



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Os artistas nas artes de *performance* e a flexibilização de  
trajectórias profissionais

Helena Maria Madureira e Castro Vasques de Carvalho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de

Doutor em Sociologia

Orientadora:  
Doutora Rita Espanha, Professora Auxiliar,  
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2015

## JÚRI

Presidente: Dr. Pedro Vasconcelos, Professor Auxiliar ISCTE-IUL

Doutor Rui Fernando Vieira Nery, Professor Associado, FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

Doutora Helena Maria de Azevedo Coelho dos Santos, Professora Auxiliar FEP, Universidade do Porto

Doutora Maria Paula Abreu Pereira da Silva, Professora Auxiliar FEUC, Universidade de Coimbra

Doutor Rui Telmo Ferreira de Oliveira Gomes, CIES - IUL

Doutora Rita Maria Espanha Pires Chaves Torrado da Silva, Professora Auxiliar ISCTE-IUL

Dedicado ao meu filho

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer a todos os envolvidos, amigos, colegas e conhecidos que de alguma forma possibilitaram este trabalho. Em primeiro lugar à minha família, que além de apoio factual suportaram financeiramente a fase final do projecto. Em segundo lugar a todos os colegas artistas que se disponibilizaram para entrevistas, reuniões e conversas mais aprofundadas sobre a temática do trabalho artístico, na esperança que alguns dos mitos que rodeiam o assunto se desfizessem e a sua visão fosse apresentada de forma clara e equilibrada. O contributo dos vários grupos profissionais artísticos, associações, sociedades de gestão de direitos e sindicatos foi também fundamental no processo.

Gostaria também de agradecer ao ISCTE a possibilidade que oferece a profissionais de todas as áreas de ingresso em estudos superiores, contribuindo para a pesquisa e conhecimento aprofundado de realidades díspares. Junto aqui uma palavra especial de agradecimento à Dr.<sup>a</sup> Rita Espanha que incentivou a última fase do projecto até à sua conclusão, mostrando sempre total disponibilidade, com inestimáveis conselhos, comentários e estímulo. Quero acrescentar uma nota de agradecimento à Dr.<sup>a</sup> Helena Santos que numa fase inicial e intermédia me abriu horizontes de pesquisa na Sociologia da Arte e nos seus autores, com especial incidência na sociologia crítica, estimulando o raciocínio lógico e comparativo.

Finalmente gostaria de deixar uma palavra de apreço aos amigos mais chegados que seguiram o trabalho de forma carinhosa, sempre apreensivos quanto ao volume de trabalho e à capacidade de resolução final.

## Resumo

Palavras-chave: artista; performance; economia de mercado; profissional.

Na Sociologia da Arte a definição de artista através do seu produto final, ou na relação com o produto que é a arte, acaba por tomar um lugar primordial em qualquer análise. A construção do arquétipo e a inserção no meio, a relação da arte com a sociedade, a perceção do artista enquanto agente primordial ou secundário nos campos da arte ou da cultura, ou a dependência do seu produto das economias de mercado e dos paradigmas da arte vigentes cada época, colocam o artista no centro da discussão como agente irremediavelmente imbricado em todo o processo. Tornou-se pois importante fazer uma análise do lugar das artes e do artista na sociedade ocidental, desde os seus primórdios até ao séc. XXI e situar o trabalho artístico na análise sociológica, num século votado e medido pelas dimensões profissional e económica. No caso dos artistas de performance, intermediários necessários ao trabalho dos criadores na formulação corpórea da obra em palco, deixamos patente a forma como se iniciam nas artes e se organizam, de forma a se estabelecerem num ponto de intermediação. Na organização interna do mundo profissional artístico torna-se visível o papel das organizações representativas dos artistas, essenciais na ponte entre os agentes e a sociedade como baluartes de defesa de direitos e aquisições. Numa organização interna mais profunda, a discussão prossegue para o que move os artistas quando escolhem uma carreira como performers e as implicações que esta disposição estável poderá ter na sociologia da arte.

## **Abstract**

Keywords: artist; performance; market and economy; professional.

The sociological analysis of art and artists presents the work of art as the product of artists 'action, thus connecting and defining artists through arts works and in relation to arts worlds. The construction of an artist paradigm, the social production of art, art dependency of market dynamics or the independency of art creation, calls artists for a central role in the whole process and thereby establishes them as key agents in sociological discussion.

In this work we analyzed the evolution of artists ' dynamics across times and society, as to understand what is implied in a 21<sup>st</sup> century definition of artist, or professional artist. Performing artists play a necessary role of intermediation between the creative work and its final form as presentation on stage, thus a key element on the possibility of art; their process of education and career built as artists, inner organization and relation to the arts are here presented as an essential path to their definition as artists, and acceptance in a restricted professional art world. We also analyze the role of professional artist's organizations as mediators of artists and policy makers, the economy of professions and globalization. Finally we present a stable disposition of artists, the one that may explain their preference for a difficult and somewhat illogical profession and way of life.



INDICE.....	1
Notas introdutórias.....	3
Abordagem metodológica.....	8
<b>Capítulo 1 – Os artistas de performance</b>	
1.1. O conceito de artista – evolução histórica.....	13
1.2. O artista anónimo da Idade Média.....	14
1.3. O artista corporativo do Renascimento.....	20
1.4. O artista dependente.....	25
1.5. A passagem para a independência.....	28
1.6. O artista romântico – génese do mito de artista (Bourdieu).....	34
1.7. O artista no séc. XX e XXI - Estatuto profissional.....	38
1.7.1 A UNESCO e o estatuto do artista.....	41
1.7.2. As organizações profissionais artísticas.....	43
1.7.3. Inquérito da SKKD.....	50
1.7.4. Legislação Nacional e Internacional.....	53
1.7.4.1 Intermitência.....	57
1.7.4.2 Mobilidade.....	64
1.7.5 Problematização sectorial.....	67
2. Os percursos de formação nas artes de performance.....	71
2.1 Excelência e singularidade (N. Heinich).....	71
2.2 Organização do ensino artístico em Portugal.....	74
2.3 A avaliação qualitativa no sistema vocacional.....	78
2.4 Sistemas de eliminação.....	87
2.4.1 Constrangimentos físicos.....	91
2.5 Sistemas de reconhecimento.....	99
2.5.1 Concursos e prémios (N. Heinich).....	101
2.6 Cariz vocacional.....	112
3 As profissões nas artes de performance.....	115



3.1	A construção do espetáculo.....	117
3.2	O lugar dos profissionais.....	122
3.4	Análise sociológica.....	129
3.4.	Economia das artes de performance.....	133
3.5	Os apoios estatais em Portugal – apoios DGArtes.....	143
<b>Capítulo II – As indústrias criativas e o mercadoglobal.....</b>		<b>149</b>
1.	Antecedentes.....	151
2.	Indústrias culturais.....	163
3.	Comércio internacional.....	168
4.	O sector não lucrativo (DiMaggio).....	172
5.	Problemas metodológicos em Portugal.....	178
6.	Medição da Cultura: indicadores e estatísticas.....	185
7.	Globalização Cultural.....	196
<b>Capítulo III – Sociologia da Arte</b>		
1.	Fundamentos da perceção da arte.....	202
2.	Bourdieu.....	206
3.	A indeterminação nas artes de performance (Howard Becker).....	210
4.	A obra aberta.....	221
5.	Estética e obra de arte.....	226
6.	Sociologia da arte e estética.....	231
7.	Uma sociologia da arte.....	243
7.1.	A nova Sociologia da Arte (De la Fuente).....	246
Nota finais.....		250
Bibliografia.....		252
Anexos		
1.	Quadro de apoios públicos às artes 2006 – 2014	
2.	Inquérito a artistas	

## Notas introdutórias

A arte é encarada pela sociologia como um produto social, não só porque pressupõe uma trama de instrumentos ou de agentes em cooperação a vários níveis, como prevê um público receptor do seu produto mesmo que a nível imaginário e não imediato. Os valores pelos quais a arte se rege também são produzidos, sedimentados ou refinados dentro de um certo contexto de estrutura e desenvolvimento social. As manifestações e produtos de arte podem também ser vistas como repositórios de sentido cultural, ou como sistemas de significação e, a diversidade com que a arte se apresenta, ou a fragmentação das suas manifestações (Wolff, 1984) não deve ocultar o seu sentido particularmente uno, uma manifestação da força criativa dos seus agentes.

Os artistas de palco têm um papel central na apresentação de vários tipos de arte, como a dança, a música ou o teatro, através da experiência de assimilação do produto artístico e no momento posterior de apresentação ao público, normalmente concretizado através de um meio físico que é o palco. Com o corpo, a voz ou instrumentos vários o artista de palco transmite um tipo de arte intangível, diferente das artes plásticas que usam um suporte físico durável e concreto, e apresenta um objeto construído em grupo, diretamente dependente da sustentabilidade de um todo ergonómico. Desde os primórdios da humanidade que a *performance* aparece a par de outras manifestações artísticas, e retém o seu lugar no panorama das expressões de arte da humanidade. A performance é muitas vezes o primeiro acesso a civilizações longínquas, o primeiro aflorar aos sentidos de outras formas de estar, sejam as danças orientais, os ritmos africanos, o teatro de sombras japonês ou a música brasileira. Neste sentido as artes de performance são mesmo identificativas de um todo social e expressam particularidades da capacidade criativa dos seus agentes quando incluídos e imbuídos de um contexto social.

Na sociedade internacionalizada do séc. XXI as agências públicas e privadas cada vez mais tentam determinar a extensão e volume das atividades criativas e, o impacto real na economia local e global. Essencialmente procuram também formas criativas de ativar o que pode ser um manancial de desenvolvimento e retorno económico (Guetzkow, 2002). A arte e a cultura surgem na sociedade

contemporânea como panaceia para todo o tipo de problemas: os currículos escolares ao introduzirem disciplinas artísticas comprovadamente aumentam a disciplina e concentração dos alunos; as artes revitalizam núcleos urbanos e promovem a economia; a participação nas artes aumenta o bem-estar físico e psicológico; as artes são ainda um importante catalisador do capital e coesão social (Guetzkow, 2002), de sentido de pertença e de formação de identidade (Laaksonen, 2010).

Este estudo surge num panorama em que, tanto a nível nacional como internacional – e com destaque para os países da Europa Comunitária – se debate o ajustamento das profissões artísticas aos regimes laborais e de segurança social nacionais, nomeadamente das que têm uma componente de performance.

A integração das profissões artísticas no contexto jurídico - profissional de um país sempre se revelou problemática; na realidade desde que o debate se instaurou nos anos 60 que as diferentes perspetivas sobre a Arte, os artistas, a produção na cultura, os diferentes tipos de públicos e de produtos culturais, marcaram posições argumentando o carácter de exceção dos agentes do campo artístico – consignado por ex. na isenção de IVA sobre a atividade artística em Portugal desde os anos 80, isenção de IRC sobre as atividades culturais, ou pela *exception culturelle* sobre as transações dos bens culturais franceses, etc. Discutiu-se a transcendência ou marginalidade das profissões artísticas, transparecendo a crença de que era um grupo original que vivia de forma desorganizada, para bem da sua produção criativa.

Depois da expansão do campo da Cultura nos anos 70, sentido em todos os países ocidentalizados, havia que olhar para os seus agentes criativos. Os estudos europeus e americanos desenvolvidos desde a década de 60 revelavam algo inédito: os artistas viviam mal e as suas carreiras ao longo da vida tendiam a regredir (Baumol & Bowen 1965, UNESCO 1997, Menger 1999, Report EU Presidency 2001). Ao longo da investigação internacional produziram-se relatórios que apontavam para uma mesma realidade deficitária, e para a qual as organizações artísticas insistiam ser necessário encontrar uma ou mais soluções: regularizar essas profissões e fazer ascender os seus profissionais ao estatuto de cidadãos de pleno direito, com acesso à proteção social na vida ativa. A imagem que a sociedade guardava dos seus artistas não correspondia à vida profissional que desenvolviam, espartilhados entre velhos paradigmas e a economia de mercado vigente.

Apesar de terem sido os protagonistas do crescimento do sector cultural, o motor das indústrias criativas ou culturais, o cerne da junção do público com a Arte, os artistas tinham perdido terreno e não usufruíam do crescimento exponencial do sector, em geral dominado por agentes de intermediação ou representação.

A intermitência apareceu como uma forma de vida (Menger, 2003), um hábito de flexibilização de escolhas, de agilidade e contactos pessoais, de expansão de carreira nas redes sociais, de experimentação e crescimento. Mas segundo o ponto de vista dos artistas, a intermitência é sobretudo uma exigência do mercado imposta aos profissionais, uma inevitabilidade da descontinuidade dos apoios em áreas definidas como deficitárias (DiMaggio, 2002), uma realidade interpretada como forma de vida do sector criativo.

Este estudo averigua de que forma os profissionais das artes do espetáculo, não vinculados a grandes estruturas a nível profissional, encaram a insegurança da irregularidade do trabalho artístico e conjugam a flexibilidade nas suas trajetórias profissionais com a evolução profissional, a definição como artista, as aspirações de carreira, a inserção no meio. Assumimos aqui a atividade artística como atividade principal, profissional, na qual se investe a tempo inteiro e de onde se consegue algum rendimento, embora os agentes possam ter, e muitas vezes tenham, atividades acessórias e relacionadas por uma questão de sobrevivência no dia-a-dia. Interessa explorar as estratégias de desenvolvimento pessoal e profissional, de pertença, posicionamento em redes sociais, reconhecimento e avaliação subjetiva, validação, internacionalização ou globalização. Em Portugal os estudos sociológicos sobre agentes e profissões culturais exploraram um eixo de investigação centrado em abordagens relacionadas com caracterização dos mesmos (Martinho, 2008), contextualizados sobretudo em instituições, na dança, no teatro, na música, as artes plásticas (Cameira, 2007). São de relevar ainda os trabalhos de Idalina Conde focalizados nos artistas.

Começamos neste trabalho por analisar a existência do artista interligado com a sua respetiva dimensão sócio - cultural, desde a idade média europeia até à atualidade, atentando à forma como os profissionais das artes sempre se ajustaram a um tipo de mercado existente moldando os produtos artísticos às exigências de cada época. As propostas de inovação refletiram até certo ponto a renovação de estruturas sociais e de formas de pensamento, muitas vezes catalisadas por episódios políticos de lutas de poder, guerras e alianças entre povos ou descobertas

de novos mundos. Demonstra-se principalmente que as comunidades artísticas se desenvolveram totalmente dependentes dos fluxos económicos vigentes, da pujança ou carência de investimento nas artes e nos espaços artísticos, também estes construídos socialmente (Becker, 2004) porque erigidos como vontade social de permitir que as artes se manifestem.

A análise de Bourdieu sobre a génese da forma de vida de artista no séc. XIX, exposta na obra *As regras da Arte - Génese e Estrutura do Campo Literário* (1996) e, a apresentação dos vários focos de reconhecimento social, é aqui transportada para o mundo da música que teve na época uma estratificação análoga ao da literatura. Assinalamos que a forma de existência do artista romântico se circunscreveu a uma conjuntura sócio - económica determinada, de final de séc. XIX, embora tenha permanecido como arquétipo no imaginário coletivo sobre o que é ser artista ou viver da arte. Seguidamente fazemos uma análise da inserção dos profissionais no mundo de trabalho do séc. XX e XXI, que passa pelo estabelecimento de um estatuto específico e, a acomodação a nível jurídico da necessidade de proteção social e laboral. Nesta fase as organizações internacionais de artistas profissionais têm um papel-chave em todos o processo pois são elas que acionam uma reflexão sobre sistemas de inserção no social e impulsionam o respetivo ajustamento jurídico.

Seguimos pelo percurso de formação nas artes, pelo sistema de excelência e singularidade tal como abordados por Nathalie Heinich, a organização do ensino artístico em Portugal, e a avaliação essencialmente qualitativa de todo o processo desembocando numa discussão sobre o cariz vocacional ou profissional de ligação do artista à sua arte. O reconhecimento pelos vários círculos sociais que rodeiam o artista, abordando a questão particular dos concursos, e o relativo afastamento ou desfasamento da profissão pelo agente, por questões de não reconhecimento com a sua vertente de efeito de desgaste e stress psicológico ou físico, incidem já sobre a vida profissional, embora alguns dos efeitos comecem a ser estudados no patamar de formação, pré-profissional portanto.

As profissões das artes de performance dependem diretamente da possibilidade de construção do espetáculo, sítio físico e imaginário onde confluem as projeções, construções de percursos e liberdades almejadas pelo que a omissão deste espaço cria um vazio na ativação das artes e na concretização dos seus agentes. Cada vez mais dependente dos fluxos e apoios económicos, o espetáculo

preenche a necessidade última das aspirações do artista de performance, o momento em que projeta sobre o público uma forma de ver e assimilar o mundo. O espetáculo é também um momento de intermediação por excelência, analisado por Hennion e que aqui parcialmente apresentamos. A teoria de Hennion sobre mediação importa aqui de forma a compreender o papel dos artistas de performance em relação à obra que interpretam. A música e as artes de palco têm um problema em relação ao seu objeto, fugidio e instável, obrigado a reaparecer em cada performance, acumulando intermediários, intérpretes, instrumentos, suportes necessários à sua presença, e reformulando-se continuamente: o objeto só aparece quando intermediado.

Para se perceber a cisão entre o mundo da performance, em geral constituído como sector não lucrativo das artes e dependente de apoios exteriores, e o mundo empresarial das artes onde também cabe um vasto campo do espetáculo ao vivo como o da música pop e rock, é traçada a evolução das artes no séc. XX e determinado o momento crítico a partir do qual as artes eruditas se elegem como produtos alheios do lucro e satisfação imediata e enveredam pelo caminho *nonprofit*, obtendo o apoio de círculos intelectuais ligados replicados nos sistemas universitários em todo o mundo ocidental. DiMaggio analisa o mundo do sector não lucrativo detendo-se com especial atenção no ligado às artes. Mas na viragem para o séc. XXI em que as economias perceberam a força do sector lucrativo das artes, do audiovisual ou da música comercial, exponenciado pelas plataformas digitais, pela publicidade e por formas abrangentes e dinâmicas de interação com as sociedades, a tendência de relatórios internacionais é de localizar as artes de performance eruditas como um subsector da produção cultural encontrando-se por determinar o lugar exato da produção deste sector. Já não se fala de trabalho artístico mas de produção de conteúdos para um consumo generalizado, ao mesmo tempo que surgem estudos sobre o lugar reduzido que o trabalho artístico tem no quotidiano e sobrevivência dos artistas como que para indicar que o protótipo de artista está definitivamente em extinção. É a era da globalização cultural, não só em termos de difusão, como de classificação e absorção de distinções anteriores num todo homogéneo. Nesta avalanche os artistas sentem-se confusamente remetidos para segundo plano e lutam, através das organizações profissionais artísticas, por um retorno ao lugar na vida social e económica.

O terceiro capítulo versa sobre a necessidade de inclusão, ou aceitação, de elementos de análise qualitativa indissociáveis da avaliação interna das artes, por muito pouco fiáveis e autorreferenciados que esses sistemas sejam. É na estética que se encontra o melhor estudo da pertinência qualitativa das artes, e por isso de necessária inclusão no raciocínio sobre as artes e os seus agentes e como forma de aproximação a outras disciplinas científicas. O produto artístico, principalmente na performance, sofre também de irremediável indeterminação, analisada por Howard Becker e outros autores por ele convidados a participarem no livro *Art from start to finish* (2006), analisada também nos escritos sobre a *Obra Aberta* de Umberto Eco, produzidos entre 1955 e 1963. O trabalho de Becker “ajudou a especificar muitas das formas em que os trabalhos artísticos eram construídos pelas organizações sociais, interesses, convenções e capacidades disponíveis na produção” (DeNora, 2004:4). Finalmente alguns sociólogos apelam à aproximação da sociologia da arte das disciplinas congêneres, que têm por objeto a arte e produção artística como os estudos culturais, para a reinvenção de uma nova disciplina científica mais abrangente: a nova sociologia da arte.

### **Abordagem metodológica**

A investigação proposta visou aprofundar o conhecimento sobre trajetórias profissionais de artistas de performance de música, teatro e dança, tendo em consideração o processo social de construção da arte e a compreensão da construção da identidade do artista de performance na sua relação com o tecido cultural, e/ou campo artístico. Dadas as ambivalências da estruturação do campo, com pendor de mercado (económico) ou anti mercado (arte pela arte) propomos focar o processo social como cingido a estas duas vertentes, enquadrando os agentes na sua dinâmica.

Procurou-se uma abordagem qualitativa aprofundada, tendo sido utilizadas técnicas de observação participante, entrevistas com um guião de perguntas e um inquérito final para resolver algumas questões deixadas em aberto na investigação. Esta abordagem pareceu-nos a mais indicada para o estudo de trajetórias individuais e coletivas dos agentes, que não poderia ter sido conseguida só por inquérito quantitativo. Foi necessário um trabalho contínuo no terreno, fortalecido pelas entrevistas e pesquisa bibliográfica para perceber modos de funcionamento,

expetativas e relação com o meio social, enquadrando as questões em temas de fundo da investigação sociológica das artes e seus agentes.

Metodologicamente a pesquisa organizou-se em fases distintas: inicialmente pela inserção no meio artístico num processo de integração total desde há vários anos analisamos práticas e discursos artísticos recorrentes nas três áreas em análise, musica, teatro e dança; em seguida por um processo de escolha aleatória de indivíduos, ou referenciada pelo método “bola de neve”, tentamos perceber as trajetórias individuais segundo um guião de entrevista com o objetivo de compreender traços fundamentais; a terceira fase foi de contacto com agentes em cargos diretivos de organizações sindicais, e de organizações associativas nacionais e internacionais onde tentamos compreender modos de funcionamento e organização do todo, elementos menos perceptíveis aos agentes individuais. Relevaram-se os aspetos pertinentes para uma interpretação sociológica tradicional noutros estudos do mesmo tipo: perceção subjetiva, paradigmas reguladores de comportamentos, confronto com conceitos exógenos às artes, etc.

As entrevistas foram completadas com um questionário enviado por mail, que teve uma excelente taxa de resposta.

O presente estudo teve início com a análise das condições de existência dos artistas de palco em Portugal como colaboração num relatório internacional em 2007, apresentado no Fórum Cultural de Lisboa nesse ano, no CCB. Na altura com o recente aparecimento da Convenção da UNESCO sobre Diversidade de Expressões Culturais (2005) havia necessidade de se efetuarem levantamentos sobre as condições de produção artística, organizados pelos sindicatos de artistas profissionais, neste caso o Sindicato dos Músicos e o Sindicato de Trabalhadores de Espetáculos (STE). Na altura, no papel de dirigente sindical e representante para a Convenção, foram realizadas entrevistas junto de responsáveis de estruturas de artes de palco e de artistas independentes, a par de opiniões emitidas pelos dois núcleos sindicais, e depois organizado um caderno de boas práticas, que no caso português revelou a perceção negativa que os artistas tinham da vida cultural e de toda organização artística na qual estavam implicados. Deste inquérito nasceu a vontade de aprofundar cientificamente algumas das questões levantadas, a começar pela perceção negativa persistente dos meios artísticos e o alheamento do discurso político sobre a pujança das artes e da cultura.



Mais tarde, e já dentro do plano de programa de Doutoramento, realizaram-se entrevistas entre 2013 e 2015 em Lisboa, a artistas de dança, teatro e musica seguindo o guião à frente explanado. Colaboraram nestas entrevistas 68 artistas: 18 atores, 35 músicos e 15 bailarinos. A pesquisa foi direcionada a profissionais das artes de palco ativos na sua profissão, embora a maioria desenvolva também atividades secundárias como docência, gestão de estruturas culturais, atividade sindical ou ainda dentro da inserção social através da arte. Incluíram-se neste estudo bailarinos de clássico e contemporâneo, atores e atrizes de teatro e audiovisual, e músicos de clássico e jazz.

Não foram incluídos neste estudo artistas de palco de artes não eruditas como musica rock ou pop, teatro de revista ou danças de salão e populares. Estabeleceu-se uma diferença entre as várias profissões de palco por corresponderem fundamentalmente a diferentes modos de organização profissional: de forma geral as artes eruditas organizam-se no sector não lucrativo e as não eruditas no empresarial. Os percursos de formação dos seus agentes nos dois sectores também apresentam diferenças acentuadas.

As entrevistas a artistas individuais dentro do projeto de Doutoramento foram completadas com entrevistas a dirigentes de organizações associativas da GDA (Gestão de direitos dos artistas – intérpretes), do CENA (Sindicato dos Músicos e dos Profissionais de Espetáculo e do Audiovisual), da Coligação Portuguesa para a Diversidade Cultural (que tem por sócios associações representativas do meio artístico, como a GDA, SPA, Sociedade Nacional de Belas Artes, Associação Portuguesa de Realizadores, entre outras) e da REDE (rede de associações ligadas à dança contemporânea).

Como parte da pesquisa, elaborou-se um pequeno inquérito on-line enviado a estruturas artísticas, ao qual responderam quinze associações culturais de artes de performance, um músico sindicalista, um músico de clássico (violinista) e um músico de jazz (baterista) num total de dezoito respostas. O objetivo do inquérito foi colmatar alguma informação junto de estruturas fora de Lisboa.

#### Tipificação da pesquisa

As entrevistas seguiram um padrão estabelecido mas o entrevistado desenvolvia os aspetos que mais lhe interessavam, falando relativamente à vontade.

Nas entrevistas averiguou-se acerca de:

1. Percurso de formação do entrevistado, duração da formação, locais e níveis de satisfação com todo o percurso.
2. Motivação para estar na vida artística e desenvolver uma carreira de palco, e tempo dedicado a preparações e ensaios.
3. Perceção do entrevistado sobre se desenvolve preferencialmente um trabalho de forma isolada ou inserido em grupo / instituição.
4. Situação do entrevistado dentro do mercado das artes: perceção subjetiva e número de espetáculos, prémios e apoios.
5. Evolução do entrevistado dentro do mercado da arte: perceção de desenvolvimento.
6. Perceção subjetiva do mercado de trabalho: precariedade ou sucesso económico?
7. Perceção do entrevistado sobre o valor artístico e estético da arte: se valores intrínsecos ou atribuídos externamente, e o grau de importância desses valores na profissão.
8. Participação do entrevistado no uso de novas tecnologias, e no acesso a mobilidade internacional
9. Perceção sobre a relação do entrevistado com o público, que pode assumir um papel mobilizador ou indiferente.
10. Considerações finais sobre a profissão artística.

O inquérito, que segue em anexo no final deste trabalho, averiguou acerca do tempo dedicado ao trabalho de performance (ensaios, preparação, espetáculos) e a outras atividades relacionadas, receção e articulação dos projetos com os espaços físicos, remuneração do trabalho de performance, prémios, apoios públicos, índices de satisfação e crescimento dentro das indústrias criativas.

Os resultados quer do inquérito quer das entrevistas acabaram por levar a uma reorientação da investigação que se foi desenvolvendo, assim como as opções de pesquisa, autores e conclusões do trabalho. Nesse sentido a investigação resultou de “um caminho simultaneamente de construção, teste e descoberta, no sentido, evidentemente, de confirmação ou infirmação a partir de pressupostos e hipóteses” (Santos, H. 2001). A investigação desenvolveu-se dentro das grandes linhas de orientação da Sociologia da Arte, como seja tipicidade do conceito de artista, modelos de empregabilidade, estruturação do campo artístico, validade da

existência artística, formas de sobrevivência, mercados das artes, processos de reconhecimento e ainda valências sobre o significado de ser artista na sociedade contemporânea ou profissional das artes.

Entre a absorção das respostas individuais dos agentes envolvidos, e o trilho sinuoso do corpo teórico disponível pelos grandes pensadores e investigadores das artes do final do séc. XX e início do XXI, tentámos encontrar um equilíbrio de soluções viáveis para as duas vertentes de uma mesma realidade, as vertentes das artes e da sociologia. Porque nem sempre coincidentes, existiu uma tentativa de descortinar o porquê das dissensões e afastamentos através das entrevistas e do pequeno inquérito, afastamentos que persistem na interpretação da forma de funcionamento social do campo artístico, e das artes de palco.

Num outro patamar de interpretação, ligado à aplicação de princípios de isenção e distanciamento do objeto analisado, tentámos reinterpretar a perceção do espaço social construído pelos intervenientes, recolocando algumas questões à sua consideração de forma a provocar uma auto – reflexão acompanhada de respostas. Conseguiu-se por isso, nas entrevistas, colocar os intervenientes num espaço reflexivo e questionador de alguns princípios tidos como fundamentais do campo das artes, segundo a versão dos seus profissionais. Questões como a validade de valores artísticos, tipo de motivações para o exercício da profissão ou a inserção no bolo de indústrias criativas, tocaram em pontos sensíveis e segundo os entrevistados, inquestionáveis. A tradução para uma abordagem mais técnica apoiou-se em autores e investigação consolidada do campo da Sociologia da Arte e da Cultura.

## **Capítulo I – Os artistas de performance**

### **1.1. O conceito de artista - Evolução histórica**

O conceito de artista tem evoluído ao longo dos séculos na cultura ocidental, dimensionado pela evolução das sociedades europeias e pela presença de tensões veladas ou evidentes contra e em defesa da sua atividade.

