se a dificuldade interna em delimitar a própria profissão. Segundo Artista 1, esse obstáculo resulta e se retroalimenta no desprezo ou desconhecimento da

sociedade, e também aparece quando o assunto é discernir entre as atividades/funções executadas. O impasse entre reconhecer ou não reconhecer a arte como trabalho, presente em diversos momentos das entrevistas, mostra a relevância de se reconhecer o óbvio: o artista enquanto trabalhador. É por essas dificuldades que, no decorrer deste estudo, fez-se indispensável compreender o conceito de trabalho de modo geral. Tentando sair da particularização da situação artística, ao olhar para o trabalho amplamente, a evolução de suas formas e estruturas de organização voltou-se com mais propriedade para a condição artística.

Observando-se a autopercepção do trabalho, no relato do Artista 1, apesar do cansaço em decorrência do excesso de atividades desenvolvidas, percebe-se que está ausente o sentimento de alienação. De qualquer forma, é paradoxal que essa completude de atuação e envolvimento com o próprio trabalho – nesse caso, entendido como a “missão” de criar um grupo de teatro –, a qual resulta, em última instância, no acúmulo de funções, gere sofrimento, pela sobrecarga e pelas péssimas condições de trabalho, ao mesmo tempo que o salva da alienação.

Com aproximada compreensão no que diz respeito à falta de reconhecimento, ou ao status negativo do artista na sociedade, Artista 2 falou sobre precarização:

*[...] eu acho que na prefeitura eu me sentia tipo o artista, sabe? E o artista como algo pejorativo [...] eles não olhavam para aquilo [a arte] como algo fundamental, importante para mudança daquele meio social [...] olhavam como algo que poderia trazer eleitores, então eu me sentia mal nesse lugar.*

Segundo disse, sua passagem pela prefeitura como gestor cultural foi o único momento de sua trajetória em que se sentiu precarizado. Ainda que fosse um trabalho mais burocrático (não expressivo), o que o incomodava era que todos o olhavam como “Ah, olha lá o artista”. Aqui, ressalta-se a complexidade do tema: paradoxalmente, de modo geral, nesse período seu trabalho não seria considerado precarizado, já que ele estava ali sob o amparo dos direitos trabalhistas.

Completando as descrições e reflexões acerca da precarização, o relato do Artista 3 contribui para a compreensão do conceito aplicado na materialidade do trabalho em si:

*[...] eu acho que a gente tá, em grau maior ou menor, precarizado em todas as frentes. Eu acho que a gente vive uma grande realidade que foi precarizada, e criou-se um glamour para poder dar conta de você aceitar [...]. [Sobre a coordenação técnica de um festival internacional de teatro] proporcionalmente, o cenotécnico ganha muito mais que eu, por exemplo, e ele já ganha mal. [...] a gente tem [no festival] um perrengue. Citando um exemplo aí, ninguém que é cenotécnico mesmo vai fazer, vai topa [trabalhar nessas condições e por esse salário]. Então, sempre chega um cara, assim,*

*'Ah, eu queria saber como é, aí me falaram para eu me inscrever como cenotécnico'. [...] Imagina!? A seriedade que tem que ter um trabalho de cenotécnico! [...] tá muito fora, tá muito fora! Só que se você não faz dessa maneira [com baixa remuneração e, por isso, aceitando profissionais menos qualificados], não tem dinheiro para fazer, entendeu?*

A respeito dos valores pagos pelos serviços das diversas funções, quando informados, percebe-se que não há grande diferença entre a remuneração das atividades expressivas e as de produção ou técnicas, nos casos de Artista 1 e Artista 3, que trabalham com espetáculos. Mesmo trabalhando com seis companhias/instituições diferentes (em maio 2022), a remuneração deste último é, frequentemente, insuficiente. Evoca-se aqui, brevemente, os fatores não monetários da profissão (“considerações não pecuniárias”) como justificativa de tamanho empenho para tão baixa remuneração.

Constata-se, ainda, que “quando é tomado em conta não o perfil médio das remunerações esperadas ao longo da carreira”, mas a distribuição como um todo dos rendimentos destinados a uma “dada população de artistas, ou melhor, como é frequente na percepção corrente da condição dos artistas, o nível de remuneração modal”, a remuneração da maioria deles aparece como “mediocre, quando comparada com as qualificações possuídas e as energias gastas” (MENGER, 2005, p. 92). Individualmente, como descreveu Artista 3, na elaboração de um projeto para um edital, quando se observa o montante a receber no orçamento, parece ser muito dinheiro, ou o suficiente, mas, ao se dividir esse montante pelos meses de trabalho (mesmo desconsiderando o tempo destinado à escrita do projeto), é muito pouco – e, muitas vezes, insuficiente para a sobrevivência, o que leva os artistas a procurar outros trabalhos e grupos, apesar da grande mobilização criativa que se faz em cada projeto e da intensa carga horária de trabalho.

Como dito anteriormente, o trabalho nas artes se organiza através do “auto-emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho” (MENGER, 2005, p. 109). Em *Retrato do artista enquanto trabalhador*, originalmente lançado na França no início dos anos 2000, o autor afirma que a partir dos anos 1980 o mercado de trabalho como um todo vinha se reorganizando de maneira mais próxima a essas formas, somando-se, ainda, à figura do profissional, valores da independência: “autonomia, iniciativa, empenhamento, auto-controle, operacionalização das competências, de saberes e de saber-fazer em situação de aprendizagem permanente, criatividade individual” (MENGER, 2005, p. 118). A fim de diminuir os intervalos de inatividade e ausência de salários, os trabalhadores – atuando “a solo” (“*freelancing*”) ou em grupo – tentam conciliar diversas estratégias de geração de renda, “estruturas que operam segundo fórmulas de tempo dividido: trata-se para estes indivíduos no activo de fazer gerir uma



‘independência’ por fragmentação das suas prestações para vários empregadores” (MENGER, 2005, p. 121). Trata-se da construção desse profissional “*portfolio worker*”, como o caso do Artista 3, que atualmente trabalha com vários grupos/instituições.

Ao diferenciar realização de satisfação, no momento mais reflexivo da entrevista, Artista 2 falou que o trabalho na produtora de filmes lhe traz satisfação, mas não traz realização. Sua realização e identificação profissionais ocorrem quando *está* ator. Segundo Menger (2005, p. 92), são

[...] indicadores tomados em conta tradicionalmente pelos estudos psicossociológicos sobre a satisfação no trabalho: natureza e variedades das tarefas; valorização de todas as competências individuais, sentimento de responsabilidade, consideração, reconhecimento do mérito individual, condições de trabalho, papel da competência técnica na definição e no modo de exercício da autoridade hierárquica, grau de autonomia na planificação das tarefas, estrutura das relações profissionais com os superiores, colegas e subordinados, prestígio social da profissão e estatuto atribuído àqueles que têm sucesso. A liberdade de organizar o seu trabalho não será, ao fim e ao cabo, a condição por excelência da realização artística autêntica?

Sobre o que colocaria como profissão em um documento formal, se desconsiderasse o efeito da resposta (ou seja, se não estivesse buscando aprovação de renda, contratação dos serviços prestados etc.), Artista 3 respondeu:

*O que eu mais tenho vontade de fazer [hoje] é escrever, e não é projeto. É escrever, porque eu também assino a dramaturgia agora também. [...] a gente faz laboratório, cria tantas coisas, a gente tá sendo mais dramaturgista do que ator [...] e aí é um grande trunfo da nossa formação [...]. O que mais me motivava no processo é tá criando [...] e [...] é sempre corpo-espaco, objeto, luz... Por quê? Porque a coisa vem num fluxo criativo, não está catalogado.*

Por fim, esta é a resposta do Artista 1 à mesma questão:

*Acho que foi a coisa mais difícil que você perguntou até agora. Não sei, eu não colocaria ator, porque eu acho que cai nesse reducionismo de uma coisa só, sabe? [...] não sei, eu acho que a gente poderia pensar numa coisa, tinha que ter uma palavra pra isso [...]. Porque não é o artista, não é o ator, não é o zelador, não é... A gente fica no entre, né, entre tudo. [...] A gente recebe de todos os lados, a gente manda pra todos os lados, e na verdade a gente não sabe o que é. E isso gera crise na gente...*