Demonstraremos aqui como a imagem do artista, cujo conceito começou por ser de entidade anónima ao serviço do poder eclesiástico na Idade Média, de artesão especializado no Renascimento, depois como artista dedicado à sua arte específica e ainda como agente desligado do mundo material no Romantismo, se foi alterando ao longo dos séculos e transformando a realidade diária dos agentes à medida da perceção social acerca do seu trabalho criativo. O artista implicado na época em que existiu estruturou o seu trabalho à medida da perceção social que lhe era inculcada, e da qual ele também era produto. O artista medieval percebido como ente subordinado ao poder eclesiástico, produziu e produziu-se dentro dos parâmetros apertados das paredes góticas, transcendendo-as através do brilhantismo oculto nas artes dependentes do discurso sagrado. A esses artistas e aos cidadãos honestos de então estava vedado o acesso a variadas formas de performance que séculos mais tarde se vulgarizaram. Os artistas foram adaptando e adaptando-se na sua produtividade não só ao mercado de cada época, mas à mentalidade e enquadramento social que lhes era destinado, moldando-se conforme a necessidade consciente e inconsciente de sociedades que exigiam, financiavam ou excluíaam a dimensão artística que a espelhava.

O que se pretende aqui sobre o conceito de artista é perceber como o conceito variou consoante as épocas, adquirindo diferentes perceções, e como as diferentes perceções influenciaram a forma de integração ou desintegração social dos agentes das artes. A questão incide também numa faceta pertinente, a de evitar a reavaliação de um certo enquadramento social através da ótica do tempo presente, ou de arquétipos pertencentes a épocas determinadas. O artista e a obra por ele criada permanecem como uma janela sobre um contexto sócio – económico específico, nalguns casos a única via de acesso existente a mundos perdidos (Eco,

U. 1955). A reconquista do mundo originário será sempre possível através do registo artístico pois “pode ver-se como a arte se alimenta de toda a civilização do seu tempo, refletida na irrepetível reação pessoal do artista, e nelas estão presentes as maneiras de pensar, viver e sentir toda uma época, a interpretação da realidade, a atitude perante a vida, os ideias e as tradições e as esperanças e as lutas de um período histórico” (Pareyson, L. 1960).

Mas o oposto também se deve equacionar e em certa medida recusar, a tentativa de requalificação da função e determinação do artista no todo social que interpretava, como se personificasse uma entidade em posição ambígua em relação ao mundo que prefigura e ao qual pertence. Nesse processo de requalificação subsiste sempre o desejo de uma reapropriação daquela entidade, como se não pertencesse inteiramente à época em que existiu mas, porque a sua arte permanece para o presente, ele também se alongasse para o tempo presente pertencendo a um tempo indefinido.

## 1.2. O artista anónimo da Idade Média

Depois da queda do império romano ocidental, os artistas - músicos, pintores, escultores - no mundo medieval e renascentista posicionaram-se ao serviço da Igreja, das Cortes, da aristocracia e da burguesia, prestando-se a expressar os desejos e necessidades dos seus patronos e moldando com a arte um mundo que espelhava o mundo contemporâneo dimensionado ao gosto e medida do poder. Só no advento do século XV, no *quattrocento* italiano o artista se começa a desprender lentamente da obrigação para com o poder eclesiástico e para com a tutela da Igreja, apoiado pelos ideais humanistas e naturalistas de Dante e Boccaccio, emergentes da redescoberta da antiguidade clássica grega. Daí progride lenta e dificilmente para um estado de maior independência, artística, económica e existencial em relação ao poder da aristocracia e da burguesia, alcançando e integrando os ideais da revolução francesa no final do século XVIII. Quase liberto do perpétuo sistema do serviço que o dominara durante séculos, o artista – músicos, poetas, pintores, escultores, escritores – integra a sociedade europeia do séc. XIX de duas formas, ou de forma marginal constituindo o arquétipo de artista boémio, ou incluído num corpo bem posicionado de integração em instituições culturais e artísticas da época. De notar que esta evolução se fez diferentemente de país para país: na tradição germânica da Europa central a classe de artistas era uma classe

de artesanato especializada e perpetuada de geração em geração no *métier* de família, enquanto na Itália e países do sul e ocidente europeu o aspirante a artista integrava a classe ou a oficina de um mestre aprendendo na prática os rudimentos da arte, e evoluindo a partir desta posição.

Na Idade Média os artistas usavam diferentes suportes para a arte: vitrais, iluminuras, pintura e escultura, música sacra e ainda música profana dos trovadores. Os mosteiros funcionavam como centros de saber onde se ensinavam as escrituras, e sobretudo onde se aprendiam os intermináveis cânticos do ofício e das horas e se compunha a música sacra que os eruditos situam na origem da música ocidental. As recém-nascidas universidades tinham dois níveis de ensino, o *trivium* e o *quadrivium*, que compreendiam o ensino das sete artes liberais: gramática, lógica e retórica, a aritmética, geometria, música e astronomia. Enquanto o *trivium* consistia numa primeira fase estruturante do pensamento com gramática, lógica e retórica, o *quadrivium*, cuja implementação é atribuída a Boécio ou a Cassiodoro, era baseado no sétimo livro da República de Platão e consistia em estudos superiores nos quais estavam incluídos estudos sobre os fundamentos teóricos da música. Incidentalmente Boécio e Cassiodoro foram duas personalidades do reinado de Teodorico o Grande, rei ostrogodo no séc. V em Itália, sendo que Cassiodoro promoveu a tradução exata dos textos gregos com o trabalho de copistas nos mosteiros; Boécio era essencialmente um filósofo, Cassiodoro historiador e jurista mas ambos escreveram tratados musicais baseados na antiga teoria grega de música. Em particular o trabalho de Boécio permaneceu como um dos pilares teóricos da música em toda a Idade Média (Hoppin, 1978: 8). A tradução do complexo sistema teórico musical grego encontrou algumas dificuldades na sua aplicação prática por compositores, sobretudo a partir do séc. X quando começaram a classificar os cantos gregorianos no sistema modal, sendo este em parte derivado do sistema grego (Hoppin, 1978: 69).

A composição musical e classificação do espólio até ao séc. VI, mandatado por diversos Papas um dos quais o célebre Gregório I que deu origem à denominação de canto gregoriano, regia-se por princípios teóricos e teológicos evidentes em importância para os artistas da época, assim como por formas de pensamento medieval. Uma destas formas de pensamento era o gosto pelo saber oculto, que Umberto ECO retrata no livro *O nome da Rosa*; na Idade Média os pólos culturais, mosteiros ou catedrais, albergavam cada vez mais uma população à deriva mas

também toda uma população que queria ter acesso ao saber e que procurava instrução. Saber e saber fazer, era poder. A música cantada nos serviços religiosos tornou-se progressiva e rapidamente complicada, obscura e sujeita a múltiplas convenções e observâncias de escrita controladas pelos padres e autoridade da Igreja. As descrições e análise da música medieval são complexas mesmo para o músico letrado, em parte devido à mentalidade de ocultação do conhecimento que apresentava o texto musical quase em charadas, em parte devido à notação musical incipiente e nada clara dos Antifonários e outros livros de orações, e ainda pelo obscurecimento do texto com vozes sobrepostas em latim e vernáculo de textos profanos e satíricos cantados em simultâneo com textos religiosos; juntemos ainda as múltiplas regras de construção e consonância da harmonia nos *Conducti* e *Moteti*, com as suas fórmulas secretas de decifração e teremos o quadro desta arte elevado uma catedral gótica de Babel, propositadamente impenetrável e eficazmente viciante.

Subsistem ainda até hoje discrepâncias de interpretação de manuscritos e iluminuras entre os teóricos versados sobre música da idade média. A arte musical estava entregue à autoridade e aos coros profissionais dos mosteiros e catedrais e os compositores e músicos medievais compunham obras que refletiam a complexidade do seu relacionamento com o mundo, a um tempo temeroso e audaz, e uma existência perigosa mas protegida pelas paredes dos centros monásticos, vivida no vértice da eternidade maldita.

Só com Palestrina, no séc. XVI o monumento da impossibilidade se desfez e deu lugar à transparência cristalina dos corais a quatro vozes singelamente cantados nas Catedrais de Roma e Florença, tal como prescrevia o Concílio de Trento (1545 – 63) em que o Papa Gregório XIII obrigou à “revisão, purga, correção e reforma” dos livros de cânticos, “inundados de barbarismos, obscurantismo, contradições e superficialidades”. (Hoppin, 1978: 50)

Por outro lado a música cultivada nas Cortes reais e aristocráticas, apelidada de música profana ou trovadoresca, começou só a ser documentada no séc. XI. Um dos mais antigos acervos de canções profanas europeias está na Biblioteca da Universidade de Cambridge, pertencentes a um manuscrito do séc. XI que tem mais de quarenta poemas denominados “Cambridge Songs”. A poesia lírica e canção começaram por ser artes aristocráticas em que reis e nobres competiam pelo domínio dos versos mas, um pouco mais tarde no séc. XIII com o crescente poder e

prosperidade das cidades, muitos mais músicos e compositores apareceram vindos sobretudo dos meios universitários eclesiásticos.

O artista medieval – iluminista, poeta, pintor, músico ou letrado – era ou uma personagem ao serviço da Igreja ou um aristocrata versado nas eruditas artes de corte, que mais tarde teriam grande desenvolvimento, depois de acalmados os furores de conquista dos Cruzados e com a consolidação das Cortes europeias.

O artista com maior número de obras era o *anonymus*, personagens anónimas que consagravam as suas obras à divindade ou aos santos; só após o séc. X as obras começam a ser indicativas do seu criador e a terem assinatura de autor. A origem das obras musicais é extremamente difícil de traçar na idade média pois grande parte das obras não era assinada, ou se assinadas por um autor poderiam significar que essa assinatura englobava uma série de compositores menores. O mesmo se passava nas artes plásticas até ao Renascimento, principalmente na arte de frescos e em escultura em que eram necessárias verdadeiras equipas de intervenção, a assinatura do mestre englobava um sem número de ajudantes e efetivos colaboradores na peça de arte final.

Curiosamente um compêndio sobre musica do século XIII escrito por *Anonymus IV* enaltece o trabalho de dois compositores de Notre Dame (Paris) atribuindo-lhes variados manuscritos e elevada reputação; estes mestres eram Leonin e Perotin os nomes máximos da musica medieval do séc. XI, e assim se puderam traçar inúmeras obras aos seus compositores de origem. O *anonymus iv*, aluno inglês de Notre Dame provavelmente aborrecido com a invisibilidade de semelhantes vultos para a posteridade, deve ter decidido quebrar a regra de não atribuição. “Informação sobre os livros de Leonin e Perotin é quase inexistente. O nome de Leonin não aparece em qualquer registo da Catedral ou de outros locais religiosos em Paris. Por outro lado podemos assumir que Perotin é o diminutivo de Petrus, mas há tantos candidatos a este papel que é impossível determinar qual deles, se algum, foi o autor. (...) Graças ao pouco usual interesse deste aluno em desenvolvimento histórico, sabemos agora que Master *Leoninus* era conhecido como o grande compositor de organum,\* *optimus* organista. Foi ele que escreveu o Grande Livro de Organum (*Magnus liber organum*) do Gradual e do Antifonário para embelezamento do serviço religioso.” (Hoppin, 1978: 217). (\*organum: técnica medieval de escrita a duas vozes)



De notar que o traçamento de obras até um autor é ainda dificultado pois não existindo o conceito de obra original, muitos dos cânticos ou peças musicais podiam ser originárias ou cópias de peças anteriores nem sempre identificáveis com uma origem específica. E também a tradição manifestamente oral não permitia traçar a origem de múltiplas fontes transformadas mais tarde, e que nos chegaram através de outros artistas.

Durante a baixa idade média, sensivelmente do séc. XI ao séc. XIV, a população europeia cresceu a ritmo acelerado, as estimativas apontam para um crescimento de 35 milhões para cerca de 80 milhões de habitantes. Este crescimento deveu-se ao desenvolvimento da agricultura com a amenização do clima e à relativa paz com ausência de invasões. Apesar do pendor marcadamente rural, a população urbana cresceu consideravelmente com a fundação de numerosos centros populacionais (Chester, J, 2004). Na Flandres e no norte e centro de Itália as cidades eram autónomas o que proporcionou condições essenciais para o desenvolvimento económico, e nomeadamente das artes. Ao longo do Báltico as potências económicas estabeleceram uma série de acordos dando origem à Liga Hanseática e em Itália apareceram as cidades – estado que detinham as rotas comerciais no Mediterrâneo (Backman, 2003: 160) tornando-se extremamente ricas.

Para além do mundo da corte, aristocrático e do clero enriquecido, existia o mundo popular com a sua musica, os seus costumes festivos e artes do espetáculo, mormente artes ambulantes com artistas que passavam de terra em terra em grupos de saltimbancos, músicos e malabaristas animando festas e casas senhoriais. Havia os músicos que andavam de feira em feira sem treino formal cantando odes, descrições de batalhas e romances; eram estes os jograis ou vilões, designação por não pertencerem à aristocracia, e entre eles havia na Idade Média monges fugitivos e vozes críticas, burlescas ou sátiras contra os poderes variados. A peça *Carmina Burana* de Carl Orff composta no séc. XX, utiliza textos do burlesco medieval sobre a vida eclesiástica, muito provavelmente escritos por monges foragidos; estes textos existiam para gáudio das populações e dos próprios monges servindo de escape ao pulso de ferro exercido pelas classes dominantes. Os jograis, segréis e menestréis, divulgavam também a poesia trovadoresca das Cortes senhoriais cantando-a e tocando-a em instrumentos da época para as populações. Segundo a moral medieval o ofício de músico - saltimbanco entrava na lista dos “ofícios condenados”

pela Igreja; os textos teológicos condenavam e situavam ao mesmo nível as artes de espetáculo, a usura e a prostituição. As listas de profissões proibidas variavam consoante as zonas geográficas europeias, mas sempre incluíam os jograis, gente do teatro, músicos de espetáculos, bobos e malabaristas.

A exclusão de algumas profissões consideradas indignas foi um fenómeno duradouro que sobreviveu à própria Idade Média (Geremek, 1989:243). Este autor analisa a forma como algumas profissões e ofícios evoluíram de desonrosas, ou “impuras”, para um estado de aceitação social devido a alguma discrepância existente entre o direito canónico e a realidade social, como as profissões de talhante ou barbeiro. Mas tal não aconteceu com as artes de espetáculo, onde a Igreja continuava a moldar o pensamento, ideologia e comportamento socialmente aceite, fomentando tradições e atitudes que marginalizavam pessoas em virtude do ofício que tinham. Os profissionais do espetáculo foram hostilizados e privados de dignidade desde o tempo do direito romano, as suas atuações eram condenáveis e os músicos e atores eram tidos como portadores de desgraças e aliados dos demónios. Mesmo pensadores relevantes dentro da Igreja como S Tomás de Aquino consideravam que as profissões de espetáculo eram nocivas e deviam ser banidas. Em certa medida devido ao tipo de espetáculos que os jograis apresentavam, não eram apreciados pelo poder centralizado. Muitas vezes críticos e jocosos e sempre entusiasticamente recebidos nos mercados e praças públicas, seduziam com as músicas e versos de ocasião, viajavam em condições deploráveis e misturavam músicos, mimos e acrobatas, bailarinos e treinadores de ursos dançantes numa versão antiga de circo itinerante. O seu contributo para a disseminação da arte poética e musical por toda a Europa foi no entanto bastante importante (Hoppin, 1978:263), constituíam um grupo de pessoas sem educação formal que não eram autores nem compositores, mas contribuíram para o florescimento da lírica latina e das canções vernáculas dos trovadores (Hoppin) levando-as a todos os cantos do mundo civilizado.

Com o passar dos séculos mudaram-se os termos que definiam as atividades artísticas, mas a “condenação mantinha-se, quer nas atas jurídicas quer nos tratados teológicos ou na oratória sagrada” (Geremek, 1989:243). E o autor conclui que “o clima de ambiguidade moral que na sociedade moderna, rodeia a profissão de ator e atriz, deriva diretamente dessa longa tradição condenatória”.

### 1.3. O artista corporativo do Renascimento

A partir do século XIII com o relativo desenvolvimento económico europeu, as artes floresceram em locais não dependentes de sistemas feudalizados, como em Itália ou nos países Bálticos.

Itália tornou-se um centro de produção preferida, pintores como Giotto ou Cavallini pintavam frescos em capelas e basílicas italianas com cenas sacras, enquanto Donatello esculpia estátuas com temas divinos para o Duomo de Florença, ao mesmo tempo que executava outras tantas com temas sacros comissionadas pelo poder eclesiástico; Lippi, Masaccio, Uccello, Bellini e mais tarde Botticelli trabalhavam também em Florença, Veneza e Roma. Estes artistas e muitos outros formavam uma comunidade efervescente trabalhando ao serviço da Igreja e com encomendas de grandes senhores, numa época em que a opulência das casas senhoriais e da Igreja se começava a manifestar pela arte que continham.

Os mais proeminentes e com maior reputação viajavam entre cortes e por toda a Europa: muitos destacavam-se pelo elevado valor intelectual e político, como Phillipe de Vitry (1291 – 1391) músico que esteve ao serviço de reis franceses e foi incumbido de missões diplomáticas à corte d'Avignon, onde se tornou amigo de Petrarca. A maioria trabalhava nas Cortes e casas senhoriais durante toda a vida, como Machaut (1300 – 1377) o mais reputado músico francês da época que se manteve ao serviço do rei da Boémia e depois de Navarra.

Na corte do Renascimento, os nobres e damas que rodeavam o núcleo real eram versados em música e dança como parte do progressivo processo de civilização, que Nobeit Elias analisou em detalhe no estudo de 1939 *Über den Prozess der Zivilisation*. Muitos artistas – pintores, escultores, arquitetos, músicos, poetas, etc. – afluíam às cortes italianas e flamengas para prestarem os seus serviços a príncipes interessados nas artes ou que desejavam ser conhecidos como mecenas magnânimos (Burke, P. 1999). Filipe de Borgonha tinha um interesse especial em música e albergou dois dos mais inovadores compositores da época, Binchois e Guillaume Dufay. Ercole d'Este, duque de Ferrara, teve a seu serviço Josquin des Prés, outro célebre músico renascentista. Orlando di Lassus, músico flamengo, viveu em Itália na corte de Mântua e na Baviera na qualidade de mestre

capela na corte do imperador Maximiliano II; Downland, músico inglês foi agraciado na corte do rei da Dinamarca

Também alguns pintores conseguiram posições elevadas nas Cortes, como decoradores e retratistas. Jan van Eyck trabalhou para o duque Filipe de Borgonha, e acompanhou a embaixada de 1429 a Portugal com o encargo de retratar a futura duquesa. Muitos dos artistas eram altamente apreciados pela nobreza e poder real: durante o século XV treze artistas, onze dos quais italianos, foram honrados com títulos da nobreza, e no século XVI essa honra coube a cinquenta e nove artistas, vinte e nove dos quais italianos (Burke, P. 1999). Ticiano (1490 – 1576) e Rafael (1483 – 1520) são dois exemplos de artistas que caíram nas boas graças respetivamente do Doge de Veneza e do Papa, junto aos quais permaneceram toda a vida. Em Itália os artistas tinham maior liberdade pois os príncipes italianos adoravam arte, mais que os aristocratas de outros países (Hauser, 1951).

No entanto o termo “artista” não existia no Renascimento (Chastell, 1999) mas sim o de *artifex*, artífices do belo e do útil dentro de organizações de artífices – confrarias ou guildas - e ao serviço de quem encomendava os trabalhos. As guildas existiam um pouco por toda a Europa, embora em Itália o seu controlo fosse mais flexível (Hauser, 1951) o que pode explicar a relativa liberdade de produção. Estas associações controlavam o comércio, instituíam critérios de qualidade e fixavam regras para o treino dos aprendizes; todos os profissionais tinham de estar inscritos ou pertencer a uma guilda, sob pena de não lhes ser permitido praticar a sua arte numa cidade ou território. Em Florença no séc. XIII os pintores pertenciam à guilda “Arte dei Medici” e “Speziali” que também albergava físicos (médicos), hipotecários e mercadores de pigmentos, e no fim do séc. XII esta guilda também tinha barbeiros, vidraceiros, livreiros e outros artesãos. Mas como o lugar dos pintores se começou a destacar, estes progressivamente saíram, formando uma guilda independente (séc. XIV) que por outro lado foi progressivamente admitindo outros profissionais, escultores, douradores e alfaiates. Embora o treino inicial se mantivesse, nesta guilda foram adquirindo uma posição de maior liberdade em relação a regras de funcionamento e pertença de território. Havia distinções entre os escultores e pintores italianos, estes últimos sempre mais ataviados; o artista trabalhava sempre e só por encomenda, com contratos e datas fixadas para apresentação do trabalho.

Só grandes personalidades como Leonardo da Vinci podiam iludir alguns prazos ou encomendas, como o desejo de Isabella d’Este que este fizesse o seu

retrato, desejo sempre adiado, ou os atrasos de Michelangelo nos trabalhos encomendados pelo papa Júlio II, quando este pagava somas consideráveis antecipadamente (Chastel, 1991: 174). Os percursos dentro da profissão não variavam muito: entravam para uma oficina para aprender com um mestre de maior ou menor renome, ou uma oficina mais ou menos importante e integravam o elenco de aprendizes, colaboradores e ajudantes. Nessas oficinas havia distinção de tarefas cabendo as mais importantes ao mestre, como retocar as peças na fase final, ou ficar com os trabalhos mais delicados, por exemplo esculpir os cabelos. A peça final ficava com o nome do mestre. Artistas como Michelangelo, Ghiberti ou Pinturicchio tinham uma série de ajudantes e assistentes que trabalhavam nas obras em decurso, nos frescos, pinturas ou esculturas (Hauser, 1951). Michelangelo entrou, como todos os outros, ainda jovem para a oficina de um pintor. Em breve se tornou sensação pois rapidamente suplantou todas expectativas e desde 1500 que tinha os olhares fixados em si. Ambicionava executar obras-primas e aos trinta anos o desejo realizou-se: a *Pietà* de S Pedro e *David* eram os mármore mais polidos e perfeitos que alguma vez se vira, atraindo curiosos e apreciadores.

O pagamento aos maiores, como Leonardo e Miguel Ângelo efetuava-se em moedas de ouro (florins), traço distintivo de importância e prestígio na época (Chastel, 1991). Em Itália sobretudo, os artistas moviam-se com mais liberdade em relação às regras das confrarias (guilds) que noutros locais da Europa porque os príncipes italianos e a Igreja rivalizavam nos seus serviços e faziam amiúde encomendas avultadas aos mais prestigiados (Hauser, 1951) sendo que estes se desligavam da casa-mãe para trabalhar por moto próprio. Os mais destacados tinham alguma fortuna pessoal: no final do século XV começaram a ser praticados preços altos pelos frescos, em Roma Phillipino Lippi recebeu 2000 ducados de ouro para pintar frescos em *St Maria sopra Minerva*, e Michelangelo 3000 ducados para pintar a *Capela Sistina*; Leonardo recebia 2000 ducados em Milão anualmente e 35.000 francos em França. Alguns tinham casas, quintas ou viviam quase como nobres, como era o caso de Rafael e Ticiano (Hauser, 1951).

O conceito de artista isolado, boémio ou precarizado não existia na altura e, pelo menos nas cidades – estado de Itália o artífice artista tinha uma ocupação respeitada e de futuro relativamente assegurado conquanto as classes ricas quisessem ter e saborear obras de arte, arquitetura ou musica, embora obviamente sujeito às mesmas vicissitudes dos seus contemporâneos.

Os compositores da Renascença tinha também um papel destacado: compositores, oltremondi ou estrangeiros, dominavam a musica nas Cortes italianas durante os séc. XV e XVI. Por exemplo, em 1474, Geleazzo di Sforza duque de Milão, tinha juntado na sua Corte um grupo de músicos brilhantes que incluíam Weerbecke, Martini, Compère, Agricola e o jovem Josquin des Prez. Martini trabalhou em Ferrara durante bastantes anos, um dos muitos homens do norte europeu a provar o gosto de terras italianas. Entre estes encontrava-se Obrecht, Josquin, Collinet de Lannoy, Brumel e Ghiselin. Florença e a corte papal em Roma eram também pontos de fixação. A capela Papal era um dos centros musicais de toda a Itália, com grandes cantores e um número significativo de estrangeiros – Josquin, Weerbeck, Orto, Prioris, etc. (Brown, 1986). Missas, motetos e canções sobre poesia secular eram as formas preferidas destes compositores.

Se inicialmente a Itália foi invadida por músicos do norte da Europa, mais desenvolvida musicalmente na corte de Flandres, a partir do séc. XVI a Itália viu as suas estrelas ascenderem ocupando posições equivalentes.

O maior de todos estes compositores foi, sem dúvida, Josquin des Prez, de quem Lutero dizia que era o mestre das notas, que faziam tudo o que ele queria; Cosimo Bartoli em 1543 ao contar a história da musica italiana comparava Josquin a Michelangelo: ambos eram maravilhas da natureza e tinham levado a sua arte a um pico de perfeição sem rival (Brown, 1986). Josquin cobrava também o mais alto salário entre compositores: 200 ducados na corte de Ferrara. Embora saibamos por uma carta que o secretário do duque de Ferrara o tenha aconselhado a contratar Isaac “ trabalha melhor com os colegas e compõe peças novas depressa. É verdade, Josquin compõe melhor, mas só o faz quando lhe apetece e não quando é necessário. Além disso Josquin pede 200 ducados enquanto Isaac fica contente com 120” (Brown, 1976). De algum modo todos estes grandes compositores colaboravam com as casas ducais e o Papa, não dependendo de estruturas mais rígidas de labor, como as guildas. Viajavam também grandemente por toda a Europa, aumentando a sua experiência e cultura, e ajudando a cimentar o novo estilo musical muito mais desenvolvido que o da Idade Média.

O conceito de artista individual é posterior ao Renascimento (Conde, 1996) embora as personalidades, individualmente, fossem um produto do edifício social da época (Conde, 1996). A condição geral de artífice era modesta e desprovida de dignidade particular (Hauser, 1951) e a par de esculturas e frescos executavam

trabalhos menores, encomendas que não se negavam a fazer. O sistema era empresarial, quer regulado pelas regras de contrato das guildas, quer numa versão de empresário em nome próprio quando era o artista que chegava a um acordo com o patrono para a realização de uma obra, na qual incluía todos os seus ajudantes que o iriam ajudar a executar o encargo. Nas guildas existiam estatutos inflexíveis, contratos a respeitar e o que interessava era servir uma clientela que apresentava exigências muito precisas. O artista poderia ir adquirindo importância, como tantos foram, mas essa importância implicava obras de maior vulto e responsabilidade. Os êxitos de alguns significavam que as profissões se mantinham o que era importante para as corporações (Chastel, A. 1999), e nesse sentido o sentimento era de conjunto e não de isolamento. Hauser chega a assinalar o caso do pintor Giovanni Poggi, impedido pela guilda de Génova de pintar pois não tinha seguido o percurso profissionalizante numa oficina durante cerca de sete anos, que todos seguiam. Esta é uma das facetas do trabalho de escultura, ou de grandes empreendimentos de pintura, que ainda hoje se verificam: os artistas têm de ter um grupo, uma empresa, estúdio ou oficina que ajudem no mesmo projeto para o desenvolvimento do mesmo. Em entrevista com uma responsável da Sociedade Nacional de Belas Artes percebemos a dimensão dos projetos de escultura que envolvem a colaboração de técnicos e artistas, e dependem de encomendas avultadas. A organização em regime empresarial é uma das facetas do trabalho de escultura no séc. XXI.

A relativa liberdade da classe de *artifex* em Itália e na Flandres, a riqueza detida pelas casas reais e senhoriais, o estabelecimento de regras contratuais pelas guildas ou confrarias e o gosto cada vez mais refinado da aristocracia e burguesia nascente engendrou um ambiente propício ao florescimento das artes e à projeção e circulações de artistas. De notar que no séc. XV e XVI os artistas efetuavam encomendas delineadas à medida das necessidades e gosto do comprador, e a situação de ligação direta de consumidor – comprador criava o modelo ideal de funcionamento de toda uma classe, lançando raízes para o seu desenvolvimento organizado, como a implementação da necessidade de uma aprendizagem organizada e dirigida para fins muito práticos.

Para Hauser o Renascimento surgiu com a projeção do génio individual e a conceção renascentista de arte, ou a descoberta da época em relação à arte seria a conceptualização do conceito de génio (Hauser, 1951). No entanto os historiadores preferem uma abordagem mais pragmática da questão, enquadrada na mecânica de

funcionamento social daquela época, em que interpretam o *artifex* como parte de um todo produtivo e necessariamente ao serviço de alguém, e não o analisam com a ótica romântica de séc. XIX criadora de paradigmas que nos chegaram até hoje, do artista independente. É possível que alguns artistas da Renascença fossem génios, mas o termo “génio” aparece associado ao léxico romântico de três ou quatro séculos mais tarde.

#### 1.4. O artista dependente

Para além dos artistas mais conhecidos que podiam viajar de corte em corte consoante as encomendas estabelecidas, até ao final do período Barroco (1600-1750) era natural e desejável entrar ao serviço de alguma casa nobre, casa real ou do poder eclesiástico para aí auferir um salário e, no caso dos músicos e compositores, assim obter uma liberdade parcial para desenvolver a sua arte. De outro modo muitos dos músicos, compositores ou escritores não poderiam sobreviver. Na Europa central e protestante os empregos de direção musical de cidades e Igrejas eram publicamente atribuídos aos mais capazes: Telleman declinou o posto de Kantor em Eisenach preferindo exercer alguma pressão para ficar em Hamburgo com um salário mais alto, e em Eisenach acabaram por ter de aceitar J.S.Bach, menos famoso. Telleman era oriundo da alta burguesia enquanto J. S. Bach nascera numa família de músicos, na tradição alemã onde a música era um *métier* mantido em família e passando de pais para filhos, detendo sobretudo cargos ligados ao culto protestante.