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, buscou-se compreender e apresentar noções de identidade, trabalho e alienação, as quais se mostravam adequadas ao momento atual e ao objeto de estudo:

artistas das artes cênicas que atuam em escala artesanal e que partiram da mesma graduação em Artes Cênicas. Na análise das entrevistas, ficou clara a complexidade dos elementos subjetivos nelas presentes. Por isso, de ilimitadas variáveis sociais, culturais e psicológicas, o recorte temático da análise se limitou a elementos conceituais específicos: a criatividade; os fatores do risco, da insegurança e da incerteza intrínsecos tanto à atividade de criação quanto presentes na organização do trabalho artístico; a questão da profissionalização; a questão dos argumentos não monetários da profissão.

Tendo como hipótese inicial que o acúmulo de funções ocasiona dificuldade de identificação com a profissão (ou atividade desenvolvida), os dados coletados nas entrevistas mostram que esse fator atravessa, sim, as vivências relatadas, mas não constitui, sozinho – individualmente e especificamente –, um problema para os entrevistados.

No relato do Artista 1 sobre as atividades de manutenção que exerce no espaço teatral (um barracão, sede de seu grupo) – executando serviços de encanador ou eletricista –, percebe-se que parte de seu entusiasmo vinha explicitamente da descoberta dessas atividades, do fato de aprender novas habilidades. Outra parte, do fato de que essas atividades representavam etapas de “algo maior”, expressando um sentimento de completude que trazia satisfação. Ele não diferencia hierarquicamente esse trabalho dos demais (expressivos), julga que são todos artísticos, “*caso contrário, ficaria triste*”. Dessa forma, ao conciliar os “motivos e fins” de seu trabalho, o entende como um único trabalho, não como diversos trabalhos (e profissões): encanador, eletricista, diretor, ator etc.

Contudo, observa-se, a partir dos estudos acerca da organização do trabalho artístico, que essa “entrega de si” a determinada “missão” e a autonomia presente nessa atitude (muitas vezes empreendedora) geram sofrimento, confusão acerca das delimitações das atividades desenvolvidas, péssimas condições de trabalho, além da autorresponsabilização e dos riscos financeiros e mesmo físicos.

Percebendo-se, logo na primeira entrevista, a dificuldade do entrevistado em relacionar a arte com a temática da precarização, acrescentou-se à pesquisa essa reflexão. Nos relatos, observam-se definições particulares de precarização: as condições de trabalho, no sentido de falta de “*ferramentas para se fazer algo*”; a falta de compreensão e de reconhecimento do trabalho artístico enquanto trabalho, por parte dos próprios artistas e, conseqüentemente, da sociedade; a falta de reconhecimento devido ao status negativo do artista na sociedade; e, mais próximo do conceito geral de precarização, as baixas remuneração e qualificação, as péssimas condições de trabalho, a insegurança e a informalidade do trabalho. Acredita-se que essas descobertas constituem uma importante contribuição deste estudo.