Os Bach em Eisenach, sua cidade natal, eram uma família luterana integrada por músicos há várias gerações. Tal como mais tarde Mozart cujo pai era músico, ou Beethoven que provinha de uma família também de músicos, procurava-se preservar uma arte de fazer no seio familiar e assim assegurar a subsistência de todos os seus membros e descendentes. Encarava-se a questão como um património familiar que passava de geração em geração, uma arte, um negócio. Bach esteve quase toda a vida empregue ao serviço da Igreja protestante e tinha numerosas tarefas a desempenhar nos seus cargos como, por exemplo, no período que esteve como Diretor musical de Leipzig, escrever toda a música religiosa a ser executada nos serviços religiosos da cidade. Tendo sido talvez este o período mais importante da sua carreira, escreveu cerca de 62 cantatas, a Paixão segundo S Mateus e a Paixão segundo S João além de inúmeras outras obras. O



relacionamento de Bach com os seus superiores em Eisenach e Leipzig foi algo atribulado, o volume de trabalho era muito exagerado conforme ele mesmo se queixava, mas o emprego ao serviço do príncipe de Köthen fora bastante auspicioso. Bach casou por duas vezes, com duas cantoras, e a maioria dos vinte e um filhos resultantes dos dois casamentos também foi músico.

A maioria dos músicos da Europa central, do Império Austro-húngaro, Itália e França tinha uma origem humilde, muitos membros de famílias de músicos arranjavam empregos com magros rendimentos, como organistas de alguma igreja, membros de orquestras em casas reais ou professores em casas de nobres e em orfanatos – como foi o caso de Vivaldi. Há numerosas histórias de familiares de músicos mais conhecidos, familiares que permaneceram na obscuridade e que mantinham empregos mal pagos como organistas em capelas, igrejas, ou ao serviço musical de alguma orquestra de corte ou coro. A ocupação de músico era serviçal, e nos palácios partilhavam da vida dos criados, como aconteceu com Haydn durante toda a sua vida já em pleno século XVIII, no palácio de Eszterházy na atual Hungria. Haydn é um exemplo já bastante tardio pois o século XVIII assiste a uma emancipação do artista enquanto criador, como teremos ocasião de referir mais adiante.

Uma outra particularidade é que, até ao final do século XVIII a arte era para ser apreciada e consumida de imediato. Há numerosos relatos em como musica com mais de trinta anos era ultrapassada, e se estudavam obras antigas era com o único objetivo de perceber melhor o métier. J. S. Bach foi um dos exemplos de músicos ultrapassado pela geração dos seus filhos que utilizavam outras vantagens estilísticas, mais ao gosto dos seus contemporâneos, e foi mais tarde estudado por outros compositores apenas pela acuidade e clareza da sua escrita musical. Chamavam-lhe o “velho mestre”, os filhos deploravam-lhe o uso de técnicas antigas e muitas das suas partituras desapareceram por estarem desatualizadas e o seu uso descuidado. A figura de Bach é reconfigurada no entanto em pleno período Romântico, no século XIX europeu, como exemplo da magnitude genial dos músicos germânicos.

Os escritores e intelectuais, literatos no termo da época, eram também frequentemente chamados por soberanos que apreciavam a companhia e conversa de humanistas. O caso mais célebre é talvez o de Decartes, que depois de uma vida extremamente produtiva foi convidado pela rainha Christina da Suécia no Outono de

1649 para a corte sueca, onde tinha a tarefa de discutir religião e filosofia com a Monarca diariamente às cinco horas da manhã; Decartes depressa sucumbiu ao extremo clima nórdico falecendo pouco depois de pneumonia. As oportunidades de emprego para os intelectuais multiplicaram-se depois do desenvolvimento da imprensa, no séc. XVI, com o aumento de bibliotecas que necessitavam de eruditos bibliotecários e tornou-se cada vez mais vulgar a contratação de letrados para historiadores oficiais da corte (Burke, P. 1999), tal como aconteceu com Damião de Góis no séc. XVI. Encomendavam-se também relatos de viagens (como é o exemplo de Fernão Mendes Pinto), crónicas de batalhas e poemas épicos em estilo virgiliano que davam o retrato de famílias e príncipes – como os Sforza que encomendaram uma “Sforziade”, Federico de Urbino que encomendou “Feltria” ou os reis de Portugal que tiveram os “Lusíadas”. Muitos dos escritores não conseguiam no entanto aceder a qualquer cargo na corte, outros acabavam por receber exíguas pensões reais, como foi o caso de Spencer, autor do poema épico “The Faerie Queene”, ou Camões que tinha de pôr o escravo a pedir esmola para se sustentar. Muitos ainda abandonavam a corte, ou eram perseguidos pelas verdades que contavam, como foi o caso de Damião de Góis aquando da incumbência de escrever uma história sobre a realeza portuguesa, que ele tomou como dever de veracidade.

A crítica da corte foi um tema literário que atravessou toda a Idade Média até ao final do Renascimento; a crítica de costumes estendia-se também aos costumes eclesiásticos principalmente na Idade Média, dos quais é exemplo *Roman de Fauvel*, poema crítico do séc. XIV com musica de Vitry, ou *Carmina Burana* um poema extremamente sátiro do séc. XIII.

No período entre o séc. XVII e séc. XIX, a profissão de músico significava a prática e desenvolvimento profissional em várias vertentes que hoje se encontram mais delimitadas: o músico era simultaneamente compositor e executante (caso de Mozart, Bach, Chopin, Rachmaninoff, Liszt, Alkan, etc.), ou compositor e maestro (Haydn, Mahler, Schumann, Brahms, Vivaldi), ou ainda compositor e crítico (Schumann, Brahms), mestre de capela (Bach), e todos de algum modo professores de musica e de instrumento. O conceito de multi – emprego, um conceito da economia do séc. XXI já na altura era vivido com naturalidade. Tocava-se a musica da época e vivia-se a produção do momento, pois obras com mais de vinte ou trinta anos eram consideradas fora de moda – tal como nós hoje olhamos para os Beatles como um género ultrapassado dos anos sessenta

## 1.5. A passagem para a independência

Com Mozart no séc. XVIII, e na nova mentalidade pré – revolução francesa, começou o lento movimento de libertação em relação ao establishment das Cortes de príncipes e da aristocracia, dos patronos ou da Igreja; iniciou a mudança progressiva e inexorável que permitiria aos criadores ainda do período clássico, e depois do período romântico, conceberem as suas obras sem determinismos impostos por um poder que não a sua capacidade criativa. “While much private support continued, the composer was beginning to emerge from a state of servitude to take control of his professional life” (Baumol, 1994:172) Progressivamente os compositores tornaram-se independentes dos centros de poder onde sobreviviam equiparados a criados e pessoal subserviente, foram adquirindo um estatuto mais elevado, numa sobrevivência dependente da rede de contactos e do consumo das suas obras pelas grandes casas de espetáculo e pelo público burguês das cidades, ou continuando a exercer cargos dentro das instituições.

Mozart sofreu particularmente com a mudança de rumo que se impôs, nomeadamente com a dificuldade em contratar casas de espetáculo nos grandes centros que apresentassem as suas obras, óperas na sua maioria, sem ser por um muito curto espaço de tempo. Mozart tinha uma fama imensa por toda a Europa, sem dúvida devido ao seu carácter comunicativo e afetuoso (Carr, 1983) e sobretudo devido à genialidade comunicacional da sua obra. A fama de Beethoven como compositor e músico era igualmente inultrapassável; ambos se situam num ponto de viragem cultural no seu sentido mais lato e são arrastados pelas circunstâncias que desestruturam as suas vidas a nível profissional. Mozart teve uma produção muito intensa para os seus 35 anos de existência: óperas, concertos, música sinfónica e instrumental, que não conseguia colocar no mercado pois este era dominado pelos donos das casas de teatro, que por sua vez sofriam a manipulação da aristocracia e da Igreja (Baumol, 1994). Tinha-se desligado dos seus patronos ao querer produzir mais independentemente, mas quando deu esse passo afastou-se do *mainstream* do financiamento artístico.

Até à sua época, os músicos para além de serem tratados como lacaios nas casas dos grandes senhores, ou como pessoal indiferenciado nas Cortes e Catedrais, tinham de produzir o que lhes era exigido dentro dos cânones aprovados.

“The enlightened rulers sought to preserve their vestiges of absolute power (...) Economic historians suggest that in the 18th century considerable portions of the Habsburg territories, and Austrians lands in particular, which included Vienna, were highly prosperous” (Baumol, 1994:173).

Haydn, ligeiramente anterior a Mozart, vivia no palácio do príncipe de Esterházy que era parte do Império Habsburg (atual Hungria), com o grupo de músicos da orquestra que dirigia e para os quais compôs grande parte da sua obra. O palácio ficava nos confins das estepes húngaras e os só músicos podiam sair uma vez por mês para visitar a família, sob permissão superior. Faziam parte do pessoal do palácio, viviam na ala dos criados e todos os dias, ou quando fosse necessário, tocavam para entreter os convidados. O príncipe queria promover a imagem da corte encorajando a musica orquestral e operática e no palácio, sucessivamente melhorado para se aproximar da grandeza de Versailles, mantendo os músicos em grande atividade: num só ano, em 1766, realizaram-se 125 representações de 17 óperas. Haydn deixou o palácio quando o príncipe morreu, no advento da Revolução Francesa, e logo recebeu vários convites de entidades europeias principalmente de Londres para se instalar e compor. No entanto uns anos depois volta à corte para servir o irmão do defunto príncipe, adaptando a produção ao gosto do novo patrono. (Geringer, K., 1982)

Haydn poderá ser visto como o caso extremo de um grande compositor do período Clássico que se manteve ao serviço de um patrono exclusivo, num regime de dedicação obediente. Outros compositores e músicos da mesma época, como Clementi, Cherubini, Gluck ou Field, alguns deles com raízes bem humildes e vindos de famílias iletradas, iam conseguindo postos ao longo da vida como mestres de capela de entidades eclesiásticas e monárquicas, ou compunham diretamente financiados por patronos, como foi o caso de Cherubini, convidado por Napoleão para se estabelecer em Paris ocupando um cargo oficial, ou de Field que teve como patrono um importante general russo.

Beethoven também passou grande parte da existência em Viena, acarinhado por patronos que eram seus amigos pessoais; no entanto por uma série de vicissitudes económicas e pessoais os patronos deixaram de o financiar no final da

sua vida e Beethoven morreu na miséria (Baumol, 2002). Mozart, em parte por se ter recusado a continuar a trabalhar para o arcebispo de Salzburg, em parte por não ter conseguido um posto na corte em Viena, foi verdadeiramente o primeiro músico /compositor independente, sobrevivendo dos concertos que conseguia agendar para apresentação das suas obras (Baumol, 1994), e de aulas lecionadas a meninas de sociedade numa antecipação do que viria a ser a vida de músico e compositor na Paris boémia do séc. XIX.

Em Outubro de 1787, Mozart finalizava uma carta de modo lacónico: “D Giovanni está marcado para dia 24”(Mersmann, 1972: 235). Nasceria uma das obras fetiche dos românticos, que faria correr tinta e exaltar emoções no séc. XIX. A obra ia ser posta em cena. Afinal não era no dia previsto: a companhia de ópera de Praga funcionava de modo caótico, como Mozart tão vividamente descreve nessa carta, e entre o frenesim de cantores doentes ou desconcentrados e de um empresário ansioso, temia-se que não chegasse a haver espetáculo. Assim começa e acaba a descrição pelo seu criador de uma das suas obras mais importantes. No meio de tantas preocupações diárias quase passaria despercebida. Qual a causa então de tanto empolamento posterior, tanto desfalecimento sentido e tantas lágrimas de gratidão pela obra sublime do génio criador? O ano corria difícil: Leopold Mozart seu pai morrera em Maio, no Verão Mozart estivera seriamente doente, estava atolado em dívidas (não se percebe bem porquê, uma vez que o sucesso das suas obras era retumbante) a esposa deixara-o para se instalar nas Termas em Baden, as intrigas em Viena contra a sua pessoa continuavam (Carr, F. 1983). Mas Mozart numa espiral crescente de sucesso e aclamação entregava-se ao trabalho sem descanso e cada vez ansiava por trabalhar mais, escrever mais musica. Esta obra surge como outras: uma comissão que lhe fará render algum dinheiro, um libreto mal acabado por Da Ponte, a oportunidade de fazer subir ao palco mais uma ópera depois do grande sucesso que tinha acabado de ser *As bodas de Figaro* (Cairns, D. 2006). O jornalista do *Oberpostamtzeitung* escreveu "No piece (so everyone here asserts) has ever caused such a sensation as the Italian opera *Die Hochzeit des Figaro*, which has already been given several times here with unlimited applause." (Solomon 1995:417)

O ideal romântico de um Mozart vítima de um destino e da sua condição de génio (Elias, N. 1994) fora de tempo não tem grande eco nas suas cartas que são em geral divertidas, afetuosas e acima de tudo, otimistas. Apesar das cartas

poderem ser enganosas, visto que almejavam manter a afeição do pai, percebe-se que confiança que tinha nas suas próprias capacidades musicais era vitoriosa, o sucesso junto do público enorme. É interessante verificar o impacto que D Giovanni teve em gerações futuras, suscitando a atenção apaixonada de E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard, Brenard Shaw ou Richard Strauss. Os românticos adoravam esta obra como a obra-prima única, clarividente. A ópera teve grande sucesso quando apresentada pela primeira vez: o público já estava seduzido; segundo Franz von Kleist, que esteve presente numa sobrelotada recepção na residência da Imperatriz, Mozart era “ um pequeno homem cujos olhos proclamavam o que a sua aparência modesta poderia esconder (...) cuja alegria era ver o prazer com que as suas maravilhosas harmonias enchiam o coração do público” (Cairns, D. 2006: 126), e ainda, “ as melodias são tão maravilhosas que fazem os anjos descer à terra”. Depois do espetáculo escreveu que o compositor “tocará o coração das gerações futuras, num tempo em que os restos mortais de todos os reis já se tiverem desfeito em pó”, e ainda sobre os aplausos entusiasmados do público “são uma fina e celestial recompensa ao artista que consegue absorver a harmonia das esferas e deleitar os homens com os seus sons” (Kleist, 1792). Depois de Mozart e a mulher deixarem Praga rumo a Viena, continuavam as apresentações de outras óperas suas, e Anton Stadler que tocava os solos de clarinete na orquestra escreveu-lhe dizendo que o ultimo espetáculo fora acolhido com “um aplauso tremendo”. E noutra ocasião, pelo punho de Mozart para a esposa: “gritos no público de bravo a Stadler, até da orquestra!”. Depois dessa viagem, quando voltou para Viena faltavam duas semanas para estrear a ultima ópera, Flauta Mágica (Cairns, D 2006).

Segundo o estudo de David Cairns, muitas das histórias acerca de Mozart surgiram só anos após a sua morte, como parte de um mito crescente. Mozart foi talvez o compositor que mais profundamente impressionou o seu tempo e que tem suscitado um leque de variações sobre a sua vida e sobre o seu comportamento. Desde as elucubrações sobre as causas da morte prematura, às múltiplas biografias, ao filme de Milos Forman e peça de Teatro Amadeus, passando pelo trabalho de Norbert Elias *Sociologia de um génio* e subsequentes análises biográficas e sociológicas, e mesmo análises matemáticas, a projeção romântica de Mozart alargou uma imagem coletiva imaginária, estabelecendo-o como o compositor – chave, a peça de referência de um período apesar de tudo obscuro, e o objeto principal da determinação de um conceito que continua vago, o conceito de

artista. Notavelmente N. Elias trata a figura de Mozart como o artista incompreendido e vítima das tensões de poder na sociedade, morto prematuramente devido ao sofrimento que acarretou na sua existência. Em particular, N. Elias perpetua o mito do artista incompreendido fundamentando-o numa personagem adorada pelos contemporâneos e vindouros, e por isso de grande impacto simbólico.

No entanto Baumol contesta esta versão e, uma análise cuidada de fontes da época mostra Mozart como um homem confiante e assumido perante a sua arte (Baumol, 1994) e com um sucesso notável enquanto vivo, tanto junto dos seus pares – nomeadamente Salieri – como junto do público, com inúmeros amigos músicos e não músicos, que reclamaram em multidão debaixo da sua janela, durante dias quando se aperceberam que estava muito doente, e depois que tinha falecido (Carr, F, 1983). Morreu em condições misteriosas, o corpo foi rapidamente levado para a vala comum e coberto de cal viva, mas no dia seguinte uma multidão furiosa acolheu-se à sua porta exigindo saber o que se passara. Haydn estava nessa multidão, e outros artistas comentaram e viajaram para perceber o mistério ante a tragédia. Segundo o estudo de Francis Carr (1983) Mozart poderá ter morrido envenenado, mas os estudos de medicina legal apontam também para doença crónica de insuficiência renal, fatal na época.

Pela independência que Mozart assumiu, pela produção extraordinária que conseguiu e pela impressionante repercussão que as obras tiveram nos seus contemporâneos e mais ainda na população incógnita, a imagem de Mozart atraiu a si o desejo inconsciente de gerações que o celebram como a possibilidade de libertação para o belo e para a arte. Um dos efeitos resultantes desta atração foi a repercussão da celebração do bicentenário do nascimento de Mozart, que mobilizou multidões em toda a Europa ocidental, muito além de qualquer celebração de qualquer outro compositor.

No entanto, a um nível puramente musicológico exercitado com espartano positivismo Mozart é referido como um compositor que desenvolveu o estilo clássico à perfeição, quer na sua componente harmónica e formal, quer na componente expressiva, não deixando de ser talvez o menos cotado entre os três grandes vultos da primeira escola de Viena: Haydn, Mozart e Beethoven. A sua vida é apresentada como corriqueira por musicólogos e, se caiu em desgraça economicamente, foi porque não soube aproveitar o sustentáculo financeiro dos patronos dominantes. Já Haydn e Beethoven são apresentados como compositores que trouxeram grandes

renovações estilísticas, e possibilidades de desenvolvimento da linguagem musical por caminhos não antes navegados. Nesse sentido considera-se mais entusiasmante analisar a obra de Haydn e de Beethoven que a de Mozart, que aparece transparente de tão perfeita sob o lápis crítico do musicólogo.

Com Beethoven assiste-se ao empolamento do mito dentro da musicologia: considerado um génio sobretudo pelas gerações de compositores que lhe sucederam, que se sentiam mesmo diminuídos pelo que consideravam a inultrapassável perfeição de linguagem musical, a personagem de Beethoven foi tornada mítica pelo movimento artístico - literário germânico que continuava a necessitar de vultos para afirmar a supremacia da cultura alemã no séc. XIX, como por exemplo com o livro da autoria de Wagner, *Beethoven*, publicado em 1870. Neste livro Wagner afirma, para além de qualquer dúvida, a supremacia genial do mestre.

Como já se referiu anteriormente, outro compositor recuperado dos arquivos foi J.S.Bach, que passou a ser considerado um outro grande pilar da musica alemã. Schumann, Mendelssohn e Brahms formaram o núcleo da crítica que estabeleceu muito do prestígio de compositores seus contemporâneos, ou anteriores à sua época. Schumann foi maestro da Orquestra de Dusseldorf, e crítico fundador da revista *Die Neue Zeitschrift*. Mendelssohn também dirigiu em Dusseldorf e Gewandhaus sendo que estas orquestras tocaram muitas das suas obras, e Brahms ocupou o cargo de regente de coro em Hamburgo e Viena.

A par dos compositores germânicos e do norte da Europa, que detinham cargos vários ligados ao establishment, que faziam parte dessas instituições e delimitavam os parâmetros de aceitação estética e artística, estavam os compositores italianos – Bellini, Donizetti, Verdi ou Rossini – mais ligados a casas de Ópera e às encomendas que daí surgiam, mas não menos defensores da institucionalização da arte. Na nossa opinião, a origem relativamente humilde da maior parte deste grandes vultos obrigava a que solidificassem a sua posição profissional para se sustentarem, e às famílias, ao longo da vida. Mais: a tradição centro - europeia de perpetuação nas famílias da mesma profissão ao longo das gerações, levava á assunção de um código profissional enraizado nas tradições sociais e fortemente ancorado nas instituições existentes, pelo que pertencerem profissionalmente a instituições como orquestras, casas de ópera ou teatros era tido como natural e esclarecedor em relação ao *status* detido.



### 1.6. O artista romântico – gênese do mito de artista (Bourdieu)

Durante o século XIX foi ganhando projeção uma cidade, um núcleo, para onde convergiam os intelectuais, escritores e artistas: Paris. A sociedade parisiense sobrevivente das convulsões da Revolução cultivava um estilo de vida liberto de convenções e constrangimentos sociais, de liberdade desalentada como estilo de vida, celebrado por Flaubert e Baudelaire na literatura.

É nesta configuração social particular que Bourdieu, analisando obras de literatura da época, situa o mito da gênese do artista, primeiro inserida na sofisticação da vida parisiense e depois extravasada para outras épocas e outros lugares (Bourdieu, 1996). Faremos aqui uma transposição para a vida musical da época personificada na vida de dois compositores, Chopin e Liszt. Podemos imaginar como os salões descritos por Flaubert e o culto de vida requintada terão seduzido o jovem Chopin em 1830, recém-chegado da província polaca e portador de uma educação artística esmerada, se bem que familiar. A educação sentimental de Chopin, o seu envelhecimento social, seguiu um pouco o percurso do romance de Flaubert: uma série de fugas a realizações concretas, indecisões amorosas finalizadas com a dura realidade social parisiense, por fim a ligação livre ou o desfazer do sonho amoroso e a perda de ilusões acerca de uma posição socialmente aceitável. Publicado em 1869 e escrito durante sete longos anos, a *Educação Sentimental* é mais que uma obra de maturidade, é o retrato de uma geração que teve a revolução de 1848 por epicentro. O romance reclama o fim do sonho: nas suas páginas as personagens e tramas multiplicam-se mas inexoravelmente dão em nada, o amor complica-se, a revolução soçobra, os negócios fracassam. Georg Lukács captou esta faceta com precisão ao notar que o tempo, neste romance, não se põe, só descompõe.

Para Bourdieu o clima é idílico, a linguagem sugestiva: os jovens partiam para se instalar em Paris com a aspiração de viver da arte, e separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver que estão em vias de inventar (Bourdieu, 1996: 76). Chopin recusara discretamente a pesada herança artística da burguesia polaca, um verdadeiro peso patrimonial num mundo de convenções que o compositor deveria assimilar para aceder à fama. Compõe como gosta, como lhe apraz, foge a ser o herdeiro do espólio ao alcance dos melhores e nessa atitude fere

a sensibilidade geral e as críticas surgem mais ou menos veladamente. Recusa sem grande esforço o jogo de seriedade que lhe daria projeção artística no presente, a ilusão do real, enveredando antes pela verdadeira *illusio*, a ilusão do sonho pessoal.

Chopin refugia-se em círculos fechados e evita assim ainda mais a exigência do público voraz. Rodeia-se de amigos, dá aulas em casa a nobres conhecidos, protege-se dos campos de forças que o atirariam para a ribalta. Não que não tenha sucesso, mas recusa o jogo da vida que, por exemplo, entusiasma Liszt. O espaço que habita é seletivo, diríamos mesmo, elitista.

Esta imagem do ícone romântico isolado do mundo, indiferente a campos de forças e fiel à sua própria mente marcou definitivamente o séc. XIX e continua, mais ou menos de forma esbatida, a fazer parte do imaginário coletivo. O elitismo do qual se rodeia e que surge inicialmente na sua mais pequena forma, o produto refinado para um público seletivo, a recusa de parâmetros ou de campos de força da vida burguesa, espalha-se sub-repticiamente pelos anos fora atingindo mais tarde e ineficazmente círculos inteiros de pensadores.

Chopin e Liszt evitavam o meio artístico do rei Luís – Filipe de França movendo-se na atmosfera mais liberal da pós-revolução de 1830. Liszt principalmente integrou-se no meio efervescente de escritores e artistas entre os quais se encontravam Balzac, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Musset, Delacroix, Sand. O estilo de vida que Chopin e o círculo de amigos tinham em Paris – George Sand, Liszt, a Condessa d'Agoult, Delacroix, e outros – ilustra o que Bourdieu chama de sociedade de artistas, onde se inventa essa arte de viver particularíssima que é o estilo de vida artista, dimensão fundamental da atividade de criação artística (Bourdieu, 1996: 79). A existência concebida como obra de arte, fonte de material de trabalho para escritores e artistas; uma sociedade artística no seu início, em que tacitamente os seus intervenientes experimentavam a possibilidade de que tudo fosse possível. Forçosamente com algumas restrições, o espaço não era assim tão hermético – por exemplo, Sand sempre teve dificuldade em situar a sua paixão por Chopin, assumindo os papéis de mãe, protetora ou enfermeira. A exigência do campo artístico entrava em confronto com o papel de mulher socialmente aceite, pertencente ao campo oposto.

Necessariamente a definição mais pura era para os mais arrojados, como Liszt, que assume profundamente a ruptura ética que, segundo Bourdieu, acompanha a ruptura estética. Liszt de facto, a nível estético e formal, antecedeu muitas das rupturas

tonais que depois mais tarde Wagner desenvolveu. Liszt assumiu as formas românticas no seu pleno: poemas sinfónicos, estudos virtuosísticos, peças intimistas e inúmeras transcrições. Estruturalmente explorou a situação extrema da prevalência da intensidade poética e expressiva sobre a forma, como na Sonata em si menor.

Existia uma relação de amor -ódio entre a sociedade burguesa e estes artistas radicais. Em dois anos Liszt tinha saído da pobreza e anonimato para a aclamação total das massas, elevado aos ombros do público burguês do qual o seu êxito dependia. Liszt tirou grande proveito da situação, fazendo-se pagar por toda a Europa ao nível de um virtuoso parisiense e ainda estabelecendo relações comerciais com os pianos *Érard* como seu representante, o que lhe proporcionou mais apoio económico na carreira artística. Os programas de Recital da época eram uma miscelânea de peças de vários compositores e do próprio artista, muitas vezes só partes favoritas de peças, sonatas ou até de concertos. Liszt tocava as próprias transcrições de peças de compositores conhecidos, além de peças da sua autoria o que originava recitais com um cunho muito particular, totalmente centrados na sua personalidade. Os concertos eram recebidos com histeria, jovens desmaiavam à sua passagem ou soçobravam às suas interpretações num remake antecipado do ambiente gerado à volta dos Beatles no séc. XX.

A equivalência aos representantes da arte burguesa que Bourdieu descreve no Teatro, pode ser transposta na musica para a Ópera, e o seu melhor representante na época Rossini. Rossini, autor da célebre Opera *Barbeiro de Sevilha* e já precedido de êxitos em Itália, Viena e Londres, instalou-se em Paris com a esposa em 1825, onde foi recebido com honras e reconhecimento oficial. Paris tinha uma tradição de ópera consolidada e um público de gosto formado. Rossini começou por adaptar três das suas óperas ao francês, seguidas de outra com libreto em francês: *Le Comte d'Ory*. Entretanto negociava uma soma avultada com o Estado francês que lhe concedeu a anuidade vitalícia de 6000 francos, compôs *Guilherme Tell* em 1829 e retirou-se da vida mundana aos 37 anos para se dedicar a outro sonho: a gastronomia. Na verdade ficou famoso pelos seus dotes gastronómicos legando ao mundo o famoso prato “Tornado Rossini”.

A estratégia planeada por Rossini para a conquista do público parisiense é de facto notável e sem concessões a valores artísticos radicais. A ligação ao poder (que o reconhece e lhe concede a anuidade), o seu sistema de valores e modo de vida

(casado, etc.) aliados à obra apreciada pelo público e pela crítica, asseguram-lhe a entrada direta no sucesso supremo. “Existe uma afinidade que é o próprio princípio do seu sucesso num género que pressupõe uma comunicação imediata, e portanto uma cumplicidade ética e política entre o autor e o seu público, o que lhe garante importantes ganhos materiais e simbólicos (...)” (Bourdieu, 1996: 93). A nível estrutural a sua obra estabelece o compromisso entre formas clássicas e inovações tonais e estruturais: inova o género mas não o quebra nem o abandona. Por outro lado estabeleceu também laços com os artistas e intelectuais anteriormente citados. Liszt admirava o seu trabalho e fez transcrições para piano de inúmeros trechos rossinianos, tocando-os sempre que a ocasião se apresentava.

Temos aqui belissimamente analisada por Bourdieu a génese do mito do artista. Ora, o artista no seu sentido mais profundamente sentido pelo imaginário comum, o artista musical ou plástico que quebra as regras sociais, morais, e vive para a sua arte desligado do mundo, não passa de uma projeção do inconsciente coletivo que usa uma experiência fortuita de séc. XIX, enquadrada numa sociedade muito específica, especial, e o aplica a toda a produção artística independentemente dos tipos de sociedades (ocidentais) e de épocas. Constitui esta projeção a formação de um mito fortemente implementado que afeta, sobretudo, a interpretação da vida dos profissionais das artes enquanto membros engajados e enlaçados na trama social da época em que existem.

Com a entrada no séc. XX começaram-se a estabelecer mais fronteiras entre as profissões musicais separando-se os executantes dos compositores ou maestros, embora alguns continuassem a acumular a sua profissão com a de professor, na tradição do mestre que orienta os seus aprendizes. Este modelo de ensino das artes apareceu na Renascença e continuará até aos dias de hoje, quer em composição quer no ensino dos vários instrumentos. Foi assim que Schoenberg fundou a “2.<sup>a</sup> Escola de Viena” com Berg e Webern, seus alunos e amigos.

A vida profissional e economicamente sustentável surgiu também apoiada em profissões satélites mais estruturadas: professores universitários, professores em conservatórios, regentes de orquestra. Alguns compositores asseguravam uma boa difusão do seu trabalho com um excelente relacionamento no mundo do espetáculo, como foi o caso de Strawinsky que para além de compositor era maestro e pianista, colaborou com Hollywood escrevendo musica para filmes, transformou obras suas

para novas adaptações em palco, dirigiu orquestras, e acabou por ter de facto ter uma grande influência musical e estética no mundo ocidental. Bartok foi, por outro lado, um caso paradigmático de falta de capacidade de *entrepreneur* nas artes, que não tendo sido capaz de assegurar um posto de ensino universitário ou em conservatórios nos EUA onde se refugiou durante a segunda guerra mundial, morreu na miséria (1945) para consternação dos seus colegas, amigos e toda a classe musical. Bartok, a nível de linguagem musical foi, no entanto, considerado muito mais avançado que Strawinsky ou mesmo Shoenberg tendo deixado uma obra extremamente rica e complexa.

No séc. XX, as disciplinas académicas também se distanciaram, a etnomusicologia da composição, da teoria histórica, da análise, da composição. As fronteiras demarcaram-se e cada disciplina adquiriu o seu núcleo intelectualizado, cada vez mais radicalizado e especializado.

### **1.7. O artista no séc. XX e XXI - Estatuto profissional**

A profissão de artista no séc. XX e XXI adquire contornos mais uma vez de imersão total no tecido social: fala-se agora de regulação laboral, produtividade, mercado, expansão no digital, utilizando-se todo um jargão aplicado à contemporaneidade civilizacional.

Desde os anos 1960 que o desenvolvimento do estado social e a regulação do mercado de trabalho levou os poderes governamentais a reparar no funcionamento das profissões artísticas pela dificuldade de inclusão destas profissões na regulação laboral de cada país, e pela forma de organização das artes de certa forma atípica quando comparadas com outras profissões. Interessava perceber a necessidade e extensão dos apoios estatais nestas áreas, e a forma como estavam a ser aplicados (Karttunen, 1998) pelo que se produziram uma série de pesquisas e levantamentos em toda a Europa sobretudo de cariz quantitativo. Começaram a ser realizados levantamentos sobre as condições económico-sociais dos artistas, elaborados de forma sistemática e molde estatístico, sobretudo nos países da Europa central e norte. Estes estudos ficaram a cargo de investigadores sociais com o objetivo de virem a traçar um quadro fidedigno das reais condições de vida dos artistas; os estudos são designados de uma forma lata por estudos sobre o estatuto do artista.

Se bem que o tema *estatuto do artista* não pertença à literatura sociológica (Karttunen, 1998) e os estudos sejam comissionados por entidades oficiais e ligadas ao mundo artístico, a verdade é que têm tido impacto na produção de dados e mapeamento de profissões e, sobretudo, foram alicerçados em pesquisa sociológica e económica desde os anos 60. Na origem e no seguimento dos levantamentos estatísticos sobre as condições económicas e sociais de vida dos artistas estão artigos de Baumol e Bowen (1965, 1966), Santos, F. (1976), Moulin et al. (1985), Throsby (1986), Menger (1999), Throsby and Mills (1989), Towse (1992 b,c), Throsby and Thompson (1994), Menger (2001), (Conde, 2009b) para indicar só alguns. O estatuto do artista tem também preocupado as organizações artísticas e as organizações de artistas profissionais desde os anos 80, que angariam e publicam informação por moto próprio.

Karttunen especifica que um dos obstáculos à determinação do estatuto do artista foi sempre a dificuldade de estabelecer o que era de facto ser artista, e comenta a operacionalização do conceito na sociologia por vários autores, nomeadamente por Frey and Pommerehne (1989) que apresentam um quadro que se poderia usar na identificação deste segmento de população. O quadro define uma série de facetas do trabalho artístico e do artista para serem validados em pesquisa. Os estudos sobre o estatuto do artista revelaram-se polémicos e complicados independentemente da disciplina de enfoque (económico ou social), da forma de arte ou mesmo do país (Karttunen, 1998). A polémica estendeu-se a outras indefinições, como o que seria o trabalho para ser artístico ou se fazer arte era mesmo trabalho (uma vez que os agentes gostavam e se realizavam nas tarefas em causa).

Embora a definição de um modelo que definisse o artista e o trabalho artístico fosse encarado como necessário pelas organizações de artistas profissionais, a fim de poderem negociar com os respetivos governos formas mais favoráveis de proteção social, as próprias organizações não conseguiram estabelecer uma linha entre artista profissional e amador numa indefinição nunca resolvida, o que dificultou também a inclusão ou exclusão de atividades (profissões) artísticas em sistemas legais existentes pois estes encaravam sobretudo o trabalho remunerado, estável, contratual e profissional.

A dependência da existência de trabalho por projetos, uma tendência cada vez mais acentuada no mundo da cultura ocidental e a não obrigatoriedade ou

necessidade de formação específica nalgumas atividades, como a de ator, acentuaram as divergências entre regimes laborais e regimes não incluídos em legislação laboral, como o das artes. Acresce o numero de paradigmas que entidades governamentais detêm acerca dos artistas, e com os quais estes se deparam para sua surpresa quando dão início a qualquer tipo de negociação, obtemos no plano final um terreno extremamente instável de determinação profissional.

Apesar da atipicidade do trabalho artístico (Capiou, 2006) as organizações artísticas têm-se batido pela inclusão dos seus membros ou sócios nas legislações laborais, e em regimes de segurança social e proteção de doença e velhice como forma de salvaguardar a atividade de quem se dedica profissionalmente a uma arte, quer sejam artes de performance, edição e escrita, artes plásticas ou cinema. Na realidade estes campos de ação exigem uma dedicação a tempo inteiro, profissional no sentido de dedicação e preparação exaustiva, e o pluriemprego é em geral visto pelos agentes destes sectores como um mal acessório senão mesmo um entrave ao que consideram a sua atividade central. As profissões artísticas são exigentes e requerem uma série de valências de gestão de recursos (Fortuna, 2014).

O trabalho por projetos e muitas vezes a forçada atividade como célula de auto – emprego (self-employment) que muitos profissionais tomam, dificulta em extremo a inserção em regimes laborais que têm prazos e formas de pertença bem definidas. Nomeadamente supõe-se que um agente freelancer em Portugal faça pagamentos para a segurança social como se mantivesse uma atividade contínua e sustentável quando a sua atividade é completamente descontínua; por outro lado um contrato durante dois ou três meses enquanto o agente participa num projeto e depois com outro tanto tempo de inatividade, não se adequa ao regime contratual de um emprego a termo.

Finalmente, e de modo mais agudo no teatro e na dança contemporânea, os projetos descontínuos nos quais o agente se pode vincular, se tal chegar a acontecer, não se coadunam com atividades mais contínuas como ser docente numa escola ou instituição, já que esta atividade obriga a horários e tarefas previsíveis e rígidas: não é possível de repente entrar num projeto que exige ensaios de oito a dez horas por dia, ou digressões fora do país quando se têm compromissos de horários para dar aulas e obrigações docentes. De modo que o artista freelancer se encontra numa posição completamente instável entre extremos

de ocupação e impossibilidades de dedicação. Por outro lado, todos estes artistas sofrem de um mesmo inconveniente: da falta de adequação dos regimes de segurança social e fiscal aos seus trabalhos atípicos (Capiau, 2006).

### **1.7.1 A UNESCO e o estatuto do artista**

A UNESCO emitiu várias Recomendações desde 1956, em temas tão diversos como o da educação e ensino superior, cultura, planeamento urbano ou estatísticas. Nomeadamente a UNESCO assume e cumpre um papel supra - nacional sempre que alguma área de atuação humana se encontra fragilizada, quer por guerras, regimes totalitários ou pelo crescente liberalismo económico. As Recomendações, Declarações e Convenções são elaboradas depois de auscultados internacionalmente os peritos dos sectores em causa e organizações profissionais, e de analisadas as legislações nacionais e tratados internacionais, num processo que pode demorar anos a ser concluído.

A Recomendação da UNESCO de 1980 relativa à situação do artista ativou o levantamento estatístico efetuado por toda a Europa na década de 80 (Karttunen, 1998). Devido à implementação do estado social, e procurando também justificar os apoios estatais à cultura, a UNESCO veio estabelecer uma série de princípios universais para o reconhecimento da atividade artística principalmente na efetuada em termos não lucrativos. A indeterminação da produção cultural no mundo do trabalho, e a economia de mercado crescente que procura essencialmente o lucro atingido através de bens concretos, perecíveis ou duráveis, levantou algumas questões sobre o enquadramento e modo de funcionamento das artes e dos artistas.

Na Recomendação de 1980 sobre o estatuto do artista a UNESCO começa por defender a importância da cultura e das artes na sociedade contemporânea, e que para que a cultura e as artes estejam ao dispor das populações é necessário que os seus agentes tenham condições normais de funcionamento e garantias de sustentabilidade social, urgindo as autoridades públicas a adaptar as medidas legislativas convenientes. Nomeadamente, a Organização Internacional de Trabalho, fundada em 1919 para persecução da paz através da justiça social conforme tem escrito nos seus estatutos, apresenta formas de estruturação de trabalho que diretamente excluem os artistas, pelo que alguma dessa estruturação teria de ser flexibilizada de forma a defender o trabalho de todos. Na realidade é o que se procura com a Recomendação, a extensão e flexibilização de regulações laborais de



modo a que possam incluir as especificidades do trabalho artístico e estes acederem às regalias e possibilidades do trabalho regulado assim como todas as virtualidades por ele prometidas, segurança social, proteção na doença e reforma. “O desenvolvimento aparece com emprego” lê-se no portal da ILO – Internacional Labor Organization. A afirmação continua com uma elaboração sobre a importância do emprego no combate à pobreza e pelo desenvolvimento digno; acesso a um trabalho seguro, produtivo e dignamente remunerado é a chave de progresso.

A Recomendação, assinada em Belgrado por países de todo o mundo na Conferência Geral da UNESCO desse ano foi uma das primeiras iniciativas mundiais a ter em conta a mudança de mercado laboral dos artistas (Labforculture.org). No entanto o documento da UNESCO começa com uma afirmação ambígua sobre a definição de artista, definição rejeitada pelas organizações profissionais artísticas que aprovam antes um estatuto de profissional nas artes – a SKKD, organismo profissional artístico que elaborou um inquérito mundial em 2013 com o apoio de instâncias europeias, sul-americanas, australianas e canadianas sobre o estatuto e definição de profissões artísticas para uso em negociações governamentais, começa o documento por declarar que aceita as definições que existirem, mas trabalham só com uma: a de profissionais.

A definição de artista do documento da UNESCO acaba por ser demasiado lata, englobando implicitamente numa mesma definição uma panóplia de prática das artes que vai desde o curioso, ao amador e depois ao profissional, insistindo na faceta de liberdade criativa, vocação e talento, que são além do mais palavras que não fazem parte do léxico dos profissionais das artes. Por outro lado parte de uma visão idealizada de artista, tomando porventura como medida de base o artista europeu que produz alta cultura e que necessita de um espaço de florescimento do seu talento, da sua vocação e que, possivelmente, se assim o desejar poderá dedicar-se a tempo inteiro à sua arte; como se de um assunto etéreo se tratasse e não existisse mercado, intermediários, e conglomerados económicos fortíssimos por detrás do sistema da produção de cultura e arte. Por elação, justifica a existência de artistas como condição necessária à cultura e arte, e já que a cultura tinha um lugar na agenda política seria conveniente que os artistas tivessem algum tipo de regime protetor.

O documento falha na aceção de artista profissional que tenta viver de uma atividade, ou que vive de uma atividade não regulamentada a nível laboral porque a

sua forma de organização interna é diferente de outras profissões – e aqui incluímos os músicos, atores e bailarinos freelancers ou engajados em organizações, mas também os arquitetos, os designers, os realizadores, os escritores, pintores, escultores, artistas de circo, etc. A Recomendação é um documento válido e de referência porque aponta para necessidades mínimas laborais que devem ser observadas também no trabalho artístico, como o direito a uma segurança social, assistência na velhice ou apoio na doença.

A Recomendação incluía “uma ampla definição de artista e especifica as condições em que os artistas podem existir como trabalhadores criativos”. Desde então só alguns países traduziram as propostas em normas favoráveis em parte pela dificuldade em determinar delimitações ao conceito de artista e trabalho artístico e, mais recentemente, pela profunda transformação da apresentação do trabalho artístico devido ao impulso digital e pelo aparecimento das indústrias culturais e criativas que em princípio funcionam à margem de influência governamental (sector lucrativo) (Labforculture. Org). Embora muito recente, esta tentativa de transformação de todo o tecido cultural e artístico em sector lucrativo tem bloqueado qualquer negociação regulamentar.

### **1.7.2. As organizações profissionais artísticas**

A definição e delimitação sobre o que é ser artista tem vindo a tomar mais exatidão nos últimos anos, e a UNESCO em 2002 sintetizou uma definição, resultado da consulta a vários organismos internacionais: artistas são profissionais no ativo, de algum modo envolvidos na execução ou criação de qualquer tipo de obra de arte (IFACCA 2002). Mas durante um largo espaço de tempo a definição deste grupo profissional revelou-se uma tarefa complicada e a sua clarificação esteve na origem de investigação por diversos autores (Frey and Pommerehne, 1989; Moulin et al., 1985; Throsby and Thompson, 1994). A atividade artística tem sido definida de forma ambivalente, entre ocupação ou profissão, como trabalho de realização e sucesso incertos, de proveitos decrescentes e alto coeficiente de satisfação. É uma atividade que se reveste de carácter vocacional, numa análise de “economia invertida” (Bourdieu, 1983): não se trabalha para ganhar a vida mas ganha-se ao exercer a atividade preferida, vocacional. Esta inversão está

relacionada com disposições estáveis e generalizadas: sentimento interno de competência, investimento total da pessoa, etc. (Heinich, 2005).

Eliot Freidson em *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* (1986) comentava que as profissões artísticas apresentam problemas centrais para a sociologia do trabalho: por um lado não se enquadram na classificação de trabalho remunerado, por outro escapam à certificação de profissão existente noutras áreas – em várias áreas o diploma não é valorizado, ou até considerado inútil - ficando reduzidas a uma classificação como atividade produtiva, muitas vezes não lucrativa e mesmo esporádica. Para este autor, dentro desta classificação assemelham-se à atividade intelectual protegida no seio da Universidade, que permite que se desenvolva uma atividade que não tem relação direta com um produto economicamente verificável.

Mais recentemente têm aparecido estudos versando agentes singulares criativos, ou aglomerados em núcleos urbanos (Markusen & Schrock:2006,DiMaggio: 2002) especialmente nos EUA e Austrália, estando os autores focados na viabilidade económica ou análise de atividades que sustentam uma estrutura de outras atividades relacionadas, com crescimentos concertados, ou sobre a viabilidade das associações sem fins lucrativos, etc.

Os representantes a nível nacional e internacional dos artistas e criativos – escritores, artistas plásticos, autores, performers e mesmo pessoal técnico – são associações representativas dos diversos sectores: sindicatos, associações, sociedades de defesa de direitos, grupos informais. Em Portugal existem cerca de uma dezena (ativa) destas organizações: o CENA (Sindicato dos artistas), APR (Associação Portuguesa de Realizadores), APE (Associação Portuguesa de Escritores), SPE (Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos), Pen Club, GDA (Sociedade de Direitos dos Artistas), SPA (Sociedade de Direitos de Autores), AICTP (Imagem e Cinema), APCL (Críticos Literários), FPTA (Federação Portuguesa de Teatro), REDE (Estruturas de Dança Contemporânea), Plateia (estruturas de Teatro), SBLA (Sociedade Nacional de Belas Artes), APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), e a Plataforma dos Intermitentes, uma organização informal que conseguiu juntar de forma não estruturada cerca de duas centenas de artistas das várias áreas e que integrou o CENA em 2012. A maioria destas organizações integra a Coligação Portuguesa de Diversidade Cultural, que por sua vez é membro da FICDC, que funcionam em prol da defesa e

implementação da Convenção para a Diversidade de Expressões Culturais, que no mundo ocidentalizado significa diversidade de produção e oferta cultural, como oposto a uma oferta homogeneizada e homogeneizante de produtos culturais resultante de processos de globalização.

As Federações internacionais de organizações profissionais artísticas, como a FIA (*Fédération Internationale des Acteurs*) ou a FIM (*Fédération Internationale des Musiciens*), que aglomeram quase todos os sindicatos artísticos em todo o mundo, têm uma parte extremamente ativa na definição de quem são os artistas profissionais e nas negociações com governos centrais – no caso da Europa com a CE – para se encontrarem formas de inclusão dos artistas nos regimes laborais, fiscais e de segurança social de cada país.

A FIA nasceu em 1952 de um acordo entre os sindicatos francês e inglês de atores e cresceu até se tornar uma federação verdadeiramente global, atualmente com 65 países membros e representação nos cinco continentes. Entre as dificuldades que a FIA aponta na gestão de carreiras ligadas ao teatro, está o aparecimento da televisão e toda a panóplia dos sistemas de gravação em suportes físicos ou digitais, com a consequente gestão de direitos conexos. Presentemente a FIA dedica-se a trabalhar em políticas de condições de trabalho, propriedade intelectual, diálogo social e acordos coletivos, exceção cultural, diversidade, igualdade e liberdade artística; dentro destas áreas de ação estão incluídos os dossiers de fiscalidade, acordos internacionais de comércio, regulação dos Media, economia cultural, diálogo social no audiovisual e performance. Um dos assuntos na mesa é o tratado do WIPO de Beijing (World Intellectual Property Organization) para a proteção das performances no audiovisual.

O discurso da nova presidente da FIM Ferne Downey, canadiana, eleita em 2012 no 20.º Congresso Internacional, faz um pequeno apanhado da vida de ator no mundo contemporâneo:

“(…) Como performers partilhamos muito desafios porque a vida de artista nunca é um caminho fácil. É uma carreira precária cheia de oportunidades incertas de trabalho e ordenados instáveis; é construída em assumir riscos, abraçar desafios e reinventar-se! Apesar da nossa contribuição para a cultura, sociedade e economias, demasiados de nós são forçados a trabalhar em condições indescritíveis, a lutar pelo reconhecimento do nosso estatuto social e pelo digno respeito de direitos de trabalho. Tenho o privilégio de ter um forte sindicato atrás de

mim que luta pelos meus direitos e me ajuda a ter um nível de vida aceitável do meu trabalho. Como Presidente da FIA será a minha missão assegurar-me que todos os meus colegas têm sindicatos fortes que protejam os seus trabalhos”

A FIM, fundada em 1948, é a organização internacional que aglomera sindicatos, guildas e organizações profissionais de músicos. Tem cerca de 60 membros em 70 países, pelo mundo todo. A FIM tornou-se tão grande que criou três secções regionais, africana (FIM – AF), latino-americana (GML) e europeia (FIM-EU). Trabalha em colaboração estreita com a WIPO (organização mundial de propriedade intelectual), ILO (organização mundial de trabalho) e a UNESCO e é colaboradora do Parlamento Europeu e Comissão Europeia como consultor em negociações fulcrais que envolvam direitos de músicos. Uma das preocupações presentes é levar todos os países do mundo a ratificar o WIPO de Beijing. Tal como a FIA, os dossiers de trabalho e negociação incluem propriedade intelectual, direitos de performers, regulação laboral, fiscalidade, etc. Recentemente participaram num conselho de experts no ILO sobre a precariedade no trabalho.

A FIM e a FIA lançaram em 2001 uma petição internacional para a abertura de discussão sobre o *estatuto do artista*, dado o estado deteriorado em que se encontram as profissões artísticas no mundo ocidental onde são dominadas por grandes grupos e agentes económicos (Jerzy Jarniewicz, 2001). Segundo o relatório de ERICarts (2001) que comparou dados de 17 países europeus sobre políticas de apoio a artistas, os vários sistemas de apoio público na Europa tinham evoluído muito pouco, e os dos países comunistas estava em colapso total. Só uma pequena minoria de artistas criativos – entre 3% e 5% - vivia atualmente do seu trabalho (Ritva, 2001). Um estudo recente sobre o sector musical na Áustria, revelou que só 2,8% dos lucros da musica chegam às mãos dos compositores, autores, músicos, grupos e bandas.

Segundo Svante Beckman (2001) seria necessária uma análise compreensiva mais aprofundada, com um projeto de pesquisa comparativa a nível europeu sobre os princípios reguladores e efeitos do apoio à criação e trabalho artístico. Estes apoios podem apresentar grande variedade, desde formas de políticas públicas e bolsas, a sistemas de segurança social e impostos. Os estudos apontam no sentido que as áreas mais favorecidas pelos apoios estatais são as das artes visuais (pintura, escultura) e escrita criativa, com bolsas para viagem, projetos, exposições, estudo, etc. O apoio varia grandemente de país para país na Europa, sendo mais

substancial no norte e oeste europeu, com grande decréscimo para os da parte meridional. Na Alemanha há cerca de 2.500 prémios culturais, bolsas e ajudas a projetos no montante de mais de 50 milhões de euros anuais e cerca de 2000 ajudas diretas anuais a artistas plásticos, escritores e compositores.

Para Portugal a visão é diferente: no seminário organizado pela presidência europeia sueca, em 2001 em Visby, Helena Vaz da Silva fez uma declaração que deixou patente a nova linha de ação governamental: um Estado regulatório mas não protector, com eliminação de prémios, bolsas ou qualquer tipo de ajudas diretas. Na sua comunicação também afirmou que o trabalho artístico deve ser protegido, dentro das regras de mercado livre - pelos direitos de propriedade intelectual, compra de obras de arte, educação do público consumidor e advoga a criação de grandes eventos, um ponto que os artistas portugueses contestam veementemente na Declaração de artistas entregue no Fórum Cultural de Lisboa (2007). No encontro de Visby, vários oradores afirmaram a necessidade do apoio direto estatal a artistas para que estes pudessem desenvolver o seu trabalho criativo no contexto de economia de mercado globalizado e que os direitos de propriedade intelectual, em geral muito reduzidos, não consistiam numa fonte de rendimento viável.

A aplicação de direitos de propriedade intelectual, ou conexos no caso de *Performing Arts*, tem entrado em terreno complicado pois já não é possível assinalar um trabalho a um artista isolado, muitas obras têm um cariz multidisciplinar e com vários autores (ERICarts, Génova 2004) pelo que determinar quanto recebe cada artista mediante a sua intervenção numa dada performance requer um exercício de cálculo assinalável. Os progressos tecnológicos (MP3, Internet, etc.) impedem que se consiga controlar todas as reproduções e cópias que giram no mercado e que portanto cada artista receba uma compensação pela divulgação do seu trabalho; o desenvolvimento da rede de cabo da televisão dificulta ainda a questão pois a maioria não é nacional e escusam-se de qualquer responsabilidade; de um modo geral os direitos de propriedade intelectual acabam por beneficiar as grandes produtoras e as grandes estrelas.

A preocupação com o estatuto do artista veio essencialmente do sector *non profit*, no qual já vários autores acusavam o estado precário das remunerações dos artistas da alta cultura, profissionais dependentes de estruturas que obtinham financiamentos não estáveis e reduzidos, comentando que:

*“there are limits to the financial sacrifices society can extract from the performers inexchange for psychic returns”* (ERICarts, 2004).

Uma das características do campo artístico é a sua resistência à classificação quantitativa. Se os dados oficiais são relativamente acessíveis, os dados do sector privado – tendo em conta que muitas atividades criativas florescem essencialmente no privado – são de difícil acesso ou até mesmo ausentes. Leif Gouied no Congresso “Economie et Culture” em Avignon, 1986, atesta a falta de dados para análise dos fluxos de produção e dos fluxos de distribuição, por estes dependerem em grande medida dos privados empresariais. Por outro lado há incerteza nos dados sobre os artistas. Para G. Lenski (1954) os artistas são um grupo que apresenta “incoerência de *status*”, que por muitas vezes não terem formação específica (caso do teatro) ou então necessitem de uma formação exaustiva (caso do ballet e da musica erudita) dependendo das áreas, exercem profissões intermitentes ou inconstantes, ou até outras profissões relacionadas, como a docência, como suporte do trabalho artístico, e apresentam uma categoria problemática para as organizações, que têm dificuldade em standardizar micro-grupos profissionais. (Dominique Pasquier, 1986). Proporcionalmente, o numero reduzido de artistas também ajuda à sua fraca representação social.

Muitas das associações representativas de artistas no sul da Europa não têm meios para elaborar relatórios estatísticos, ou mesmo apresentar bases de dados fiáveis, e devido à recessão do movimento sindicalista a sua viabilidade é extremamente instável e a falta de representatividade que apresentam, grave. Em Portugal só as sociedades de autores (GDA, SPA) conseguem ter viabilidade económica, as associações representativas como o CENA, SPE ou APR apresentam um quadro regularmente negativo a nível económico o que afeta grandemente a sua atuação, alcance e mesmo sobrevivência. No entanto as associações (sindicatos) nos países da Europa central e Reino Unido que representam milhares de artistas de todos os sectores, empresarial e associativo, conseguem um alto grau de sustentabilidade financeira e o peso que detêm de representatividade nos meios artísticos é considerável. Este facto pode-se explicar pela maior profissionalização dos organismos, ligado à maior capacidade de contribuição individual dos artistas afetos à organização, o que leva a uma maior consistência do trabalho organizacional e maior representatividade dos artistas.

A progressiva anexação do sector não lucrativo ao grupo das indústrias lucrativas (música e cinema comercial, design, arquitetura ou marketing) criou assimetrias difíceis de gerir já que este sector (não lucrativo) passou a ser medido com os mesmos objetivos do lucrativo: consumo, participação e lucro. Os agentes implicados no esforço não lucrativo – os bailarinos, músicos de orquestra ou escritores, atores ou artistas de rua – passaram a ser meros constituintes de números de produções, um pequeno número em grandes máquinas de produção e gestão artística, ou perdidos entre estruturas que os convocam quando têm recursos e programação para montar. Constituem uma população altamente preparada mas flutuante entre projetos, opções de trabalho, períodos de inatividade e períodos de desenvolvimento artístico. Tornou-se necessário definir o estatuto, essencialmente de trabalhadores que como cidadãos deveriam aceder às mesmas regalias acopladas ao mundo do trabalho que os seus congéneres: subsídios de desemprego, licenças, proteção social, reformas e proteção na velhice.

A FIA e a FIM assinaram em 2009 um Manifesto conjunto sobre o estatuto do artista que traduziram em variadas línguas e divulgaram em plataformas, sites e organizações para chegar a um número máximo de pessoas e entidades. Uma vez que a Recomendação da UNESCO é de 1980 e entretanto a economia da arte e da cultura, assim como formas de produzir e disseminar cultura, evoluíram bastante – basta pensarmos no desenvolvimento das plataformas digitais e nos conteúdos divulgados pela web – estas organizações sentiram alguma pressão no sentido de dar continuação às preocupações da UNESCO e aferir o que foi realizado pelos países nesses quase trinta anos.

“O que define o estatuto do artista é a consideração com que a sociedade os encara e protege, e o reconhecimento das liberdades e direitos, económicos, sociais e morais, com particular referência aos salários e segurança social (...) no Manifesto escrito com a FIM, a FIA insiste que os artistas devem ter, entre outras coisas, um estatuto equivalente ao dos outros trabalhadores no que respeita a benefícios sociais e fiscais, liberdade de associação, proteção de direitos de propriedade intelectual, mecanismos para a transição de carreiras e medidas para facilitar a mobilidade” (FIA, *status of the artist*)

De uma forma geral o Manifesto aponta para uma das fragilidades da sociedade contemporânea, da qual as profissões artísticas são modelo e vítima de fragmentação do tecido laboral na aparência de um novo capitalismo mais



informado, com aparecimento de precariedade, flexibilização e mobilidade (Boltanski et Chiapello, 1999). Subjacentes a estas formas de emprego estão os “rendimentos variáveis e frequentemente inadequados” (Manifesto, 2009).

O Manifesto aponta também para a necessidade de outras políticas culturais, nomeadamente assegurando:

- Novas estruturas legais (seg. social e saúde, fiscalidade, seguros) adaptadas ao trabalho atípico dos artistas – intérpretes
- Um núcleo de direitos laborais para os artistas – intérpretes
- Uma forte proteção da propriedade intelectual para os artistas – intérpretes
- Envolvimento dos artistas – intérpretes nas tomadas de decisão de políticas culturais.