Aqui, o que se investigou como não identificação laboral ou alienação é tanto intensificado pela segmentação do trabalho quanto conciliado pelo ato criativo. Percebeu-se que a incerteza a respeito do ‘profissional que sou’ existe ou já existiu – todos relataram que se perguntam sobre isso e que foram, ao longo do tempo, ‘ajustando o termo’, em detrimento do registro profissional de ator. Ao pensar ‘que profissional é esse?’, pergunta que emergiu durante as entrevistas e continuou presente durante a análise destas, dado o “entusiasmo” com atividades expressivas e não expressivas, chegou-se à conclusão de que a criatividade é fator determinante para unificar as diversas atuações profissionais. Se numa estrutura formal/institucional de organização do trabalho essas diversas atuações designam profissões diferentes (para cada uma das atuações/atividades), no cenário de atuação do artista artesanal, não. Inclusive, é justamente o status (e a ação) de contínuos criadores (ou inventores) que proporciona maior satisfação no trabalho. Por esse viés, e neste momento, parece que o termo que melhor representa (ou apazigua) essas identidades laborais é *artista*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. Vivemos em dois mundos paralelos e diferentes: o on-line e o off-line. [Entrevista concedida a] Marina Artusa. Tradução de Cepat. **Revista IHU** (on-line), 23/09/2016. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/559679-vivemos-em-dois-mundos-paralelos-e-diferentes-o-on-line-e-o-off-line-entrevista-com-o-sociologo-zygmunt-bauman>. Acesso em: 8 maio 2022.
- BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm). Acesso em: 10 fev. 2022.
- COUTINHO, Maria C.; KRAWULSKI, Edite; SOARES, Dulce H. P. Identidade e trabalho na contemporaneidade: repensando articulações possíveis. **Psicologia & Sociedade**, v. 19, n. 1, p. 29-37, 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309326396006>. Acesso em: 5 out. 2021.
- ECO A UOL. **Precarização do trabalho age sistematicamente e suprime direitos trabalhistas**. Edição de 29/01/22. Disponível em: [https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/01/29/precarizacao-do-trabalho-age-sistematicamente-e-suprime-direitos-trabalhistas.htm?aff\\_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996%26utm\\_term%3D56d95533a8284936a374e3a6da3d7996%26utm\\_campaign%3DHome+Esporte+Clube%26utm\\_medium%3Daffiliate%26utm\\_source%3Dafiliado%26utm\\_content%3DUOL+Esporte+Clube](https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/01/29/precarizacao-do-trabalho-age-sistematicamente-e-suprime-direitos-trabalhistas.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996%26utm_term%3D56d95533a8284936a374e3a6da3d7996%26utm_campaign%3DHome+Esporte+Clube%26utm_medium%3Daffiliate%26utm_source%3Dafiliado%26utm_content%3DUOL+Esporte+Clube). Acesso em: 8 maio 2022.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. Trabalho. In: PEREIRA, Isabel B.; LIMA, Júlio C. F. (org.). **Dicionário da educação profissional em saúde**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. p. 399-404. Disponível em: <http://www.epsjv.fiocruz.br/publicacao/livro/dicionario-da-educacao-profissional-em-saude-segunda-edicao-revista-e-ampliada>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- GRADELLA JÚNIOR, Osvaldo. Sofrimento psíquico e trabalho intelectual. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-148, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25743>. Acesso em: 2 mar. 2022.

ISTOÉ Dinheiro. **Brasil será 9º país com pior taxa de desemprego em 2022, mostra ranking.** Edição nº 1273, 28/04/22. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/brasil-sera-9-pais-com-pior-taxa-de-desemprego-em-2022-mostra-ranking/>. Acesso em: 8 maio 2022.

KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação:** contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LESSA, Sérgio. Trabalho imaterial. In: PEREIRA, Isabel B.; LIMA, Júlio C. F. (org.). **Dicionário da educação profissional em saúde.** 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. p. 433-439. Disponível em: <http://www.epsjv.fiocruz.br/publicacao/livro/dicionario-da-educacao-profissional-em-saude-segunda-edicao-revista-e-ampliada>. Acesso em: 15 mar. 2022.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador:** metamorfoses do capitalismo. Coordenação e revisão científica da edição portuguesa: Vera Borges. Tradução de Vera Borges, Danielle Place e Isabel Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PERIARD, Gustavo. **A hierarquia de necessidades de Maslow:** o que é e como funciona. Publicado em 05/03/2018. Disponível em: <https://www.gov.br/infraestrutura/pt-br/assuntos/gestao-estrategica/artigos-gestao-estrategica/a-hierarquia-de-necessidades-de-maslow>. Acesso em: 13 out. 2021.

SANTOS, Maria L. L. Apresentação da edição portuguesa. In: MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do Artista enquanto trabalhador:** metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005. p. 31-40.

SILVEIRA, Paulo. Da alienação ao fetichismo – formas de subjetivação e de objetivação. In: SILVEIRA, Paulo; DORAY, Bernard (org.). **Elementos para uma teoria marxista da subjetividade.** São Paulo: Vértice, 1989. p. 41-76.

SOARES, José de Lima. Precarização e flexibilização do trabalho no contexto da reestruturação e descentralização produtiva na indústria de Catalão (GO). In: ANTUNES, Ricardo (org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV:** trabalho digital, autogestão e expropriação da vida. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 283-302.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.