### **1.7.3. O Inquérito da SKKD**

O inquérito mundial que a SKKD (Coligação Eslovaca de Diversidade Cultural) levou a cabo, depois de cinco anos a trabalhar no conceito de artista com os seguintes organismos: International Association of Arts (IAA e IAA Europe), European Council of Artists (ECA), European Coalition for Cultural Diversity (ECCD) e International Federation of Coalition for Cultural Diversity (IFCCD), acabou por refletir visões concertadas das classes artísticas nos quatro cantos do mundo, para surpresa dos seus organizadores. A unidade no espírito das respostas refletiu que a classe artística, em todo o mundo, tem uma orgânica parecida e sofre dos mesmos problemas porque estes são estruturais e relacionados diretamente com a prática profissional das artes na economia de mercado dos séculos XX e XXI. O inquérito teve como propósito estabelecer uma definição sustentada de artista, essencial para a determinação de regulamentações laborais; alguns dos países envolvidos, nomeadamente na Europa (Áustria, França, Croácia, Irlanda, Alemanha, Lituânia, Holanda, Noruega) reponderaram que já apresentava alguma flexibilidade legislativa para a adequar à especificidade artística e para maior proteção da classe, tendo em conta o estado de crescente precariedade em que se encontravam os seus profissionais. As respostas dos organismos dos vinte e um países envolvidos detiveram-se sobretudo na análise de elegibilidade das profissões artísticas quanto ao acesso a segurança social, apoio no desemprego ou proteção na saúde. Grande parte dos organismos envolvidos na resposta ao inquérito, considerou que a classificação de alguém como artista implicava:

- um diploma superior artístico (França considerou este passo dispensável visto ter uma quantidade considerável de artistas que aprendem diretamente de mestres, uma prática ainda em uso em diferentes artes);
- a inserção no meio artístico através de apresentações públicas e reconhecidas como tal
- o reconhecimento pelos pares, ou organismos formados por pares, na prática artística quer através de prémios, bolsas ou convites para integrar grupos de apresentações, etc.

A diferença entre artista ou artista profissional subsistiria como ponto fundamental a nível teórico, principalmente nos estudos da cultura e estudos teóricos sobre as artes, e este é um obstáculo considerável na opinião da SKKD (organismo da Eslováquia) porque remete e é sustentada pela definição da UNESCO de artista, de âmbito mundial, que se segue:

“Artista significa qualquer pessoa que com expressão criativa cria, ou recria obras de arte, que considera a sua criação artística como parte essencial da sua vida, e que contribui para o desenvolvimento da arte e da cultura, que é reconhecido ou quer ser reconhecido como artista mesmo que não tenha qualquer relação laboral ou associativa com a produção de arte.”

Se bem que todos tenham o direito a criar, a abrangência demasiada dos conceitos de artista e criação, deixa as organizações artísticas ligeiramente exasperadas (“we do not need special legislation to address the status of those who for their own pleasure sing in the shower” – doc. SKKD)

E clama por um rigor mais inclusivo de determinação e distinção de quem se dedica profissionalmente a ser artista e a criar. Para os autores do documento, nas negociações com os Governos em relação a especificidades laborais e de fiscalidade sobre o trabalho e vencimentos artísticos, a definição da prática e da qualificação tem de descer ao concreto da vida real dos envolvidos. Na realidade para os mais diversos organismos que responderam ao inquérito, a exigência colocada aos artistas quando acedem a apoios estatais, isenções fiscais ou regulamentação laboral específica é a de que provem que são artistas profissionais, tendo de apresentar diplomas e prova de atividade profissional inserida no meio, ou mesmo a pertença associativa ou sindical (caso do Reino Unido).

A maioria dos países europeus usa uma combinação de definição entre educação profissional e avaliação por organismos constituídos por pares (Áustria,

Chipre, Dinamarca, Espanha, Grécia, Hungria, Irlanda, Letónia, Lituânia, România) e mais raramente só a avaliação pelo meio artístico (Estónia, Finlândia, Portugal, Reino Unido, Suécia). Em três países (Alemanha, França e Luxemburgo) é usado um misto de avaliação administrativa e pelos pares, e em dois casos (Bélgica e Holanda) só a avaliação administrativa.

Implícita na definição de artista profissional está o salário, ou proveito económico com o trabalho artístico. De acordo com as respostas ao inquérito, o salário auferido com a prática artística não pode ser exclusivo pois muitos jovens artistas, e outros não tão jovens, sustentam a prática artística com profissões a ela relacionada, por razões que vão desde o início da vida profissional a dificuldades de orçamentação geral. O documento considera também que o critério de valor económico não pode ser o único na consideração de valor global do trabalho desenvolvido – enfim, este é um ponto sensível nas artes, o de mérito ou qualidade artística, do qual os artistas não se subtraem mas que têm dificuldade em delimitar.

O critério de avaliação pela apresentação de diplomas e pela avaliação pelos pares acaba por ser a mais resistente entre todos os participantes, e a Áustria tem uma abordagem extremamente lógica da questão partindo do princípio que, se um jovem consegue atravessar o exigente sistema universitário artístico e formar-se com um diploma, então é porque adquiriu as ferramentas necessárias para praticar a sua arte, quer seja arquitetura, artes plásticas, performance, ou outros. Cabe nesse caso ao Estado assegurar que estes jovens profissionais se conseguem inserir de forma adequada na vida ativa e delineou uma série de apoios e isenções para que a precarização não exista em demasia.

O documento tem ainda valiosas contribuições do Canadá, do México e do Chile, sendo que o Canadá (Québec) tem um dos mais avançados sistemas de protecções do trabalho artístico do mundo. Aliás, foi o Canadá o promotor da Convenção da Diversidade Cultural, um dos documentos em que se apoia este inquérito, quando na década de noventa teve de fazer face ao acordo NAFTA entre os EUA, Canadá e México onde a cultura específica francesa do Québec ameaçava ser engolida pelo seu gigante vizinho. No final do documento, e depois de tomar em consideração todas as propostas de organizações profissionais artísticas, a SKKD propõe o estabelecimento de um texto sobre o estatuto do artista para fins de negociação laboral e social, documento esse que nos parece suficientemente

abrangente para ser tomado em conta, com a vantagem de estar diretamente ligado às necessidades da prática artística, encontradas pelos profissionais.

#### 1.7.4. Legislação Nacional e Internacional

Em 2004 foi publicado um estudo de EUROSTAT que apresentou números de emprego da Cultura na Europa combinando dois tipos diferentes de dados, antes apresentados em separado, dos sectores *empresarial* e *sem fins lucrativos* nas artes e na cultura. Como resultado percebeu-se que na Europa dos 25 países (EU25) havia cerca de 4.2 milhões de pessoas em 2002 a trabalharem em empresas culturais e profissões culturais (dados de ISCO – International Standart Classification of Occupation e NACE – Economic activity), em todo o sector cultural portanto. O número representava 2,5% do total do emprego europeu, com 70% de assalariados e 30% de operadores do sector privado, freelancers ou empresários em nome individual. Segundo o ERICarts (2006) estes números já representam uma precarização face às percentagens relativas de assalariados e independentes do mercado global de trabalho; as percentagens de emprego temporário, emprego a *part-time* e acumulação de mais de um emprego também se revelaram mais altas que noutras áreas laborais. No entanto os dados apontam só para 9% de atores que acumulavam mais que um emprego, o que vem contrariar algumas abordagens mais generalistas em que se afirma que a classe artística tem tendência geral ao multi – emprego ou atividade.

De facto, de um inquérito realizado dentro do âmbito desta investigação, o multi - emprego dos artistas portugueses contactados repartia-se entre a docência, uma ocupação principalmente de músicos e em menor escala de bailarinos, e o trabalho administrativo e de gestão das próprias estruturas artísticas, dos quais muitos artistas são responsáveis, e que consideram como parte do trabalho criativo ou de dedicação à estrutura. Alguns atores de teatro fazem outro tipo de trabalho no audiovisual, como dobragens, para além de integrarem elencos de filmes e telenovelas. Nesse sentido, o multi – emprego dos profissionais acaba por se circunscrever a uma área de ação diretamente relacionada com o trabalho criativo central: ensino da arte, dobragens (que inclui trabalho de teatro e voz), trabalho no

sector privado *for – profit* como é o caso dos canais de televisão cujos conteúdos são fornecidos por empresas, ou de gestão de estruturas e carreira.

Quando se fala de indivíduos que partilham o seu tempo entre empregos de tipos muito diferentes, como por exemplo um cantor que entrevistamos que já entrou em vários espetáculos mas que trabalha também nos serviços do Aeroporto, ou um outro que trabalha na restauração em *part-time*, alarga-se o âmbito de ação para uma franja não totalmente profissional que reparte o seu tempo entre, esses sim, atividades diferentes. A não inclusão total no meio profissional tem a ver com alguma ambivalência em relação à carreira e ao futuro no segundo caso, e a uma frustração de objetivos pessoais artísticos no primeiro caso. São agentes que gravitam em torno do meio das artes mas que, por qualquer motivo fortuito se podem afastar e desligar totalmente do percurso artístico e, que fazem parte da miríade de artistas pontuais que se posicionam em torno de projetos, entrando nalguns. Existem também casos de afastamentos temporários do núcleo da profissão artística por falta de preenchimento de requisitos económicos mínimos: em dois casos contactados os agentes experimentaram outra atividade durante algum tempo mas retornaram ao ponto gravitacional inicial, tentando desta vez ingressar no percurso artístico com outra abordagem (uso mais sistemático de contactos, apresentação de projetos, parcerias com projetos existentes, etc.). Noutros dois casos, um músico e outro ator, usaram a formação que já tinham (Direito) para prosseguirem carreiras ligadas à gestão de direitos artísticos, embora voltando pontualmente à atividade artística.

Como distinguir entre artistas ocasionais que flutuam entre ocupações, de artistas mais vocacionados e com forte fixação na profissão artística mas que também mudam de atividade, ou ainda de artistas que têm atividades diretamente ligadas ao seu núcleo principal? A distinção não é consensual, nem sequer nas organizações profissionais artísticas. Uma das conclusões será que existe de facto um investimento pessoal e vocacional na profissão (Heinich, 2008) e que esse investimento total estabelece uma fina linha de distinção entre o mundo diletante e o profissional; e que a par do investimento pessoal interessa o retorno que o investimento tem, quer a nível de proveitos económicos, sociais, de inclusão ou preenchimento de expectativas pessoais.

Neste estudo interessa sobretudo considerar o caminho (evolução ou retrocesso) de condições de trabalho dos artistas que investem na carreira de forma

consistente e de algum modo contínuo. As tímidas tentativas de evolução de legislações nacionais e internacionais também têm por objeto estes agentes. A legislação nacional e internacional referente ao estatuto do artista – situação laboral, proteção social, etc. – varia de país para país, em parte devido a antecedentes específicos de cariz social, económico e cultural (ERICARTS, 2006) de cada zona. Existem no entanto alguns princípios comuns na EU25:

- Aplicam-se leis gerais de trabalho se o artista tiver sob um contrato de trabalho que proporcione salário mínimo, férias, proteção social e de velhice, representação e negociação por sindicatos, etc.
- Aplicam-se as leis civis ou comerciais se não estiver subordinado a um contrato de trabalho como o caso anterior.
- A segurança social para trabalhadores assalariados cobre doença, apoio familiar, pensão de velhice ou reforma, etc. Os pagamentos são calculados em base do salário, e os fundos da segurança social vêm também do empregador e do Estado.
- Em vários países os artistas sem fixo salário têm acesso a segurança social pública que cobre doença, pensões, etc. Os pagamentos requeridos são muito menores que os dos assalariados e num mínimo estabelecido, mas frequentemente os artistas recorrem a seguros privados para maior segurança, ou optam por um estatuto de assalariado.
- O acesso universal a proteção social existe só nalguns países, que dá aos cidadãos acesso a serviços de saúde mínimos, como por exemplo na Grã – Bretanha e Portugal.
- Em relação a impostos, o artista pode ser objeto e causa da maior indefinição pois dentro de um mesmo ano fiscal pode adotar a posição de assalariado, freelancer (emprego próprio) ou desempregado.

Nos países da EU25 tem-se assistido à demissão do Estado perante as artes nos últimos vinte anos (ERICarts, 2001), com redução de orçamentos disponibilizados principalmente nos países do sul da Europa por um lado, e incentivo à atividade empresarial por outro, através da construção de uma ideologia de proveitos económicos florescentes na cultura e nas artes, num modelo importado dos E.U.A. que suportam um sistema artístico e cultural de cariz eminentemente

empresarial, apoiado pelo mecenato e filantropia no sector *non-profit*, mas com a ligeira variação de que é um sistema implementado desde o início do estado americano (300 anos) pois este nunca financiou as artes por uma questão de princípio. O sistema artístico americano tem as suas falhas mas é um sistema que se desenvolveu com sucesso por si próprio e que avolumou um vasto corpo de experiência prática.

Na Europa, a política de distanciamento da produção cultural e consequente menor apoio financeiro teve como ponto de partida a fragmentação do tecido cultural através de uma arma poderosa: o fim de financiamento regular de estruturas não estatais que obtinham apoios por contrato, para o financiamento por projetos de qualquer entidade proponente. Este modelo teve aplicação em toda a Europa (ERICarts, 2006), e embora seja apresentado como uma evolução natural para a economia de mercado, de facto condicionou o funcionamento de todo o tecido cultural da EU25. O modelo mais radical teve algum retrocesso no início da sua implementação em Portugal, já na primeira década de 2000, procurando obter-se um equilíbrio de financiamento de estruturas há muito existentes através do novo modelo e permitindo que novas estruturas se afirmassem. No entanto o financiamento ficou sempre aquém do esperado quer para antigas quer para novas estruturas, tendo estas de procurar outras formas de sustentabilidade e colaboração. A fragmentação do tecido cultural teve uma direta repercussão sobre os modelos de situação laboral e de proteção social dos artistas. Com o fim de financiamentos estáveis, os corpos integradores de estruturas foram reduzidos ao mínimo, muitas estruturas mantiveram só o núcleo de produção central de manutenção, por vezes duas ou três pessoas, preferindo contratar artistas por projeto. Por outro lado, para aceder a financiamento os artistas individuais têm de estar organizados em estruturas por vezes com mais de dois ou cinco anos de funcionamento estável (o que é um contra senso, numa área em que as estruturas só montam projetos se estes obtiverem financiamento, antes deste existir não conseguem ter atividade significativa). Em Portugal os apoios diretos a artistas não organizados em estruturas continua a existir, mas é residual.

A diminuição do papel do Estado acompanhou a globalização da economia do mercado da cultura, dominado pelos grandes *clusters* económicos (Bettig, 1996) como a Sony ou Warner & Bros. Assitiu-se à privatização do sector do audiovisual e à abertura do espaço público europeu com importação de serviços e conteúdos

culturais na radio, televisão e cabo. A par da criação de pequenas e micro - estruturas, uma tendência apontada já pelo relatório do OAC de 2006 (Doc. n.º 8), surge no mercado o domínio das redes de distribuição por multinacionais que são quem na realidade usufrui de vastos rendimentos da produção cultural.

#### **1.7.4.1 Intermitência**

Os artistas perderam contratos de trabalho permanentes e começaram a orientar-se de forma intermitente (alternância de períodos de atividade e de inatividade) na atividade profissional, sendo que as legislações laborais dos países não estavam preparadas para absorver as variações sentidas primeiramente no terreno. Surgiu uma figura própria das artes, equiparada em Portugal a algumas outras profissões com contratos de muita curta duração, e considerados nas leis de vários países europeus como na Bélgica ou França. A França instituiu o estatuto de intermitente em 1936 aplicado ao cinema e para os técnicos, em que os estes podiam ter trabalhos de curta ou muito curta duração em projetos com a mesma entidade ou diferentes entidades, e nos períodos de inatividade eram suportados por uma “bolsa” de apoio que lhes permitia viver e sobretudo estarem disponíveis para novos projetos. Estes contratos vieram solucionar a carência que existia de técnicos especializados, que assim poderiam aceitar trabalhar em filmes e programas diferentes sucessivamente estabelecendo contratos de intermitência.

No início a adesão a estes contratos era residual. Em 1965 o regime estendeu-se do sector do cinema aos técnicos da indústria de gravação de discos e do audiovisual; em 1969 foram integrados os artistas intérpretes e os técnicos do espetáculo ao vivo; mais tarde a situação foi revista devido aos numerosos abusos de parte a parte (Menger, 1996) mas o resultado das negociações não agradou às organizações artísticas que contestaram o que consideravam a degradação das condições de indemnização dos artistas de espetáculo e das produções do audiovisual e cinema, nos períodos de não atividade, do que resultaram as greves nos Festivais de Montpellier, Aix-en-Provence, Avignon e Francofolies em 2003. O novo acordo previa 507 horas de trabalho em dez meses para o contratado ter direito a oito meses de indemnização, ou subsídio de desemprego. Apesar dos protestos, o apoio financeiro em períodos de não atividade fez com que mais cinquenta mil profissionais do espetáculo, na sua maioria jovens criadores e intérpretes de pequenas companhias, aderissem ao estatuto de intermitentes entre



1993 e 2003 (esquerda.net 2007) o que permitiu solidificar as estruturas emergentes.

Em 2008 em Portugal, a Lei 4/2008 conhecido por “Lei dos Intermitentes” foi muito debatida nos meios artísticos aglomerando numerosos agentes através da Plataforma dos Intermitentes, que agrupava essencialmente artistas de performance e pessoal técnico de cinema. Esta Lei pôs a descoberto com uma clareza evidente a fratura existente entre o discurso oficial que tinha uma imagem veiculada pelos agentes responsáveis de políticas culturais sobre as necessidades do sector cultural e as reais necessidades dos agentes artísticos.

A elaboração da lei obrigou o sector a um esforço de reflexão interna, os artistas posicionaram-se perante premissas que antes não tinham equacionado como a intermitência, a validade do trabalho artístico, a sobrevivência da obra de arte no mundo globalizado, o mercado da cultura, a taxaço sobre bens culturais e atividade, propriedade intelectual, etc. Os grupos de discussão mantiveram-se, discutindo animadamente, mas a Lei acabou por não ser regulamentada dada a ambiguidade dos conceitos sobre os quais tinha sido formulada. Em Março de 2011 foi aprovado no Parlamento o Diploma que altera e regulamenta a Lei 4/2008, considerada uma vitória para a Gestão dos Direitos de Autores (GDA) e para a Propriedade Intelectual dos Artistas.

No entanto os resultados revelaram-se insuficientes. Na lei previa-se só o emprego intermitente com uma mesma entidade, o que além de desfasado da realidade da maioria dos artistas de performance, iria tirar rendimentos aos músicos de orquestra, nomeadamente das orquestras estatais: muitos dos músicos não trabalham o mês todo pois têm folgas quando as obras a serem trabalhadas de semana a semana não requerem todos os músicos, principalmente de alguns naipes. Com este subterfúgio as entidades de dotação estatal (S Carlos, Casa da Musica) poderiam baixar os salários aos músicos que não estivessem sempre a tocar. O subsídio de desemprego nos períodos de não atividade não foi regulado, assim como as prestações para a segurança social; neste momento os artistas pagam prestações à segurança social como se estivessem a trabalhar em contínuo e em nome próprio, o que tem precarizado por completo o sector. O registo nacional de profissões artísticas, que viria determinar quem teria acesso ao subsídio, também nunca foi efetuado.

Até 2008 os artistas e os trabalhadores na cultura estavam isentos de pagamento de IVA desde que provado que tivessem sido rendimentos gerados com atividade artística, depois foi instituído um sistema de isenção até 10.000€ de rendimento anual. Os profissionais das artes foram ainda coletados de IVA pelo rendimento dos quatro anos anteriores, o que causou uma hecatombe no meio artístico, com inúmeros artistas conhecidos a terem penhoras sobre bens, com atividade encerrada, etc. A não regulamentação legislativa para os profissionais de espetáculo e audiovisual, aliado à crise económica dos anos seguintes, precarizou completamente o sector, como se pode verificar por numerosas entrevistas e relatos na comunicação social, discursos desesperados de fim de atividade (Teatro Bruto, 2015), etc. “Os artistas contam hoje com remunerações muito mais baixas, desde há quatro anos que os cachets diminuíram cerca de 50%. Produz-se menos, há menos emprego, menos acesso à cultura, há pessoas que deixam a área e outras que continuam com remunerações muito baixas” (Carlos Costa, Plateia, 2014)

A intermitência verifica-se sobretudo nas áreas artísticas de performance – teatro, dança, música, artes circenses – onde cada vez mais os agentes trabalham de forma independente, não vinculados a estruturas e integrando projetos de forma sucessiva ou mesmo simultânea, o que leva à sustentação de períodos ao longo do ano de maior ou menor atividade. Como referimos anteriormente, vários estudos têm acusado a tendência crescente das estruturas se reduzirem a um núcleo organizativo, que contrata artistas diferentes para projetos diferentes. A ótica de produção evoluiu de programação contínua, sustentada por equipas estáveis, para programação por projeto dependente de financiamentos exteriores, aos quais os artistas se vinculam por convite para integrarem projetos sem continuidade entre si. No teatro (Borges, 2009) ou na dança contemporânea, o Estado e entidades de poder local (Autarquias) ajudam a suportar os gastos sempre elevados de produção, oferecendo apoios variáveis.

A uniformização dos apoios aos quais se concorre por concurso público, se por um lado possibilitou o acesso a financiamento por parte de grupos pequenos ou emergentes, por outro não permite que os núcleos de produção mantenham grupos estáveis de produção contínua, como acontecia até há uns anos atrás. Dada a incerteza de colocação no mercado dos projetos em mente de um dado núcleo de produção teatral ou grupo de bailado derivada da incerteza de apoio estatal, e por razões que iremos explorar dada também a dificuldade de acesso a fundos

européus para a Cultura, os grupos de produção emagreceram até ao mínimo imprescindível, tendo muitas vezes só um diretor artístico que será também o encenador, coreógrafo ou maestro, um secretário e quiçá uma terceira pessoa que suporta toda a logística. Sempre que conseguem apoios, o grupo alarga-se, convida artistas e põe em palco uma produção.

Os empregadores dispõem então de uma série de possíveis candidatos às suas produções, dos quais escolhem e promovem quem melhor se configura com o projeto, e, em última análise, quem pertence à sua rede de interferência social (Borges, 2009). Para Menger, contudo, a intermitência francesa na área do teatro e técnicos de cinema teve sobretudo origem no crescimento exponencial do audiovisual que gerou desequilíbrio no mercado de oferta de trabalho artístico (Menger, 2003), tendo em conta que o crescimento da oferta de espetáculos ao vivo experimentou um crescimento moderado no mesmo espaço de tempo, e estando este mais ligado às flutuações de apoios públicos. Menger observa também que a intermitência foi sobretudo conveniente para os empregadores, dada a flexibilização da oferta de artistas pontualmente disponíveis para cada produção, e portanto assimilada por completo em toda a produção cultural (grupos, companhias, rádio, produções musicais, festivais, etc.).

Na música o universo apresenta-se mais fragmentado que nos congéneres de teatro e dança: se por um lado as formações tendem a manter os mesmos músicos ao longo do tempo, mesmo que experimentem períodos de inatividade, os grupos têm uma ligação mais direta com o mercado não dependendo essencialmente de apoios estatais (ou outros), por outro lado existem na música segmentos francamente rentáveis e em grande expansão no mercado globalizado, como o Fado ou a música rock e pop, e outras músicas de cariz mais popular. Consequentemente os segmentos mais rentáveis estão organizados de forma empresarial, enquanto os deficitários de forma associativa por uma questão de estratégia financeira. A intermitência existe na forma de colaboração individual criativa com vários grupos (músicos de Jazz que colaboram com vários grupos, músicos de clássico que integram pequenas Orquestras esporádicas, companhias de Ópera sazonais), ou intermitência no desenvolvimento dos projetos de um grupo que pode ter períodos de pausa mais ou menos regulares por falta de solicitações do mercado e dificuldades de financiamento (François, P. 2004).

Em Espanha existe legislação que prevê o apoio aos intermitentes, negociada entre a Federação de Atores Espanhóis e o Governo. A questão foi solucionada de uma forma extremamente simples: por cada dois dias de trabalho descontam um para a segurança social, se trabalhar seis meses tem direito a três de subsídio de desemprego.

O contrato na forma de contrato por projeto é a forma mais usada presentemente na EU25, permitido pela lei de vários países, embora seja tratado como trabalho temporário nalguns países (Itália) ou os profissionais tenham de ter profissão liberal noutros. O número de estruturas com gestão artística também aumentou exponencialmente em toda a EU25, pelas razões anteriormente indicada, de acesso a financiamento público e dedução de despesas (ERICarts, 2006). Embora os artistas possam não ser inerentemente *entrepreneurs* são forçados a trabalhar como empresários independentes, numa situação de agente “proteu” descrita por vários autores como o artista que se reveste de várias funções e formas para singrar na economia moderna tal como o antigo herói grego se metamorfoseou para escapar ao inimigo; o artista é o seu próprio agente, *entrepeneur*, ativador de emprego e facilitador de oportunidades.

A situação de trabalhador independente é a mais usada em Portugal, segundo os dados do CENA (Sindicato de artistas de espetáculo) porque as estruturas contratantes resistem a efetuar contratos de curta ou muita curta duração que lhes são onerosos, preferindo que os artistas trabalhem a recibo verde ou que emitam uma fatura tendo para isso o artista de ter uma empresa ou estrutura constituída. O artista que trabalhe com recibo verde está automaticamente instituído como empresário em nome individual, embora possa não ter qualquer empresa e esta designação é extremamente ambígua. A situação representa um duplo ónus sobre o artista pois deve deduzir IVA, IRS e prestação para a Segurança Social do recibo verde, num total de quase 50% do valor inicialmente acordado. Muitos iniciam um jogo de “abre e fecha atividade para tentar declarar o mínimo possível” (Carlos Costa, Plateia, 2014) visto que as Finanças assumem como contínuo o maior valor de rendimento da carreira contributiva de independente, taxando sobre esse valor, para além da segurança social obrigar a prestações mensais demasiado elevadas. No entanto os pagamentos de trabalho efetuado só são processados com atividade aberta, e muitas vezes sofrem um considerável atraso. De forma a ajudar inúmeros profissionais que se vêm confrontados com a inoperacionalidade do sistema, o

CENA criou a cooperativa Pronobis que permite aos inscritos estabelecer contrato de trabalho através desta cooperativa com as entidades contratantes, gerindo de forma conjunta e faseada as prestações para a segurança social, e organizando a contabilidade geral. No caso de contratos com entidades estatais e fundações, o modelo usado pode ser o de contrato de curta duração.

Segundo o estudo de ERICarts (2006) na EU25 as formas de contrato estão também sempre a mudar, o que revela uma realidade de insegurança sobre os artistas, que se sentem cada vez mais pressionados a se transformarem em independentes, em empresários em nome próprio (cerca de 70% a 80% na Polónia) ou a estabelecerem micro - companhias (Bélgica, França e Hungria).

Muitas vezes as entidades não cumprem a lei, mas os artistas individualmente têm dificuldade em apresentar queixa em tribunal pois os custos são elevados e o que têm a receber na maioria das vezes é pouco. Um dos casos mais flagrantes em Portugal passou-se em Guimarães capital da cultura 2012 que contratualizou espetáculos com artistas nacionais e companhias estrangeiras, tendo falhado nos pagamentos a todos. Os artistas chegaram a formar um grupo sediado no CENA “Eu fiz parte mas não me pagam”, em alusão ao lema de Guimarães 2012 “Nós fazemos parte”. Em Agosto de 2012 a organização tinha em dívida 2,5 milhões de euros e vários grupos artísticos, que se reuniram para avançar por via judicial. No entanto a Fundação Cidade de Guimarães (FCG), que geriu a capital de cultura, previa gastar cerca de oito milhões de euros em vencimentos até ao final do seu mandato; os vencimentos eram da própria estrutura.

A reforma antecipada, suportada pela segurança social, tem sido uma das lutas dos bailarinos principalmente de clássico em que o nível de desgaste físico é equivalente o de atletas de alta competição. Os bailarinos de clássico deixam de dançar por volta dos quarenta anos, ou um pouco antes; a sua profissão requer oito horas de ensaios diários desde a adolescência e o nível técnico exigido não se condói da idade. No bailado contemporâneo o regime não é tão violento, mas existem alguns relatos de bailarinos, como Olga Roriz, em que para fazer algumas das suas últimas performances teve de fazer tratamentos médicos para as intensas dores musculares que se tornavam constantes, e depois foi forçada por ordem médica a parar (entrevista, Visão, 4-02-2015). O Parlamento português aprovou um projeto-lei em Maio de 2013 para a reforma antecipada de bailarinos, sem

penalizações. Na CNB a reforma antecipada de bailarinos tem sido sustentada pela própria estrutura (entrevista Luísa Taveira, Público 3-11-2011).

Estes problemas não são exclusivos de Portugal, o estudo de ERICarts 2006 aponta lacunas graves a nível europeu, variáveis porque cada país tem o seu enquadramento legislativo: lacunas relacionados com reforma antecipada de bailarinos; não reconhecimento de doenças profissionais como por exemplo tendinites em músicos (um problema que afeta sobretudo músicos de orquestras) e outras doenças associadas a músicos, bailarinos e artistas plásticos; o não pagamento de subsídio de desemprego quando o profissional está à procura de novos projetos (Dinamarca); não reconhecimento de tempos de treino e ensaios no cálculo de benefícios de segurança social, etc. A proteção social garantida pelos Estados tem vindo a diminuir, com o crescimento de seguradoras privadas, e os requisitos e obrigações para aceder a subsídios de desemprego estatais têm aumentado em países como a França e Holanda.

No entanto alguns países adotaram medidas criativas em relação à proteção social de profissionais das artes: na Bélgica o sistema de segurança social de assalariados foi estendido a trabalhadores independentes; na Alemanha criou-se um sistema de segurança social para artistas que cobre cuidados de saúde e pensões; na França o regime de “intermitentes” cobre saúde, família e reforma; criado um sistema de segurança social especial para artistas em Itália; subsídio de desemprego para artistas independentes na Dinamarca; subsídio de desemprego que permite atividade artística na Bélgica.

A nível de impostos, visto que o *income* de um profissional das artes pode variar grandemente ao longo de um ano fiscal, ou de ano para ano como é o caso de compositores e escritores que têm períodos de carência económica quando em fase criativa (enquanto escrevem e antes de venderem), a maioria dos estados europeus permite amortizar os ganhos ao longo de vários anos (ERICarts, 2006). Alguns dos países têm isenção de taxas sobre prémios ou direitos de autor, no entanto as legislações têm estado a mudar. As isenções fiscais são bastante desiguais em toda a EU2, aparte as evoluções particulares em cada país como foi referido anteriormente em relação ao IVA em Portugal, o que levanta questões pertinentes em relação à mobilidade dos artistas e tributação. Alguns países aplicam IVA normal aos artistas (Grã Bretanha, Itália, Áustria, Turquia) enquanto outros têm taxas reduzidas (Europa central, Finlândia e Suécia) sendo que existem isenções

específicas para certas atividades artísticas profissionais. Dos 33 países sobre os quais se debruçou o estudo do ERICarts, 16 tinham algum tipo de isenção ou IVA menor que o praticado noutros sectores; a Noruega tem isenção de IVA para as profissões artísticas. A dedução de despesas com formação e material também é base de discrepância, com variações para alguns sectores artísticos dentro de cada país.

#### **1.7.4.2 Mobilidade**

A ausência de legislação que harmonize o estatuto do artista como profissional liberal ou dependente é uma barreira para a mobilidade, especialmente nas artes de espetáculo e no audiovisual (ERICarts, 2006). Para o mesmo tipo de trabalho, num país os profissionais das artes podem ter um contrato mas noutro ter de exercer profissão liberal; o acesso a subsídios de desemprego e outros benefícios sociais torna-se extremamente complicada. Participar em festivais, fazer tournées, encontrar co-produtores, colaboradores para apoios europeus, procurar sinergias criativas fazem parte da realidade dos melhores artistas de espetáculo, uma prática incentivada pelas instâncias europeias - embora sempre discutidas em Portugal como difíceis de atingir devido à periferia do País e aos custos envolvidos – assume a mobilidade como fator anterior à formação do próprio projeto. Os apoios europeus da Europa Criativa preconizam um tipo de formação de projetos que implica a junção direta de agentes de vários países construindo projetos *conjuntamente*, e de acordo com a *cidadania europeia*.

O relatório de 2008 de ERICarts “Mobility matters” debruçou-se sobre estas questões pois afetam milhares de artistas “migrantes” entre produções, concertos, projetos, convites e países. O relatório de 2008, tal como o de 2006, para além de analítico é orientador de futuras políticas unificadoras dado as dificuldades que os agentes sentem no terreno., e aconselha à criação de postos de informação especializada, os “Cultural Mobility Knowledge Centers” (CMKC) cujo fim seria o de eliminar essas barreiras e estabelecer conexões eficazes. (Riso, C. 2012).

A EU financiou quatro projetos em 2008, depois de aberto um concurso para estudos de mobilidade de artistas: PRACTIS (Finlândia); e-mobility (França); SPACE (França); Changing Room (Suécia). Existiram também levantamentos sobre organizações intermediárias (agências, agentes artísticos, representantes, etc.) que exercem funções de *pivot* entre os profissionais e as entidades contratantes. Em

2009 a CE abriu novo concurso e financiou mais nove novos projetos sobre a mobilidade de artistas.

Em Portugal existem dois estudos de respetivamente 2010 e 2011 da responsabilidade do OAC: *Mobilidade internacional de artistas e outros profissionais da cultura* (OAC, Janeiro 2010) e *Compêndio de políticas culturais e tendências na Europa: Portugal* (CE/ERICarts com OAC, Junho 2011). Os relatórios apontam, antes de mais, para uma internacionalização reduzida ou esporádica dos artistas portugueses. Em 2011 o GEPEARI (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações internacionais – agora GEPAC) publicou um guia detalhado para apoios à internacionalização, *Guia de Apoios à Cultura e Criatividade* já que um dos impedimentos à internacionalização apontados por artistas portugueses seria a de falta de fundos. A DGartes e a FCG têm disponibilizado linhas de apoio à internacionalização nos últimos anos.

O tema da mobilidade continua a preocupar a EU, que em Abril de 2013 e Junho de 2014 organizou dois seminários temáticos para analisar as práticas administrativas que criam obstáculos de mobilidade a artistas e profissionais da cultura. Os seminários tiveram três temas: vistos Schengen, segurança social e impostos de importação/ exportação.

Na prática, depois de contactados vários artistas que frequentemente se deslocam ao estrangeiro para participar em produções, festivais e concertos, maioritariamente músicos, e depois de consultado o apoio jurídico da GDA, concluiu-se que os artistas são tributados no país onde decorre o projeto em causa (concerto, atuação, participação), diretamente no *cachet*. Existem numerosos acordos bilaterais ou multilaterais relativos a não dupla tributação, aos quais os artistas apelam posteriormente nas entidades tributárias portuguesas. Podem também optar por serem parcialmente tributados em Portugal. No caso de os artistas serem representados por agentes, estes assumem a tributação. A maior dificuldade dos artistas prende-se com a segurança social pois têm de apresentar uma declaração de não dívida em Portugal para não serem tributados no país de acolhimento – o A1. Este documento é extremamente difícil de obter em Portugal, é necessário marcar uma reunião nas relações internacionais das finanças, cada repartição tem uma opinião diferente sobre o assunto, etc.



A EU25 encontra-se ainda em fase de trabalho de desenvolvimento e flexibilização de políticas a nível de legislação laboral para os profissionais da cultura e artistas, com as consequentes diretivas em matérias de proteção social e de taxaço. As regras aplicadas diferem grandemente de país para país; no entanto algumas das soluçoes encontradas têm sido vantajosas para os profissionais, e tem-se sobretudo procurado um equilíbrio atendendo às várias necessidades deste sector laboral, assim como ao cuidadoso atendimento de dificuldades de mobilidade internacional.

A definição de trabalho artístico tem também um lugar proeminente no estudo ERICarts de 2006. A definição do trabalho artístico foi equacionada não sob o ponto de vista dos artistas, mas sob o ponto de vista dos reguladores, e prevê uma nova Resolução do Parlamento Europeu sobre o estatuto do artista, já que anteriormente algumas comissões se tinham debruçado sobre o assunto, nomeadamente em 2003, mas sem resultados concretos. Os autores consideram desejável alcançar uma uniformização regulamentar de proteção da atividade artística a nível laboral e fiscal. Este documento toma também como ponto de partida a necessidade sentida pela UNESCO na configuração da Convenção da Diversidade Cultural em relação ao trabalho artístico, afirmando que este deve ser protegido e promovido e que deve ter a proteção das instâncias governamentais.

No entanto o documento atesta que já muitas soluçoes criativas foram encontradas na Europa para maior inclusão dos artistas a nível laboral: modelos de contratos para artistas intermitentes (FR), um estatuto especial para artistas freelancers (DE), extensão de direitos laborais para artistas freelancers (DE) e ainda formas específicas de segurança social (BE, DK, DE, NL, FR, IT). Em vários países os impostos foram adequados a esta classe laboral, com modelos mais flexíveis de pagamentos ou isenção de VAT (IVA).

A forma atípica de trabalho dos artistas dificulta em geral a classificação agrupada com outras profissões. A atipicidade tem por contornos uma multi-atividade, a oscilação entre *freelance* e trabalho contratual, a dificuldade na medição de resultados que não são económicos, e da necessidade de financiamento que não se traduz em retorno económico final. Acresce a dificuldade em mapear o número e tipo de artistas de países do sul europeu, como Portugal, que apresentam grande resistência da classe na adesão a sociedades ou organizações sindicais. O estudo finlandês de Karttunen (1998) tem por base não um inquérito mas a consulta de

bases de dados disponíveis nas associações sindicais e artísticas do norte da Europa.

Em Portugal tal não poderia acontecer em primeiro lugar porque a adesão a sindicatos e organizações não é exaustiva, inúmeros artistas não são associados pelo que as organizações têm um baixo índice de representatividade (diríamos mesmo muito baixo), e porque o acesso a dados existentes nos sindicatos ou organizações representativas é limitado, por regras internas de proteção de dados e identidades. Mas pelos exemplos levantados nas organizações artísticas europeias podemos inferir que em Portugal a realidade não se encontra longe, baseamo-nos nesta aceção por alguns documentos emitidos pelas associações representativas portuguesas, e nomeadamente pela adesão e concordância com organizações supranacionais como a FIA e a FIM que têm emitido documentos ao longo dos anos. Podemos tomar aqui o exemplo sueco:

“Existem cerca de 25.000 artistas na Suécia no final de 1990, de acordo com o levantamento sobre “Trabalho dos artistas”(Arbete at konstnärer, SOU 1997: 183). Destes, 50% eram freelance, quase 40% eram empresários em nome próprio e uns meros 10% tinham contratos com entidades. Além disso frequentemente saltavam de emprego em nome próprio para um contrato, sendo este sempre de curta duração. Em geral os artistas eram forçados a uma situação de emprego em nome próprio, sendo pagos na base de serviços e trabalhos em vez de serem empregues por quem os contratava. Esta situação causa problemas em relação ao sistema de segurança social, sistema fiscal e sistema de apoio na reforma” (EP, 2006). Este estudo incluiu, a nível europeu, os criativos cujos trabalhos geram direitos de autor e conexos; os que não detinham contratos a tempo inteiro e regular nas artes e que de uma forma geral trabalhavam no cerne do corpo criativo das artes.

Existe um estudo publicado pelo Eurostat em 2004 que cruza as empresas de atividades culturais de relatórios económicos de NACE e os dados sobre profissões culturais da International Standard Classification of Occupation/ISCO. No entanto Wiesand considera que, mesmo assim, os números conseguidos com o emprego e estabilidade de emprego cultural que na EU25 atingia números de 4,2 milhões de pessoas em 2002, dão uma pálida imagem do emprego de artistas. O emprego cultural tinha cerca de 70% de trabalhadores assalariados e 30% de operadores culturais no sector privado, freelancers ou empresários em nome individual. Estas

percentagens não coincidiam com estudos de vários países que apresentavam dados de maior precariedade principalmente no núcleo - duro das artes.

#### **1.7.5. Problematização sectorial – as artes eruditas**

A análise económica da cultura e das profissões artísticas tende cada vez mais à uniformização do objeto analisado, unindo dentro de uma mesma categoria de profissões e produtos artísticos o rock, o pop, o clássico, a música para filmes, a dança comercial, o ballet e a dança contemporânea, o web design e a escultura ou a pintura, o teatro, a telenovela e o filme de autor, a literatura e o romance de jornalismo. Na era da globalização cultural, os conteúdos aproximam-se, assim como se aproximam as formas de os produzir, diluindo fronteiras e classificações. Os modos de produção dos espetáculos de rock, punk ou de clássico tornam-se equivalentes, assim como a pertinência do cinema comercial e das séries televisivas se aproxima da do cinema de autor, ou a presença de street art emparelha com coleções de museus. Tudo faz parte de uma mesma coleção cultural multifacetada. No domínio de um modelo único de receção cultural, fala-se de nichos de mercado que absorvem uns ou outros produtos, sendo uns ou outros mais ou menos economicamente viáveis.

A um mesmo tempo produzem-se relatórios acerca da desvalorização do trabalho artístico, ou por outras palavras, relatos que atestam como os profissionais das artes se dedicam de forma fragmentada à produção artística desdobrando-se noutras atividades para ganhar a vida. Os compositores e músicos de clássico ensinam, os profissionais do teatro e do cinema equilibram a existência com publicidade ou outros biscates, os escritores têm de fazer trabalho jornalístico, etc. De uma forma geral o trabalho profissional artístico é precário, fragmentado e sem grande retorno económico. Temos em crer que a análise económica da vida dos profissionais se concentra do lado da produção mais erudita, em geral organizada no sector não lucrativo por várias razões que adiante analisaremos e portanto sem grande retorno económico, por forma a provar que de facto ser artista não é economicamente viável. Para um estudo mais equilibrado faltaria analisar o tipo de vida de todos os que atingem o patamar do estrelato, e comparar o número e volume entre todas as áreas: erudito e não erudito, cinema e teatro, pop, clássico ou

contemporâneo, estabelecendo escalas de sucesso económico e diferenciação entre os setores.

Para as artes eruditas há dois problemas na análise do produto cultural unificado. Em primeiro lugar, a análise global das artes e da cultura não torna visível, ou ignora, o fosso que separa as eruditas - a pintura, escultura, escrita, música e dança clássicas ou o teatro – das não eruditas. O fosso apareceu no início do séc. XX com a explosão da cultura pop e expandiu-se por um processo de replicação cristalizado no sistema intelectual e universitário, como também mais adiante teremos ocasião de descrever. Os campos não se tocam mesmo no séc. XXI, dificilmente uma casa de espetáculos de ópera agendará um concerto de heavy metal, um museu acolherá um festival de banda desenhada ou uma companhia nacional de bailado terá um evento de danças de salão. “Que vemos do lado dos artistas? À primeira vista é um mundo fechado sobre si mesmo, hermético e auto-referenciado. Evidentemente que estas palavras não são inocentes. Pressupõem um aparelho analítico, uma armadura teórica (...) referências constitutivas do campo, etc.” (Mendenhall, 1983: 347).

Nas teorias da receção, a teoria do consumo cultural omnívoro, inicialmente apontada por Peterson (1992) em que o antigo conhecedor e frequentador de arte erudita se transforma num consumidor de qualquer tipo de cultura, omnívoro portanto, uma investigação de alguma proporção efectuada por Ward com a sua equipe, em Manchester - UK em 2005, descobriu que a transformação está afinal ligada ao nível de educação e portanto a uma estratificação social (Ward, 2007). Maior conhecimento e maior cultura originam maior abertura e tolerância com outras manifestações culturais mas o consumo é hierarquizado, por exemplo na investigação descobriram que os omnívoros não gostavam nem ouviam música pop, só jazz, não gostavam de romances nem de programas de televisão. Escolhiam a cultura que lhes aportava maior prestígio intelectual.

“To the extent that taste is in the spotlight, omnivores prefer exactly the same items, in the same order, as might have been expected in the past. They indeed just like more things” (Ward, 2005: 13). Os omnívoros culturais têm agora disponíveis mais opções culturais para escolha que na geração anterior, mas usam o mesmo sistema de hierarquização valorativo nas escolhas que usavam quando só acediam à alta cultura (Ward, 2007).

Em segundo lugar é ignorado o sistema de estruturação interna, diferente nas artes eruditas da cultura pop. Para o analista contemporâneo, todas as artes, todos os produtos culturais são democraticamente iguais, “Existe aqui um princípio metodológico que estabelece um muro, que seleciona e desqualifica afirmando a não pertinência, a trivialidade e indiferença de certos fenómenos, acreditando noutros “ (Mendenhall, 1983:349). A igualdade atingiu-se pela desqualificação de particularidades diferenciáveis ligadas às artes da alta cultura, pela tentativa de trivialização de processos da alta cultura para a aproximar da mais popular. Mas Mendenhall vai mais longe, o estabelecimento de um campo artístico autónomo e hermético, originou como contraponto o seu oposto não artístico.

“Hoje vivemos em plena era do anti – sublime. Toda a musica é boa musica (...) a objeção ao sublime dos anti – sublimistas é legítima quando se baseia na sua rejeição do fato de a arte ser vista no campo dos sublimistas como algo que apenas se passou no passado.” (Lourenço, 2015:60). Lourenço argumenta nesta crónica que hoje em dia existe um repúdio em valorizar mais certas formas e estádios de arte que outros; as obras são produtos mais ou menos gratificantes mas nem por isso melhores ou piores entre si. E liga o sublime à subida árdua de uma montanha.

Fundamentalmente a arte erudita vive da ligação ao sublime, ao belo, estrutura-se em volta deste valor pela estética, uma atitude sempre presente nos seus agentes, votados a atingir o belo e a perfeição no som, no traço, na cor, no gesto, na declamação. Poderão não querer só transmitir o belo, mas este estará sempre indissociavelmente presente na obra de arte, pela construção social e histórica de um sistema de valores desde a antiguidade, e que justifica em pleno a sua existência (Mendenhall, 1983).

A subida à montanha que Frederico Lourenço refere (2015: 61) espelha o processo de se tornar e ser profissional na arte. De facto é um caminho de pedras para uns, uma excitação crescente para outros; os agentes sujeitam-se a um trabalho incessante para adquirirem ou almejem um tipo de perfeição e o resultado económico ao longo do processo pode ser confrangedor. Mas no campo da não arte, da arte pop, da musica pop, rock ou jazz, da dança pop, do teatro de revista, etc., o profissional não se sujeita a uma série de regras extremas para atingir o Belo, basta-lhe dominar um modo de funcionamento de técnicas, de *craft*, para começar a ter satisfação no que faz, não só no trabalho do dia-a-dia como no valor de mercado desse trabalho.

Internamente cada artista de clássico tem um sistema de regras, uma disposição estável de procura do perfeito, reforçada caso faça parte do mercado cada vez mais internacionalizado das artes eruditas: um sistema de valores estéticos adquirido ao longo da formação e sedimentado durante a vida de profissional. O mercado internacionalizado das artes eruditas torna o sistema de valores ainda mais exigente e inatingível; e é certo que muitos artistas de performance gradualmente o vão abandonando, pela impossibilidade económica que este representa, pelos entraves de acesso às redes que detêm a primazia de acesso aos palcos, pela desistência ou deslize nem sempre voluntário ou desejado, para funções de docência, gestão e administração nas artes.

## **2. Os percursos de formação nas artes de performance**

Os percursos de formação em performance de via profissionalizante observam modelos estandardizados internacionalmente e procuram sobretudo a obtenção de profissionais que dominem de forma cabal os requisitos exigidos na vida profissional em música e dança. Em teatro, em Portugal, a formação é sobretudo adquirida a nível do ensino superior.

Os modelos de formação não profissionalizante visam enriquecer a personalidade dos formandos desde a infância, despertando e ativando valências cognitivas como a atenção, a criatividade, a expressão, ou valências sociais com inserção de jovens e crianças em projetos para melhoria da sua performance social, de cidadania e de interação. Existem inúmeros projetos educativos nas artes e pelas artes que suprem a necessidade de formação de públicos e que incentivam à fruição de espetáculos, museus, literatura, etc.

No entanto interessa aqui analisar os percursos de formação para as profissões de palco, mormente de dança clássica e música que exigem o estatuto de excelência ou expertise e que estão organizados no ensino que começa na infância, e continuam por um sinuoso caminho longo e estruturado

### **2.1 Excelência e singularidade**

O estatuto de excelência artística é analisado por N. Heinich na obra de 2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* como sinal indelével do estado de artista, algo que teve início no séc. XIX e ainda persiste na análise da

elite artística contemporânea. Mas o que queremos abordar aqui é o domínio que o aluno de artes de performance, em fase de formação, tem de ter do material que lhe propõem e o nível que terá de atingir como resultado da formação. Nas artes de performance, as obras são transmitidas através do artista em palco que interpreta musica escrita, indicações de dança ou um texto dramático e transmite a obra a um público. O aluno é treinado num regime de excelência para atingir a perfeição na transmissão da obra.

A expertise ou domínio acima da média de uma dada área do conhecimento tem sido analisada em estudos específicos de ciência cognitiva para perceber se a excelência exigida nalgumas áreas tão distintas como o xadrez, medicina, física, desporto, dança e musica têm mecanismos similares na estrutura cognitiva e se podem apelar a princípios teóricos comuns (Ericsson e Smith, 1991). A raiz do comportamento *outstanding*, e conseqüentemente as linhas orientadoras de trabalho científico, pode ser tomada como produto de qualidades inatas ou fruto de um percurso formativo, e relacionadas com características gerais ou particulares do indivíduo. As qualidades inatas são muitas vezes equacionadas como talento natural, que poderá ter uma raiz hereditária, e que pode ser genérico ou específico de uma certa área. Leonardo da Vinci é frequentemente apontado como indivíduo que dominava várias áreas de forma *outstanding*: nas artes plásticas e nas ciências e novas invenções superava em muito os seus contemporâneos. As abordagens teóricas e metodológicas refletem estas dimensões: hereditário vs adquirido ou geral vs específico. Se for tomado como medida o percurso formativo, analisa-se o processo e o tipo de aquisição de elementos que possibilitam a excelência e expertise. Nathalie Heinich analisou no livro de 2005, tendo por ponto de partida *Le chef-d'oeuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, publicado em 1831 - a transição do regime profissional ao regime vocacional, e os valores de singularidade e de excelência, indissociáveis da condição e da imagem do artista moderno.

Nas artes o princípio vigente é a combinação de uma série de características: talento aliado a percurso de formação e predisposição geral do indivíduo aliado a particularidades físicas e intelectuais. A predisposição geral é medida, de forma empírica, pela “vontade de fazer” integrado na personalidade e tipo de inteligência do indivíduo; as particularidades físicas e intelectuais têm a ver com o tipo de corpo (flexibilidade, força ou coordenação), facilidade de aquisição de conhecimentos artísticos, facilidade de movimento, de voz, de execução, etc. Tipicamente nas artes

o talento é algo que se revela na facilidade e superação das etapas formativas, e depois na facilidade de integração de elementos primordiais de performance (espaço, movimento, fluidez, musicalidade, coordenação, integração, domínio técnico).

Assim, as escolas artísticas de via profissionalizante ou vocacional, como os Conservatórios de dança e música ou as escolas profissionais de dança ou música, integram numa primeira fase alunos ainda na infância que frequentam o primeiro ciclo de ensino geral. A formação em dança e música constituem opções vocacionais precoces e, em Portugal o Decreto-Lei n.º 310/83 estabeleceu os respetivos planos de estudos numa carga horária na qual predomina progressivamente a componente vocacional (MEC, 2003). No primeiro acesso, as crianças são sujeitas a uma triagem em que se testam as suas capacidades naturais, em detrimento de conhecimentos já adquiridos. Nos testes de entrada para estas escolas avalia-se a capacidade musical ou de bailado através de elementos específicos: em música se consegue emitir som através de um instrumento de sopro, anatomia da mão, afinação, resposta rítmica ou capacidade de reprodução de som; em dança avaliam-se as condições anatómicas, flexibilidade, espacialidade, leveza, etc. Como o ensino é gratuito e popularmente considerado de excelência a afluência supera em muito as vagas disponíveis. Depois da fase de testes de entrada, que se pode desdobrar em mais de uma sessão, as crianças integram a escola ou ficam em listas de espera com prazos que se afiguram intermináveis para pais e familiares.

Se a criança entra para a escola a família terá de assumir um complicado horário de assiduidade às aulas, mais intenso em dança que em música porque os tipos de formação são diferentes: em dança todo o treino é desenvolvido nas aulas enquanto em música parte do treino é desenvolvido em casa, logo o horário de aulas em dança é muito mais intenso que em música. Logo no primeiro ciclo os alunos têm várias sessões semanais na componente letiva complementar do ensino regular que caracterizam o curso preparatório; só no final do primeiro ciclo estas crianças acedem, também por prova eliminatória, ao curso vocacional que se irá desenrolar por oito anos.

Ao longo de oito anos as crianças e jovens têm de atingir níveis muito específicos de desenvolvimento motor, técnico e artístico, com múltiplas provas anuais a superar supervisionadas por júris internos e externos, apresentações



públicas, concursos internos e nacionais e aferições várias. Aqueles que não conseguem acompanhar o percurso saem do sistema, e em dança aqueles que não apresentem características anatómicas otimizadas, não acompanhem a violência dos treinos diários a nível físico ou psicológico ou que sofram algum tipo de lesão física, são relegados para segundo lugar ou forçados a desistir. O ensino especializado visa uma formação de excelência, onde se cruzam conceitos e representações como as capacidades naturais de facilidade de execução artística, o prazer e o risco, cultura, lugar do artista, papel da arte, relação arte - profissão (doc. MEC, 2003).

## **2.2 Organização do ensino artístico especializado em Portugal**

Em 1930, os Conservatórios de Música e de Teatro fundiram-se no Conservatório Nacional, a escola artística autónoma de referência que conferia diplomas artísticos. Em 1971 foi introduzida uma reforma pedagógica e criados os cursos de Dança, Cinema e de Educação pela Arte; a reforma pedagógica também se sentiu com a revisão de programas e objetivos a atingir em cada nível de formação. Com a reforma operada pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, o ensino das artes foi inserido no sistema geral de ensino. Foram criadas áreas vocacionais de dança e música sendo o Conservatório Nacional transformado nas escolas de dança e música que ministram cursos básicos e secundários artísticos, de forma integrada (com a oferta formativa total). A nível superior foram criados os cursos de Música, Dança, Cinema e Teatro no ensino superior politécnico e depois nas universidades de Aveiro, Évora e Minho quer na vertente profissional quer na vertente de ensino (ME, doc. 2003). A integração do ensino artístico no ensino geral, com conseqüente tutela do Ministério da Educação de parte do percurso, não foi suave nem pacífica (Folhadela et al, 1998).

Na área da Dança em 2003 existia uma escola pública, a Escola de Dança do Conservatório Nacional (EDCN) em Lisboa, quatro escolas particulares e cooperativas e uma profissional, para além de uma miríade de escolas de ensino não reconhecido pelo MEC. Em Música, na mesma altura existiam 100 escolas reconhecidas pelo Ministério da Educação em todo o país, seis de ensino público (Braga, Porto, Aveiro, Coimbra e duas em Lisboa), sete profissionais e oitenta e sete de ensino particular ou cooperativo, para além de inúmeras escolas com sistemas de ensino não reconhecido ou homologado. No Teatro a oferta abrangia três escolas

profissionais, duas no Porto e uma em Cascais, e uma escola profissional de artes circenses (Chapitô). A oferta de ensino público situa-se principalmente a nível superior no politécnico ou universidade, em cursos superiores de teatro visto a formação em teatro não requerer formação precoce pois não afeta o desenvolvimento físico dos envolvidos.

Os dados recolhidos pelo Ministério da Educação quanto ao número de alunos a frequentar o ensino artístico especializado nesse ano permitiam concluir que a área de formação com maior implementação era a de música, frequentada por cerca de 12 500 alunos, sendo as de Dança e Teatro frequentadas por um reduzido número de alunos por ser também escasso o número de escolas existentes.

O documento emitido em 2003 pelo Ministério, documento de suporte a uma revisão curricular, analisa como a organização do ensino vocacional de música não corresponde às necessidades específicas de formação de músicos pois os objetivos de formação diluíram-se em objetivos generalistas, e como as escolas profissionais criadas na década de 80 e com currículos independentes (pensados por músicos e artistas profissionais) melhor responderam às necessidades de formação. De uma análise sobre a continuidade de estudos o documento conclui que os alunos das escolas profissionais de música prosseguiam quase exclusivamente estudos no ensino superior, enquanto a maioria dos alunos das escolas de vertente vocacional desistiam dessa vertente a cerca de um terço ou a metade do percurso, estado que se mantém até hoje (Sousa, 2004). Se por um lado a formação ministrada nas escolas vocacionais de música não era suficientemente exigente para a continuação a nível superior, por outro lado seria demasiado espartilhada e absorvente para quem procurava só uma formação complementar.

De facto, de vários testemunhos de profissionais a lecionar nas escolas de ensino especializado, conclui-se existir uma certa frustração em relação não só aos objetivos do ensino como à falta de lugar no sistema para alunos mais vocacionados. Uma das constatações é a existência de disparidade entre os objetivos que os professores pensam ser adequados, concretizados através da intensidade e volume dos programas delineados para cada instrumento, e as possibilidades reais dos alunos: “Os alunos não têm tempo para praticar “ – desabafa a coordenadora e professora numa das escolas públicas de ensino especializado em Lisboa, e referindo-se a um aluno em particular “a carga horária é demasiado pesada. Este aluno gostava e precisava de tocar muitas mais horas por

dia, mas isso é impossível, tem as outras disciplinas para estudar. É impossível fazer o programa de piano do final de curso”. Ou ainda outro professor: “os alunos não têm tempo, com tantas aulas e atividades não conseguem estudar o programa de instrumento”. Mas nem todos os docentes partilham da mesma opinião, alguns insistem que os alunos têm de ser mais disciplinados, convocando a família para ajudar nesta função: “Logo na primeira audição (concerto de alunos) tive uma conversa com os pais e disse que quem não estudasse imenso não tinha lugar aqui na escola!”. E ainda um testemunho de um elemento da direção: “ não percebemos a falta de qualidade e de resultados da classe de (...) nunca ganham nenhum concurso nacional.”

A indeterminação entre objetivos generalistas de acesso ao ensino de musica especializado democratizado entra em conflito com um plano curricular mais exigente necessário para formar músicos profissionais; esta dualidade nunca resolvida está na origem de frustrações sentidas a todos os níveis. Só cerca de 15% dos alunos de musica do ensino especializado finalizam o percurso (Sousa, 2004) e os dados da literatura apontam para a dificuldade de alcance dos objetivos específicos deste tipo de ensino por parte dos alunos, sendo um dos impedimentos mais apontado a falta de tempo no horário semanal.

Na dança o panorama é diferente, fruto de alguma independência assumida pela EDCN na definição de currículos quando das discussões com equipas ministeriais, o que resolveu alguma dissidência que poderia haver entre delineação de curriculum generalista ou vocacional. O percurso é extremamente exigente a nível de carga horária e formação mas as horas de ensaios e prática estão inseridas no horário diário do aluno, ao contrário dos currículos de musica, o que pode algum modo justificar a falta de resultados das escolas de ensino especializado de musica que deixa os tempos de ensaio ao critério dos alunos e das famílias.

No 9.º ano o aluno de dança tem 23 blocos semanais de dança, entre clássico, contemporâneo, repertório e dança de carácter; no 12.º ano a carga horária de dança semanal é de 25h, cerca de cinco horas diárias. Os jovens bailarinos que finalizam o equivalente ao 12.º ano competem em pé de igualdade com os colegas europeus, integrando concursos internacionais onde equipas de responsáveis de escolas superiores muitas vezes aliadas e companhias de dança procuram novos elementos que integrem os seus grupos. Do testemunho de uma aluna de 14 anos: “sim, os ensaios são super - exigentes, ficamos cansados todos os dias mas adoro

dançar!”. Esta aluna teve nesse ano um problema de anorexia, comum entre jovens bailarinas pela pressão imposta sobre o tipo de silhueta. Um estudo médico sobre bailarinas adolescentes nos EUA, mostrou que 25,5% sofriam de anorexia e 14,2% de bulimia (Ostwald PF, 1994).

Se bem que “a vocação (...) é fruto de uma construção” (Ribeiro P., 2010) e a escolha vocacional deva resultar de um processo natural da educação (Vieira, 2009), os termos vocação ou talento raramente são usados no ensino artístico especializado, sendo que os docentes e profissionais das artes que os ministram preferem referir a facilidade do aluno na aquisição de conhecimentos e capacidades físico – motoras, ou de adequação aos objetivos a atingir. O aluno ter facilidade ou dificuldade com o material proposto faz parte do léxico adotado na escola de ensino artístico, e são avaliados parâmetros o mais objetivos possível, tais como se o aluno executa um solo ou exercícios técnicos de forma correta e fluída (dança), ou se consegue tocar as peças do seu nível de aprendizagem de forma correta e desenvolta (musica), atendendo a todos os requisitos estilísticos e técnicos exigidos. Está estimado que um jovem adulto violinista que inicie a sua vida profissional numa apresentação pública de início de carreira, tenha praticado ao longo de toda a aprendizagem até ao ponto profissional cerca de 15.000 horas (Ostwald PF, 1994), para aperfeiçoar a destreza física e sonora até conseguir uma performance perfeita.

O tempo estimado para pianistas é equivalente ou maior, dos cálculos efetuados sobre o percurso de formação de uma pianista russa chegou-se a um resultado de 37.000 horas de estudo (ensaio) entre os 6 anos de idade e os vinte anos; existe depois uma gradação mais facilitada para instrumentistas de sopros e cantores já que os aparelhos vocais não permitem determinações voluntárias tão intensas de prática diária. Os bailarinos são sujeitos a treino diário e prolongado desde crianças para adquirirem a força e coordenação necessárias a uma performance graciosa. O desgaste da prática sobre o corpo pode sentir-se desde cedo, por defeitos não corrigidos ou pela vulnerabilidade própria de certos tipos físicos.

De acordo com um estudo com músicos de orquestra de 1989 (USA), 82% dos músicos tinham algum tipo de problema médico relacionado com a prolongada prática musical, e em 76% o problema afetava a performance diária. Nos bailarinos o risco de impedimento de performance devido a lesões era de 97% devido à gravidade e exposição prolongada a pequenas lesões que se avolumavam com o

tempo – derivadas de saltos e distensões musculares várias, pequenas fraturas, etc. Lesões típicas de músicos profissionais podem ser tendinites, problemas nas cordas vocais, problemas de pele e musculares da boca nos instrumentos de sopro, de pele nos dedos em instrumentos de corda; nos bailarinos existem todo o tipo de lesões relacionadas com músculos e ossos, especialmente na coluna, pés e tornozelos. A medicina dedicada às artes de performance é um ramo em expansão e muito específica pois o tratamento pode afetar toda uma vida profissional (Ostwald PF, 1994). Em Portugal este tipo de medicina tem pouco volume, embora existam alguns especialistas de referência.

### **2.3 A avaliação qualitativa no sistema vocacional**

O percurso de formação é pautado por uma contínua avaliação qualitativa, que os professores se esforçam por destringer em elementos constitutivos perceptíveis e quantificáveis atingíveis pelos formandos, e que nas avaliações regulares internas tomam o formato de critérios de avaliação. Em musica, para além da observância do programa que estipula um determinado número e dificuldade das peças a executar, à escolha entre listas consideráveis em cada grau de ensino, os critérios de avaliação nas provas (sempre frente a um júri) estendem-se desde certeza rítmica e melódica, memorização, atenção a pormenores estilísticos na partitura, fluência musical, expressão. Como os critérios não são puramente quantitativos, há sempre uma base de indeterminação que os corpos docentes se esforçam por eliminar, tendo por exemplo um elemento do júri presente em todas as provas, como elemento de equilíbrio, ou forçando todos os alunos a um certo tipo de programa estipulado. Como o ensino em musica é individual, os critérios de aferição em prova pública são essenciais quer para o formando quer para o formador. Em dança, a avaliação de adequabilidade vai sendo efetuada dentro do grupo de alunos, que diariamente têm as aulas e vão sendo corrigidos e direcionados pelos diferentes professores. O dia de prova, também pública, significa a apresentação do trabalho desenvolvido perante um júri que irá avaliar a postura, capacidade física e técnica (se os saltos estão corretos, posição dos braços, fluidez, flexibilidade) e adequação estilística ao nível exigido. A questão de serem requeridos júris de dois ou três elementos faz com que a avaliação seja o mais próximo de um objetivo comum possível.

Isto indica que desde o início, desde as provas de entrada em crianças, os jovens aspirantes a profissionais das artes estão sob pressão do grupo avaliador, quer no contexto de aula quer no contexto de prova, grupo esse que influencia positiva ou negativamente a construção subjetiva que o elemento tem de si e que depois projecta de novo no grupo. Do percurso formativo em aula individual a percepção que o jovem formando tem de si está indissociavelmente ligada à percepção e construção de trajecto do formador e nem sempre a relação é pacífica ou construtiva. A pressão avaliadora iniciada na formação mantém-se durante a carreira profissional, quer seja assumida pelo público, pelos críticos ou pelos colegas. A construção de uma carreira situa-se no ponto de confluência das várias aceções e construções do trabalho artístico, assumido a nível interno e externo. O domínio simbólico do sistema educativo sobre a criatividade individual, da academia sobre o sujeito, mantido e perpetuado em avaliações contínuas e provas públicas, replica o sistema *ad eternum* eliminando todos os indesejáveis, inadaptados ou desajustados.

Do universo dos entrevistados, todos sem excepção tinham seguido algum tipo de percurso formativo. Presentemente a formação encontra-se bastante estruturada, com a continuação dos Conservatório ou escolas profissionais para o ensino superior onde os alunos podem seguir estudos até ao Doutoramento, agora também em performance. Mas antes de 1985, ano de criação da Escola Superior de Musica em Lisboa, seguida da criação de mais escolas superiores como a ESMAE no Porto - que inicialmente integrou musica, teatro e dança mas agora engloba dois departamentos, de Teatro e Musica e o departamento de Fotografia, Cinema, Audiovisual e Multimédia - o sistema formativo era mais fluído. De cerca de quinze profissionais entrevistados que tiveram percursos formativos anteriores à reforma de 1983, músicos e bailarinos, dez deles completaram a formação superior em escolas no estrangeiro. Logo depois do 25 de Abril existia a Associação Portugal – URSS (hoje Associação Lúri Gagárin) que financiou os estudos de muitos jovens na antiga URSS; do grupo de entrevistados seis rumaram, ainda jovens com dezoito ou vinte anos, a escolas artísticas em Moscovo e S Petersburgo, consideradas das melhores do mundo quer em dança quer em musica. Alguns dos entrevistados em musica não tinham seguido cursos regulares em Portugal mas tinham-se preparado com instrução particular durante anos (aulas particulares de instrumento, em casa do professor) algo em voga na época. Um dos entrevistados depois seguiu para a Alemanha, e um outro para os EUA, diretamente e sem passarem pelo sistema

português, e vários foram para a Suíça e Paris. Notoriamente são todos profissionais no ativo, tendo três integrado a Orquestra Gulbenkian e duas bailarinas a companhia de Dança Contemporânea da Gulbenkian também. Dessa altura também alguns dos profissionais conseguiam tirar um curso de Universidade ao mesmo tempo da formação artística (dois casos).

O que nos leva à discussão do seguinte ponto: da literatura sociológica depreende-se que a formação formal nem sempre é seguida nas artes, adquirindo um caráter de opcional em contraposição à formação noutras áreas em que os graus académicos são necessários para a progressão profissional. Um dos argumentos é que na profissão se avalia a capacidade de fazer e não o tipo de diploma obtido, os diplomas e certificados são importantes para os trabalhos anexos como ensino, administração ou cargos públicos. Ligado a este argumento está um outro mais subtil de que nas artes não será necessária uma formação estruturada, argumento esse alicerçado na sobrevalorização do talento natural do indivíduo e na sua capacidade performativa, criadora e de adaptabilidade a projetos diferentes, numa veia de criatividade livre e de trabalho – ocupação também livre.

“ A dimensão reputacional (...) está ligada a uma das propriedades da organização flexível de produção: o modo de informação sobre as capacidades e o valor do pessoal artístico e técnico disponível. Num universo profissional como o das artes do espetáculo os habituais sinais institucionais de qualificação não têm cabimento, e será considerado só a função do trabalho completado, que exige uma grande variedade de aptidões (...). Cada trabalho (contrato) apresenta a ocasião cabal de avaliação de competências do artista” (Menger, 1991). E ainda “Contrariamente ao que acontece nas outras profissões, os salários dos artistas não estão relacionados com treino formal (...). Um número significativo de artistas e artesãos não têm treino profissional na sua área de trabalho (...) o talento de qualquer modo não pode ser medido por uma qualificação impressa num papel; os salários ou proveito económico dos artistas não são determinados nem pela duração do treino, nem pelo nível educacional atingido nem pelos anos de experiência. (...) É para os trabalhos não artísticos, como o ensino, que é necessário treino artístico. Nalgumas áreas, como a dança, uma aprendizagem mais longa está relacionada com proveitos económicos mais baixos (Filer, 1990)” (Towse, 1996)

Towse, neste artigo, não consegue explicar a afluência de gente jovem ao ensino superior artístico, britânico ou europeu em geral gratuito, excesso que leva

por um lado ao desequilíbrio total do mercado a nível de excedentes de mão-de-obra, e pela inutilidade de obtenção de um diploma para conseguir algum tipo de salário mais elevado nas artes de performance. A tendência para a inclusão de formação artística no sistema universitário é uma tendência já acusada por Freidson em 1986, com origem nos EUA que depois se estende a outros países como valorização social de um certo tipo de atividade e de treino. O treino formal interessa de sobremaneira nas artes de performance, embora a obtenção de diploma (o papel) não seja significativo para a obtenção de postos de trabalho em palco. Como se provou anteriormente numa brevíssima análise do sistema de ensino artístico especializado, o talento constrói-se à medida da formação e estrutura-se à medida que o indivíduo vai superando etapas na formação. O talento revela-se na superação de etapas de formação, assim como noutras áreas de aprendizagem a inteligência se revela na superação de etapas de formação académica: um aluno inteligente tem resultados mais significativos nas disciplinas formais do que um aluno mediano. Nas artes um aluno com talento tem mais resultados e mais facilmente que um aluno sem talento (musicalidade, sentido de palco ou de dança, facilidade de movimento e flexibilidade, mimetismo, etc.).

Embora nas artes o nível de inteligência não esteja totalmente relacionado com o nível artístico – muitos excelentes artistas têm tido dificuldade em finalizar o 12.º ano - a capacidade artística revela-se ao longo do percurso de formação artística, tal como a inteligência se revela ao longo da formação académica. Por exemplo, a estruturação do ensino de dança conseguida na EDCN é crucial para o bom resultado final, e os bailarinos jovens lançam-se no mercado profissional aos 18 ou 19 anos pois a carreira é de alto desgaste e curta, tal como no desporto de competição. Neste caso específico, quem permanece em ciclos mais longos de formação (Towse, 1996) é porque não conseguiu ingressar no competitivo mundo da dança profissional (clássica ou contemporânea) e prefere apontar para a obtenção de certificados que irão abrir portas em terrenos anexos como programação, coreografia, gestão das artes, ou ensino. Segundo uma entrevista com a responsável por um grupo de dança contemporânea em Lisboa (Quorum Ballet), quando abrem uma vaga para bailarino profissional concorrem sessenta ou setenta jovens acabados de sair do Conservatório ou de outras escolas artísticas. Este grupo mantém também alguns jovens em regime de estágio que depois poderão ascender a um lugar na Companhia.



Em musica basta avaliar alguns currículos de profissionais para perceber a importância da formação até ao lançamento na profissão: em geral os artistas especificam minuciosamente onde e com quem estudaram. Como o ensino é individual, o professor ou mestre e o grupo de professores que fizeram parte da formação são essenciais para o desenvolvimento de potencialidades de carreira artística e para as nuances adquiridas na performance. Segundo um testemunho de alunos da pianista Helena Sá e Costa, que facultava formação em casa a todos os interessados e que para além dessa formação (aulas individuais) orientava os jovens artistas para mestres europeus consoante as suas características técnicas e artísticas, o percurso formativo entre os vários mestres tornava-se decisivo para uma carreira de êxito. Assim, a um indicou um professor na Alemanha para continuar estudos, enquanto a outro aconselhou a ida para Itália para outro professor, etc.

Hoje em dia a maioria dos grandes professores de musica encontra-se no sistema universitário (que dá mais regalias e salários mais altos), e o sistema universitário também proporciona uma formação completa a nível teórico e prático, pelo que os jovens optam por entrar no ensino superior seja no país de origem seja em universidades internacionais com programas e mestres de renome. Saber que um aluno estudou na escola superior Reina Sofia em Madrid, ou na Julliard School em New York confere um status de tal forma elevado que proporciona entrada direta nas melhores orquestras e núcleos de ensino já como profissional. Os músicos continuam a apostar no ensino como carreira secundária à de performance; as escolas “top” funcionam como garantia de qualidade, a entrada de alunos é sujeita a provas demolidoras e a graduação é quase olímpica, para além de o ambiente ser extremamente competitivo. De três entrevistas a ex-alunos destas duas escolas, foram unânimes em afirmar que devem a carreira profissional internacional à formação que tiveram, que incluiu hábitos de trabalho, de performance e de vida profissional competitiva. Portanto, tanto em dança como em musica, a formação é essencial na estruturação do talento e no desenvolvimento da vida profissional. Mais: os mestres de maior renome são também júris em concursos internacionais, uma das muitas etapas competitivas a que se sujeitam muitos músicos, e portanto importa estudar nem que seja brevemente com algum desses mestres, em cursos de Verão ou de curta duração.

Da entrevista com uma jovem pianista residente em Portugal, que estudou nos EUA com um professor mundialmente conhecido, percebe-se que a formação

adquirida lhe possibilitou depois ganhar um concurso de renome, etc. aumentando os convites para mais espetáculos e colaborações. A afluência de jovens ao ensino superior artístico, quer a nível nacional quer internacional continuará a ser alta, não só pela competição implícita - entram só cerca de 10% dos proponentes (Sousa, 2014) – como pela formação disponibilizada.

No entanto é verdade que quando há audições para lugares de orquestras, o que interessa é “como toca” o candidato, em detrimento de todos os outros fatores. Geralmente estas audições são efetuadas atrás de uma cortina para o júri não saber qual o candidato (enfim, acaba sempre por prever quem estará a tocar) e poder decidir com isenção. Mas até o “como toca” é formatado, os jovens têm formação específica em repertório de orquestra durante todo o percurso superior para estarem preparados para estas audições. O “como toca” é um dos fatores decisivos de obtenção de diploma final numa escola de estudos superiores, pelo que uma coisa não está desligada da outra: na realidade a obtenção do papel, em geral o diploma final, depende de como o aluno toca no concerto final de curso. Se não demonstrar o seu talento, e a formatação adequada do “talento”, não obterá um diploma valorativo, ou terá uma nota baixa de curso.

Uma outra variante de formação passa-se no Teatro, em que os profissionais acabam por ter grande parte da formação já na vida profissional, quer com os encenadores com quem trabalham, quer com cursos de menor ou maior duração. Das várias entrevistas realizadas com profissionais do teatro, percebeu-se que o encenador funciona como um formador, formatando a sua equipe à sua semelhança e ao seu projeto – tipo. Muitos dos encenadores são impositivos, e nem todos os atores se dão bem com certos estilos; pelo que observamos existe uma tendência de fixação junto de um encenador, como referência artística principal. Outros encenadores dão espaço de liberdade aos atores (Borges, V 2002) proporcionando um espaço afectivo mais favorável à criatividade. Alguns dos grupos de teatro mantêm uma pequena bolsa de colaboradores que são chamados periodicamente a trabalhar em novas produções, ou convidados a apresentarem produções próprias em que o encenador tem um papel fundamental de orientação e construção criativa de conjunto.

Lendo algumas análises sociológicas efetuadas sobre ambientes de espetáculo depreende-se que a perceção é que tudo será demasiado polivalente, implicitamente exigindo uma formação pouco específica dos intervenientes. Menger analisa o

mundo do espetáculo francês como de uma versatilidade enorme, a ponto de tudo mudar de projeto para projeto e exigir uma metamorfose do artista enquanto profissional: “trabalho que exige uma grande escala de competências e uma forte capacidade de iniciativa e de adaptação a contextos e funções em mudança” (Menger, 1991). Tomemos por exemplo o caso do espetáculo Quixote do Bando, que em 2010 ganhou o prémio SPA de melhor espetáculo do ano. Este espetáculo incluía bailarinos, cantores, pianistas, músicos generalistas e atores, para além de todo o pessoal técnico, encenador e o diretor musical. Os cantores tiveram de decorar longos trechos musicais e aprender as cenas no palco com texto; os pianistas e músicos tiveram de aprender as partituras e também moverem-se em cenas; os bailarinos tiveram um difícil processo de adaptação a um misto de dança contemporânea e teatro, com textos, que executaram na perfeição. O objetivo do espetáculo foi atingido, para grande contentamento do encenador e do compositor depois de várias semanas com ensaios de manhã à noite.

A questão de adaptação a um projeto de conjunto, em que cada parte integradora entrou com a sua potencialidade, conhecimento e prática de palco, faz parte da prática profissional adquirida durante a formação no ensino superior: a formação inclui aspetos de desenvolvimento e adaptação a projetos de conjunto, pelo que cada um estava a contribuir com a sua expertise específica. Neste espetáculo os artistas foram admitidos por um processo de audições, o que nem sempre acontece: num dia determinado apresentaram-se em palco ao encenador e compositor, que era também diretor musical, e fizeram valer os seus talentos para serem admitidos executando trechos que os dois indicaram. A escolha final de candidatos foi decidida pelos dois dirigentes.

Noutros espetáculos funciona o sistema de rede de contactos (Borges, V 2002), que tem as suas desvantagens pois as redes são sempre limitadas e as simpatias por determinadas pessoas podem valer mais que o nível artístico; a rede de contactos tem a vantagem de à partida se conhecerem os colaboradores do espetáculo e o desenrolar do trabalho ser processado de forma espectável. A nível internacional o sistema de audições está mais implementado que em Portugal porque há muito mais gente e mais diversificada e assim o sistema acaba por ser mais democrático.

O resultado final do espetáculo somou a contribuição (organizada e dirigida) de cada um, cada indivíduo com o domínio da sua arte específica: os cantores eram

exímios a cantar, os bailarinos a dançar, etc. Para manterem a sua arte específica, para estarem “em forma” como vulgarmente se diz, para além dos ensaios os artistas diversos iam para casa aperfeiçoar as suas partes e voltavam no dia seguinte para de novo trabalhar em conjunto. Portanto, apesar de parecer que tudo se diluía e que o espetáculo era criado do nada, na verdade cada um contribuía com uma enorme bagagem de experiência e conhecimento adquirido através de um longo processo de aprendizagem, formação profissional e experiência. Esta bagagem passa de espetáculo em espetáculo, vai aumentando e vai-se adaptando a cada novo cenário proposto. A questão de abraçar novos projetos sempre diferentes não implica uma mudança estrutural no artista e no seu métier, mas antes o uso criativo das suas potencialidades formadas e formatadas por um tipo de abordagem e ensino das artes.

De facto neste espetáculo a formação e quantidade de diplomas de cada interveniente não era uniforme: nos papéis principais havia uma ex-bailarina da Gulbenkian, uma cantora que é docente no ensino superior mas também um cantor ainda em formação no Conservatório e um bailarino com percurso sinuoso. Nos papéis secundários o perfil também variava: alguns com formação superior, outros sem essa formação mas com experiência de palco e formação artística de conservatório. Aqui não interessava tanto o diploma mas a adequabilidade ao projeto e o nível de excelência individual.

É nestes espetáculos híbridos, que se situam entre a música, dança e teatro, ou ainda com inserção de fotografia, vídeo e design, que se encontram profissionais com percursos mais alternativos ou diferenciados e em que se exige adaptação a diferentes papéis e funções. Em espetáculos puramente de teatro os intervenientes são atores consolidados, em espetáculos de música clássica são músicos profissionais, em espetáculos de dança clássica ou contemporânea todos têm longo percurso em dança. Na versão que começou a ganhar terreno desde há alguns anos e que se distancia do espetáculo formal, as performances de cruzamentos ou representações contemporâneas, os percursos individuais de formação podem ser extremamente variados tanto em nível como em longevidade e os artistas adaptam-se a experiências que não teriam só no seu campo.

Em performances como as desenvolvidas no festival Imaginarius (Santa Maria da Feira), Materiais diversos (Torres Novas), no Osso (Porto), ou na VOarte – só para citar alguns – promove-se a criação contemporânea através do cruzamento de

linguagens artísticas de dança, teatro, música, cinema, circo, fotografia ou design em performances imaginárias e imaginadas situadas em contextos de reflexão e contextos críticos da atualidade. Os intervenientes aportam as suas bagagens formativas extremamente diferenciadas e melhor enquadram o sistema de espetáculo de performance visado por Menger:

*“chaque expérience est nouvelle, chaque produit est unique, les équipes d’artistes et de techniciens sont changeantes: ce qui, outre la satisfaction procurée par cette diversité des situations d’emploi, explique le sentiment que l’évaluation de ses compétences par soi et par autrui est à la fois interminable et jamais décisive, puisque le travail est éminemment variable »* (Menger, 1991 :64)

“Só uma instituição como a escola, tem por função específica desenvolver de forma metódica ou criar disposições que produzam uma pessoa educada (...) a apreensão da obra de arte depende, na sua intensidade, modalidade e existência no domínio genérico e específico do código da obra, i.e. na competência que se deve ao treino escolar.”(Bourdieu, 1989:233)

Temos aqui duas confluências de preposições, uma relacionada com a estruturação que o ensino imprime no indivíduo, por outro a necessidade de aquisição de uma linguagem estruturada para a perceção da obra de arte. Pelo exposto anteriormente compreende-se que o sistema de ensino respeita estes dois princípios, e o sistema cultural que nutre este tipo de escola, mesmo que democratizada, continua a respeitar os parâmetros de construção de um sistema cultural hermético e, até certo ponto, asfixiante.

O grau de competência artística depende do grau com que se domina sistema de classificação e do grau de complexidade e subtileza do sistema de avaliação (Bourdieu, 1989).

Para Nathalie Heinich as artes encontram-se configuradas dentro do regime vocacional, que se distingue do profissional ou mesmo ocupacional. No ensaio de 2005 *L’élite artiste. Excellence et singularité en regime démocratique* a autora define todo um percurso de consciência social e individual do artista, em que este emerge como detentor de um estado e já não mais de uma função, estado a saber definido por génio e inspiração, marginalidade e exaltação, que o coloca no cerne da nova aristocracia elitista democrática avaliada pelo mérito e excelência.

O que defendemos neste trabalho é que o sistema artístico é piramidal, em que só alguns atingem o cume, e que o génio e o talento são construídos por um sistema

instituído, e muito trabalho investido (90% de trabalho e 10% de inspiração – eis o lema dos artistas) que os apoia e catapulta, ou não, para a fama e o reconhecimento. Heinich também sustenta que parte do reconhecimento é atingido pela instituição do sistema de prémios (Heinich, 2009), aos quais algumas artes aderem, como a literatura, ou a musica erudita em concursos de músicos. Na musica erudita os concursos são extremamente importantes para o estabelecimento de estratificações competitivas, sempre inalcançáveis, de novos patamares de excelência. O espírito de competição molda grande parte do percurso académico, embora muitos pedagogos ponham em dúvida a sua eficácia formativa. Tal como no desporto de competição, os jovens músicos e bailarinos procuram sempre atingir records não de velocidade ou de altura, mas de certeza e refinamento de execução.

#### **2.4 Sistemas de eliminação das artes**

No ensino das artes de performance, de inclusão de novos elementos no espaço social das artes, o processo de construção de uma nova entidade (um novo artista) tenderá a ser efetuado de forma negativa se este não conseguir atingir certos níveis de performance, ou se não superar etapas de performance aceites como normativos dentro desse espaço, sendo que a construção negativa terá como fim a sua eliminação como se de um corpo alheio e nocivo se tratasse. A nível profissional, se o agente não atingir, mas se sobretudo exceder os preceitos normativos do espaço, também tenderá à exclusão desse mesmo espaço. A construção negativa, enraizada em muitos formadores e aplicada a todos sem exceção, tem também como objetivo erigir uma barreira extra à dificuldade de aquisição e superação do material artístico, de forma a manter a “Arte” num ponto sucessiva e perenemente inacessível ao comum dos iniciados, para além de criar uma barreira psicológica de dificuldade acrescida na aquisição e domínio da prática artística, à qual os mais fracos não resistem. Assim, os elementos estruturantes do campo de ação mantêm o poder e a homogeneidade do sistema, para que este permaneça imutável e controlável, e para que replique as normas como baluartes perenes de defesa dos princípios da arte.

Desde o professor de ballet que grita nas aulas e ridiculariza os pequenos alunos, ao professor de violino que dá aulas aos gritos aos alunos ineptos, originando algumas anedotas discretas na escola artística “tem os cabelos em pé e

parece (...)", ao testemunho de pais amargurados "o meu filho gostava tanto de musica e acabou por desistir, o professor era completamente destrutivo" e a um nível mais elevado no processo " fez uma crítica tão negativa e cerrada que senti aí a origem da minha doença. Felizmente saí a tempo daquelas aulas e procurei outro professor" ou "o encenador era absolutamente autoritário e destrutivo e isso abalou a minha carreira" e ainda "sim, desisti do Mestrado, era tudo muito negativo e não gostei"; todos sem excepção experimentam por si ou em colegas a violência de um sistema de exclusão instituído como natural.

A formação nestas áreas de performance que requerem um grande investimento pessoal, e mesmo social, de dedicação, tempo e focalização de energias, tende a replicar-se mantendo uma acepção quase ascética do campo, inacessível, e radicalizada pela competição internacional cada vez mais presente.

No entanto a inserção do sistema artístico no sistema geral de ensino do Ministério da Educação até ao secundário e, a obrigação de profissionalização do pessoal docente através de Mestrados profissionalizantes, tem introduzido algumas mudanças de atitude, nomeadamente de abertura pedagógica através da formação em pedagogia e psicologia. Como comentou um docente, frequentador de profissionalização, de forma espontânea numa reunião "imaginem, os alunos até têm de gostar do que fazem! ", na consciencialização efectiva de algo alheio à formação intransigente imposta pelos consecutivos níveis de *achievement* que a escola artística inflige. Se bem que o Ministério da Educação tente suavizar o ímpeto de exigência das escolas artísticas, abolindo exames finais demasiado difíceis ou permitindo a passagem de ano a menos favorecidos artisticamente, os docentes encontram sempre formas de contornar o facilitismo impondo provas intercalares, provas acessórias, programas extensos, exames, recitais, mesmo que "não contem para a avaliação final!". Assiste-se a uma luta entre o direito à "Arte" em termos absolutos e o direito à formação artística geral e medianamente acessível. Sem surpresas assiste-se à desistência de alunos massivamente por volta do 3.º grau de aprendizagem (Sousa, 2004) correspondente ao 7.º ano de escolaridade, não só pela crescente dificuldade do programa mas pela conjugação deste fator com a negação de fatores de incentivo e motivação.

Em dança a contínua pressão para os pequenos alunos atingirem as metas de aperfeiçoamento, modelação corporal e principalmente a enorme carga horária de ensaios constituem os principais motivos de desistência precoce. Os ensaios

intensivos de dança podem também ter um efeito destrutivo para os adolescentes em desenvolvimento. Por um lado há bastantes casos reportados internacionalmente de depressão, baixa auto-estima, obsessão com o peso e perfeccionismo de bailarinos quando ainda estudantes, em parte porque um bailarino em formação prescinde de grande parte do relaxamento da vida social de adolescente em prol da preparação sacrificada para a carreira (McDonald, 1992) e mais tarde essa falta de entrosamento social influencia negativamente a auto – imagem e provoca um acrescido desgaste psicológico principalmente na passagem para a reforma, ou inflexão de percurso já que um bailarino deixa de dançar por volta dos 35 anos. Por outro lado as desordens alimentares são comuns e debilitantes para um corpo em formação, em particular em escolas de dança e companhias profissionais que promovem a perda de peso por razões estéticas e técnicas e criam um ambiente no qual há um risco acrescido de desenvolver desordens alimentares e problemas de saúde associados.

Em 2012 estavam inscritos 786 alunos no 2.º ciclo do ensino artístico especializado em música e dança que corresponde ao início da aprendizagem artística em Portugal – embora os alunos comecem mais cedo num nível preparatório correspondente ao 1.º ciclo, um estágio não totalmente reconhecido pelo MEC -, número que baixa para inscrição no Secundário (10.º ano) só de 138 alunos em música e 52 em dança, tendo finalizado o 12.º em música 28 alunos e 22 alunos em dança (dados de DGEEC, 2011-12); ou seja, num mesmo ano relativamente aos inscritos no início do programa só 6,4% acabaram o percurso na totalidade, no conjunto das escolas artísticas públicas e privadas de todo o País. O ideal seria traçar o percurso desde o início do número de alunos finalistas em 2012, mas não encontramos dados que disponibilizem essa informação só para alunos de música e dança, estando nos dados de 2000 disponibilizados também incluídas as artes visuais (DGEE). No entanto sabe-se que no ensino especializado, incluindo as artes visuais, no ano 2000 o número de alunos no secundário era 0,5% do total de alunos do mesmo nível de todas as áreas, percentagem que se manteve passados dez anos apesar do número de alunos ter crescido significativamente (e proporcionalmente).

No ensino superior, ao qual o aluno acede depois de prestar provas específicas e se houver vagas, o sistema tende a ser mais inflexível. Excluindo os alunos de dança que saem diretamente para a vida profissional quando acabam o



secundário, pois é com 18 ou 19 anos que começam a carreira dentro de alguma estrutura profissional e segue estudos superiores quem não tem pretensões de ser bailarino (Towse, 1996), e muitos dos alunos de Teatro que ganham a sua efectiva formação quando em palco embora agora a maioria passe por alguma das escolas superiores artísticas existente no país, os números do ensino superior artístico continuam a ser dominados pelos alunos de musica.

Para aceder ao ensino superior de musica em instrumento os alunos têm de ter realizado com sucesso as provas de português e outra disciplina de 12.º ano, não sendo necessária uma formação formal em musica ou artes (algo que tem sido objeto de discussão por parte de associações de pais, e levado a discussão Parlamentar em Janeiro 2015). Depois realizam as provas específicas de acesso, que têm por grau de dificuldade um nível acima ao obtido no secundário especializado, o que significa que de qualquer modo tiveram de ter um treino formal desde a infância. Normalmente os alunos concorrem às várias escolas superiores, politécnicas ou universitárias do ensino publico e privado, escolhendo depois uma delas para prosseguir estudos. Os cursos superiores apresentam níveis de aperfeiçoamento diferentes e são diferentemente disputados entre os concorrentes. Existem em 2015 nove instituições superiores de musica, clássica e jazz, e quatro de teatro, em todo o país.

Embora não existam dados disponíveis sobre os números de acesso ao ensino superior artístico pois nas estatísticas do INE, DGEEC ou PORDATA o número de alunos do ensino superior artístico em termos de acesso está incluído nos cursos de Artes e Humanidades, sabe-se que um número razoável de alunos não ultrapassa as provas específicas. Até há cerca de seis anos as instituições de ensino superior público podiam até não admitir quase nenhum aluno por “falta de nível artístico”, e abriam um número de vagas muito reduzido, mas logo nos anos seguintes pressionados pelo financiamento ao ensino superior o número de admitidos aumentou significativamente. O número de admissões porém nunca poderá ser muito alto pois as aulas de instrumento são individuais e cada professor terá entre seis a doze alunos. As vagas abertas pelos cursos superiores de teatro apresentam em média cerca de 20 a 25 lugares cada (Universidade do Minho, ESMAE e ESTCL).

Dependendo do tipo de curso (Teatro ou Musica) e do tipo de formadores que acompanhará o aluno ao longo do curso, principalmente em instrumento cujo ensino

é individual, o aluno terá um *feed-back* mais ou menos positivo do seu formador que irá alicerçar ou minar a sua capacidade de performance e de carreira futura nas artes. Tendencialmente os alunos inscritos em música ou teatro no ensino superior não desistem e, acabam o percurso de forma positiva pois todas as barreiras que tiveram de superar até aí reforçaram a motivação para finalizar os estudos e prosseguir carreira profissional. Já em dança, os alunos que não se inserem logo na profissão - e estamos a falar de bastantes pois por exemplo o Quorum Ballet (Amadora) uma das poucas estruturas que abre uma ou duas vagas anualmente para estagiários, recebe de cada vez mais de setenta aplicações - seguem para um curso superior de dança relacionado com o ensino, gestão cultural ou outro curso relacionado com gestão das artes, estudos culturais, etc.

Muitos dos artistas de teatro começaram, em Portugal, no teatro universitário evoluindo depois para uma carreira profissional. É o caso de profissionais que iniciaram carreira antes ou durante a formação dos cursos superiores de teatro, nos anos oitenta, e que agora têm lugar nos palcos portugueses, nas telenovelas e nos filmes. Consideram também que a formação em palco foi essencial.

Mas um caso que queremos mencionar aqui é a da destruição de carreira pelo reforço totalmente negativo de um elemento quiçá mais vulnerável ou marginal, e que tem lugar em todas as profissões de performance: apresentamos só um caso porque estes são difíceis de traçar, a história de um ator que se sentiu impelido a abandonar a profissão pelos maus-tratos psicológicos sofridos às mãos de um encenador durante um considerável período de tempo. Depois, inquirindo outros atores sobre esse mesmo encenador, as respostas foram: “sim, é bastante exigente, mas a exigência é importante na profissão”. Parte da violência de formação em teatro tem a ver com a total e absoluta adequação que o ator tem de ter em relação à ideia, ou projeto que o encenador pretende; alguns encenadores deixam algum lugar à criatividade do ator, mas outros são dogmáticos e fundamentalistas em relação aos objetivos que traçam na produção e até certa medida, psicologicamente violentos na sua implementação. A não adaptação ao modelo que o encenador idealmente cria pode levar a atritos devastadores para o ator em palco, que foi o caso desta pessoa que entrevistamos.

A violência psicológica no ensino das artes de performance é algo que não está minimamente reportada como tal, mas que depois se reflecte nos índices de ansiedade, depressão e baixa auto – estima que em seguida iremos analisar, e que

são no mínimo constrangedores da vida profissional. É também um fator de desconforto crescente para os encarregados de educação e um ponto de atrito que estes mantêm com as escolas artísticas e formadores.

#### **2.4.1 Constrangimentos físicos**

Um problema existente nas escolas de música a nível global, e abordado pelo estudo de Kasperson & Gotestman (2002) entre outros, com alunos em conservatórios e ensino superior noruegueses, é o nível de ansiedade que os alunos experimentam durante as performances em público, radicadas numa afectividade negativa ou noutra tipo de problemas, sendo que 36% dos alunos neste estudo necessitavam mesmo de ajuda externa, medicação ou apoio psicológico. Embora a pesquisa internacional aponte para que os profissionais das artes mais criativos (músicos, neste caso) mostrem um perfil psicológico com características que podem servir de ponto de arranque de distúrbios, como ansiedade, sensibilidade e introspecção (Kemp, 1996 in Goncy), numa boa percentagem da população artística assiste-se ao agudizar de patologias accionado pelo embate com formas de exclusão do campo artístico. Um dos problemas mais comuns, e internacionalmente conhecido é o *stage fright* que afeta jovens e profissionais de todas as áreas de performance, um efectivo meio de afastamento dos palcos de indivíduos mais ou menos vocacionados à performance, tendo sido estudado por numerosos especialistas de medicina, psicologia e artes (Goodman, 2011; Kenny 2011; Lehmann & Sloboda 2007; etc.). Em casos de *stage fright* extremos o indivíduo sentir-se-á compelido a abandonar a profissão; em casos menos graves de nervosismo ou ansiedade recorrem a técnicas específicas de autocontrolo, medicação ou ajuda profissional. “No caso de jovens performers que apresentem vulnerabilidade biológica à ansiedade (...) quando expostos desde cedo a frequentes avaliações e auto-avaliações da sua performance num ambiente competitivo, podem desenvolver MPA” (Kenny, Davis and Oats, 2003). Alguns investigadores argumentam que os artistas de performance, pela natureza da sua profissão são afetados pelo” stress de ter de actuar sob a influência de adrenalina, ansiedade, pressão social e insegurança financeira” (Lehman, Goldman & Strommen 1990). “Vou fazer exame numa sala fechada com três professores a fazerem de júri, sentados nas suas cadeiras atrás de uma mesa. Quando lá chego o teclado do piano está todo suado, os alunos entram, tocam e saem. É muita pressão, corre

sempre mal.” – testemunho de um jovem aluno face às examinações semestrais na instituição de ensino superior.

Profissionalmente a MPA (music performance anxiety) é muito difundida entre músicos de orquestra, como se conclui de alguma investigação internacional junto de orquestras, e um fenómeno problemático para um número significativo de músicos. Os dados existentes referem-se a orquestras porque não existem estudos sistemáticos junto de outros artistas de performance, e porque quando os efeitos de *stage fright* são graves o artista tenderá a abandonar a profissão, o que dificulta em extremo qualquer tipo de estudo; no entanto sabe-se que é um problema que afeta também muitos profissionais do teatro. Os sintomas mais gerais são de aumento de ritmo cardíaco, aumento de tensão muscular, suor nas mãos, tremores, confusão e perda de concentração. Os estudos referentes a músicos de orquestra são efetuados por muitas das orquestras gozarem de suficiente margem económica para poderem encomendar estudos a peritos, já que as doenças profissionais abrandam a produção e rendimento geral do ensemble; sendo muitas orquestras financiadas por entidades governamentais, fundações ou cooperativas interessa-lhes perceber as causas de falta de rendimento e majorar este até um ponto máximo. As organizações internacionais de orquestras, em geral desenvolvidas em contacto com sindicatos de músicos, são constituídas por representantes da classe musical e detêm um papel importante na detecção de doenças profissionais.

Um inquérito distribuído por 48 orquestras, nos EUA em 1988, encomendado pela International Conference of Symphony and Opera Musicians (ICSOM), com 2212 respostas, revelou que 25% sofria de *stage fright*, 13% de ansiedade aguda e 17% de depressão. Um estudo holandês de 1995 (Kemenade, van Son & van Heesch, 1995) reportou que 59% dos músicos em orquestras sinfónicas sofria de ansiedade suficientemente grave para interferir com a performance e o seu funcionamento pessoal. Os músicos de orquestra têm de passar por uma exigente prova de acesso, e depois sujeitam-se a provas sempre que pretendem subir de grau, ou estante; a ascensão aumenta o prestígio no grupo e o salário no final do mês. Na maioria dos casos o júri é constituído por colegas de naipe. Como referia um músico que depois entrou na Orquestra Gulbenkian: “ fui fazer prova de entrada para a orquestra pela quarta vez, nas outras três falhei. Deixei de tomar café há uns tempos porque me fazia tremer as mãos. Fiquei à espera da minha vez de entrar no palco, mas agora concentrei-me até ao final e quando toquei estava totalmente

relaxado e concentrado. Correu bem!”. E ainda outro testemunho, acerca de um colega: “ o clarinetista (jovem) tocou durante uma hora seguida, e a certa altura enganou-se. Aí pediram para parar e disseram que não servia. O júri estava dividido.” (provas de admissão a uma orquestra nacional).

Quando os músicos têm uma intervenção a solo no meio da orquestra, quando o número de ensaios não é suficiente ou quando estão mais cansados por excesso de trabalho, os níveis de ansiedade reportados são mais altos e até certo ponto debilitantes (Steptoe and Fidler, 1978). Um fator de stress nas orquestras deriva do relacionamento com o Maestro titular, que para impor rigor e disciplina na execução pode vir a adotar atitudes consideradas destrutivas e agressivas, e ressentidas pelos músicos que são profissionais conceituados; isto no caso de maestros residentes, os maestros convidados adotam atitudes de maior compreensão e permissividade já que um próximo convite da entidade depende também do feedback dos músicos. Os regentes de Coros profissionais tendem a adotar as mesmas atitudes mais ou menos destrutivas no sentido de manterem o grupo num nível de performance máxima.

Existem também disparidades de ansiedade entre tipos de performance e de músicos. Um estudo de Tamborrino (2001) desvendou que os músicos de cordas (violino, violoncelo, etc.) apresentam os níveis mais altos de MPA, enquanto os bailarinos clássicos o mais baixo. Os bailarinos reportam mais casos de bullying e agressão sexual. Os estudos também apontam que a ansiedade é mais alta em alunos que em profissionais (Steptoe and Fidler, 1987). A maioria dos estudos sobre *performance anxiety* incide sobre músicos, que apresentam os índices mais altos desta desordem psicológica. De uma forma geral o isolamento de prática profissional (ensaios), aliado a expectativas demasiado altas quer pessoais quer exteriores, a dificuldade do material - a músico erudita requer um elevado nível de skill que inclui coordenação motora fina e relaxamento, atenção e memória, capacidades estéticas e interpretativas - e o perfeccionismo extremo ao qual são habituados desde cedo tornam os músicos de clássico mais vulneráveis a MPA (Kenny, Davis and Oats, 2003), e portanto vulneráveis a condições propícias à desistência ou abrandamento de produção profissional. Sabe-se por exemplo que Sviatoslav Richter, considerado um músico virtuoso do séc. XX, deixou de tocar em público por falhas de memória em palco e outros problemas relacionados com performance, preferindo depois performances mais intimistas e gravações.

Numa pesquisa britânica em orquestras do país também em 1984 e 1986, publicadas parcialmente na revista *Classical Music* em 1986, 25% dos músicos usavam técnicas de relaxamento mental, como yoga, antes dos concertos e 21% usavam beta-blokers (medicamentos específicos que baixam a adrenalina), tranquilizantes ou ainda álcool, embora o álcool tire destreza na motricidade fina. Sabe-se de forma informal que muitos grandes artistas de música clássica, expostos a considerável pressão mediática, consomem cocaína antes dos concertos para manterem um equilíbrio entre o relaxamento essencial, e o *arousal* necessário a uma performance e interpretação impecáveis.

Incidentalmente muitos músicos de jazz e rock apresentam problemas profissionais com a ingestão de álcool e drogas o que os pode levar à destruição da carreira a longo termo. Num estudo de 2006 sobre o bem-estar de músicos pop, na Grã-Bretanha, e que contou com a colaboração de 246 músicos de pop (Wills and Cooper, 2006), detectaram-se altos índices de ansiedade relacionados com a performance (por exemplo não serem suficientemente apreciados, perderem capacidades interpretativas), com as condições precárias de vida, excesso de trabalho, excesso de viagens e o seu impacto na vida familiar, relacionamento com os agentes e estúdios de gravação, etc. Se bem que a pesquisa informe que a ansiedade aumenta os níveis de sensibilidade e imaginação principalmente no momento de performance, e seja um traço inalienável dos artistas (Goncy, 2006) alguns artistas são mais vulneráveis que outros. Tipicamente muitos músicos recorrem a substâncias que iniba ou diminua a ansiedade, como beta-blokers, tranquilizantes ou álcool. Desde o incitamento ao uso de drogas e a comportamentos ilícitos pela música Rock nos anos 60, analisado por Paul Hirsch no artigo “Social Approaches to the Pop Music Phenomenon” (*American Behavioral Scientist* 1971; 14: 371) à assunção de comportamentos desviantes por questões de resposta a modelos e pressões sociais de comportamento artístico, analisado por Alan Bradshaw num artigo sobre Chet Baker (2007), os músicos de rock, fusão, reggae ou jazz representam uma classe especialmente vulnerável ao uso de substâncias químicas e psicotrópicas. Nomeadamente Bradshaw aponta o caso da vida de Chet Baker como paradigma na interiorização de modelos auto – destrutivos e enquadrados socialmente na herança romântica de destruição pela experiência estética, que preenchem o fascínio do público por ícones românticos e marginais, ou marginalizados.

A performance anxiety ataca também os atores de teatro de forma fatal se não souberem controlar o medo ou o terror de falar e de estar em público.

-

As lesões físicas nos artistas de performance funcionam também como um eficaz sistema de eliminação da vida profissional. Mais uma vez a pesquisa do ICSOM de 1987 – referenciado em numerosos artigos da especialidade – referiu uma série de lesões relacionadas com a prática instrumental, dolorosas e por vezes inibidoras de performance; 64% dos músicos tinham queixas de dores relacionadas com ensaios longos, posição, tipo de instrumento, etc. Embora em Portugal não exista um levantamento do género, entrevistamos um músico de orquestra que esteve de baixa médica por duas temporadas devido a tendinite relacionada com a prática instrumental (violino), e foi operado à coluna pela mesma causa; segundo este testemunho a certa altura cerca de 50% da orquestra em que trabalhava estava de baixa, ou parcialmente impossibilitada de tocar devido a dores musculares, tendinites, etc., e segundo ele devido a excesso e sobrecarga de ensaios e trabalho.

Entrevistamos também um músico de jazz (guitarra) que esteve mais de um ano sem conseguir tocar devido a uma tendinite com origem na mudança de plectro (lâmina para tocar) facto que lhe gerou ansiedade acrescida. Os músicos de orquestra ensaiam mais de 6h diárias e este guitarrista ensaia uma média de 6h a 8h diárias. Entrevistamos dois pianistas de coro e orquestra, um deles que teve de desistir do trabalho a longo alcance pois esteve parado com uma tendinite nos ombros, etc. sem recuperação possível, e um segundo pianista que ficou também impossibilitado de continuar a tocar profissionalmente pelo mesmo problema.

Em geral estas lesões têm a ver com má posição, má técnica, falta de aquecimento apropriado, ou fraca predisposição física e psicológica (já que as tendinites têm uma forte componente psicológica). O treino de profissionais, sobretudo hoje em dia em que os níveis de competência atingida são muito altos, pode atingir limites de razoável insanidade. Em entrevista com uma pianista de S Petersburgo de passagem pelo país, depois de um concerto e, a pretexto da acumulação de vários prémios internacionais só em 2015:

“- O que faz os pianistas russos serem tão bons?

- Nós começamos mais cedo...

- Mas aqui também se começa cedo, aí pelos cinco ou seis anos de idade.
- Sim, mas eu aos seis anos estudava três horas por dia, e aos nove anos estudava nove horas por dia. Queria ganhar concursos infantis e tinha de ser a melhor. Continuei na adolescência, depois com um horário mais flexível de seis horas por dia. É assim que aos 18 anos temos todo o repertório pianístico em mãos.
- E a escola?
- Estudava em casa com os meus pais e um professor.” Os pais são professores universitários.
- 

Nos últimos vinte anos a saúde dos artistas de performance tem sido objeto de inúmeros estudos, nomeadamente por associações médicas dedicadas às artes, como a PAMA nos EUA, BAPAM na Grã-Bretanha e *Médecine des Arts* no continente Europeu. Em Portugal existem alguns serviços médicos referenciados, como na consulta de medicina da mão no Hospital de S José em Lisboa e serviços privados de saúde (osteopatas, fisioterapia), mas não existem estudos sistemáticos conduzidos por entidades independentes, nem um serviço médico organizado para as artes. Internacionalmente a classe dos músicos tem sido a mais estudada, em parte devido às orquestras. Num artigo publicado em 2003, WJ Dawson apresentou uma retrospectiva do número de artigos publicados de medicina das artes, por tipo de arte: numa listagem de 1366 artigos, 71% eram dedicados a músicos e 22% a bailarinos, sendo a presença das outras artes inexpressiva (IRST 2009).

É na Dança que mais casos são reportados de lesões debilitantes ou incapacitantes. Na dança as lesões são já tratadas dentro do âmbito de lesões desportivas pois envolvem toda a estrutura óssea ou muscular, tendões e ligamentos, e os impactos de saltos, torções, pontas e quedas podem ser severos. As micro - lesões, nem sempre detectáveis, apresentam um efeito retardado ao longo do tempo e podem também incapacitar o bailarino na sua vida profissional. As estimativas são que por cada 1000 horas de trabalho existem quatro lesões, o que é comparável à frequência existente nos desportos profissionais (IRST 2009). No entanto há artigos que referem que as artes deviam aprender mais com a prevenção e preparação desportiva dos desportos profissionais e assim evitar contratempos físicos duráveis. Howard Bird, professor de reumatologia na Universidade de Leeds (UK), acrescenta que o bailarino excede a exigência colocada a um atleta profissional pois este compete dentro das possibilidades físicas que tem, mas o



bailarino tem de se adequar às indicações do coreógrafo e da música e adaptar o próprio corpo a exigências exógenas, que se poderão revelar demasiado pesadas ou mesmo extremas para a sua saúde. Para Turner e Wainwright (1996) as lesões na dança são também socialmente construídas pois afetam a expectativa de performance dentro do grupo e frente a um público; a lesão nunca é isolada, antes faz vacilar o emocional direito de pertença ao todo e rompe o trabalho de grupo com um efeito de ondas concêntricas porque atingido na construção de identidade. O bailarino lesionado para além de ter de se retirar por tempo limitado ou prolongado, afeta psicologicamente todos os seus colegas e a estrutura de construção de espetáculo. Os outros bailarinos questionam-se “Poderia ter sido eu? Que é necessário fazer para o evitar?” Porque o corpo de ballet, o grupo no sentido físico e social contém uma “força emocional que protege os seus membros do cansaço, ansiedade e fadiga, estados que accionam a lesão, é também o local onde a lesão tem a sua manifestação social.” (Turner & Wainwright, 1996:271)

Sendo que a medicina das artes de performance ultrapassa o âmbito deste estudo, na realidade o desenvolvimento deste ramo de medicina aponta para particularidades da produção artística do final de séc. XX e início do séc. XXI: a da produção em massa de artistas que cada vez têm de alcançar patamares mais altos de excelência, um fenómeno também observado no desporto de alta competição, e a rentabilização dos efectivos disponíveis puxando-os para horários e condições extremas de trabalho, ao mesmo tempo que regista as causas e efeitos em estudos detalhados e sempre monumentais, pelo alcance universal que detêm.

“Na China existem 20 milhões de pianistas, o que significa a venda de 20 milhões de pianos. Tudo não passa de um negócio em ascensão” – Aquilles Delle Vigne, 2014.

-

Por fim, um fenómeno reportado na sociedade portuguesa é o de afastamento de artistas profissionais que ultrapassem os parâmetros estabelecidos pelo conjunto de detentores de posições – chave, dos gatekeepers: responsáveis de programação, organizadores de festivais, produtores, responsáveis de salas de espetáculo, responsáveis por concursos de financiamento, críticos, etc. Os dados que temos disponíveis são erráticos e pouco substanciais, mas suficientemente importantes para se ter uma perceção da estrutura do campo artístico nas artes de performance do nosso país. São estes artistas que alcançam o gosto incondicional do público, e

como tal regridem no reconhecimento do campo, na inversão sistemática dos fundamentos da economia em que o sucesso temporal e imediato é condenado pelo poder (Bourdieu, 1983). Artistas que quebram a fronteira da arte executada para um grupo de eruditos e amigos ou conhecedores e alcançam o aplauso das massas medianamente cultas, trocando o processo de legitimação garantido pelos produtores pela legitimação popular ou audiências de massas. Um caso paradigmático é de Maria João Pires, considerada uma das dez mais cotadas internacionalmente em música clássica, e que recebe o desprezo total e sistemático da classe artística musical portuguesa. Mas existem outros casos de músicos que a partir do momento em que se começam a destacar no meio internacional e a despertar a simpatia do público, perdem os favores do meio artístico nacional.

Em entrevista com dois desses músicos, um deles com carreira exclusivamente internacional e com pelo menos dois prémios internacionais em 2014-15:

“ O meio português é de muito difícil acesso. Não aceitam propostas de concertos, as salas, principalmente as da capital, são inacessíveis. É muito difícil penetrar. ”

Um segundo músico, residente em Portugal:

“Já quase só faço concertos noutros países, o que vale é que recebo imensos convites para fora. Cá, não me deixam tocar em lado nenhum, não tive este ano um único convite para Festivais ou concertos, convidam outros e sempre os mesmos.” E desabafa: “estou farto disto.”

Ou ainda, um músico de jazz reconhecido:

“ Agora organizo sessões de especialização em casa e tenho imensos alunos. Os professores na (e menciona um departamento universitário) foram todos meus alunos, mas a mim não me convidam para dar aulas!”

Como forma de legitimação da decisão de não inclusão de alguns artistas – estrela no círculo fechado de eleitos, a classe artística apresenta uma ostensiva indiferença ou, quando esta não é possível, põe a circular argumentos que deterioram a imagem dos artistas em questão: argumentos que incidem sobre as vidas pessoais, argumentos depreciativos em relação à forma de tocar ou capacidades técnicas, sobre leviandade na dedicação à arte, facilitismo de gosto, escolhas pessoais, e outros.

## **2.5 Sistemas de reconhecimento**

O processo de reconhecimento sedimenta-se desde a entrada do agente no campo artístico. Parte essencial da aprendizagem e evolução no campo das artes, o reconhecimento de qualidades e apetência artística, nem sempre mensurável por critérios totalmente objetivos, faz parte da ascensão do formando no difícil caminho de aquisição de competências técnicas e artísticas. Desde o início que os formadores tecem considerações sobre o progresso ou retrocesso dos formandos, num contínuo feed-back sobre a adequação aos objetivos do campo: se a criança faz os *pliés* corretamente, se consegue rodar os joelhos e os tornozelos nas quatro posições de ballet, se a posição dos braços é a correta e tem uma postura erecta, se consegue a afinação desejada no instrumento ou se tem a mão em boa posição e treinou o material que levou para casa. O formador está continuamente atento ao desabrochar e evolução da pequena personalidade artística, nos vários estádios e nuances de evolução, e portanto esta constrói-se socialmente enquadrada num sistema de valores pertencentes ao campo artístico, valores estruturantes desse campo.

Os valores que estruturam o campo artístico não são estáveis nem completamente objetivos porque dependem da formulação do formador: não existem livros de regras de como ensinar a tocar um instrumento, mover-se com passos de bailado ou a projectar a voz no palco. Não existem compêndios com matéria para decorar sobre como fazer concertos ou dançar a *Coppelia*. O formador organiza a sua própria experiência e transmite-a tal como lhe foi transmitido, como todos os outros formadores: nesse sentido, por um lado as inovações introduzidas são mínimas, por outro lado perpetuam uma forma operandis que se perpetua eternamente e solidifica os próprios valores do campo. “This includes what has learned from his teachers, and his teachers from their teachers; what he has taken in from other player’s execution; (...) thus the bulk of musical knowledge is socially derived. And within this socially derived knowledge there stands out the knowledge transmitted from those upon whom the authenticity and authority has been bestowed; (...). Musical knowledge transmitted by them is not only socially derived; it is also socially approved, being regarded as authentic and therefore more qualified to become a pattern for others”. (Schütz, 1951: 79)

Parte do processo é matizado pelo reconhecimento, parte pela rejeição, num jogo de claro-escuro de distinção hierarquizada constante. Anteriormente referiu-se a violência no processo de aquisição da personalidade artística, violência que se

refere à rejeição de opções não admitidas e que vincam a inabilidade do formando num processo de destruição de autoconfiança ou de confiança na personalidade artística: o menino que não consegue saltar como devia, ou demonstrar flexibilidade e graciosidade, que tem peso a mais, o aluno que falha na execução ao instrumento por inépcia ou descontrole, o ator que se desadequa aos critérios do encenador. O processo é de violência porque nas áreas vocacionais que requerem um grande investimento pessoal (Heinich, 2006) a recusa de um processo evolutivo significa a recusa da própria individualidade, o processo de descredibilização do indivíduo começa com e pela sua desadequação a um sistema tido como total e fundamentalista. Nesse sentido, e pelo investimento pessoal envolvido, a desadequação ao sistema significa uma fractura na autoconfiança vocacional. O processo é ainda de violência porque o processo de formatação é violento na quantidade de treino envolvido, nos objetivos a atingir e na forma como estes são implementados. Curiosamente a violência a nível psicológico verifica-se porque a adesão a este tipo de carreira tem uma componente afectiva muito forte; em todos os inquiridos neste estudo a questão sobre “Porque entrou na carreira”, invariavelmente a resposta foi “Porque gostava, porque gostava muito, porque adoro dançar, porque experimentei teatro e gostei, etc.”. Outros dizem “para mim é uma paixão, não podia viver sem isto (musica, dança, teatro)”. Há uma entrevista em que perguntam a uma pianista jovem conhecida (Yuja Wang) qual a sua droga favorita, ela olha o entrevistador com surpresa e diz: “What’s my drug? Drug like, what, ecstasy? It’s music, music is my drug!” – o que indica o grau de dependência psicológica que o artista retira da atividade. Portanto a desadequação ao sistema significa uma verdadeira fractura na autoconfiança vocacional e pessoal.

O contraponto é o reconhecimento de quem assimila e replica os processos e valores intrínsecos do campo de forma fiel. Passo a passo o formando desenvolve um sentimento de pertença ao campo quando o replica de forma acurada, sendo essencial o reconhecimento do processo pelo meio: pelos formadores, os colegas, os amigos, num processo de identificação pessoal e interdependência social (Caillé, 2007). O seu processo vocacional vai-se desenvolvendo amparado pelo reconhecimento do meio, que sustenta e viabiliza a própria evolução; nestas profissões o reconhecimento e identidade são o necessário complemento de auto-referência, essenciais nos trabalhos de autor e outras formas de criatividade (Conde, 2009a).

### **2.5.1 Concursos e prémios**

Os concursos com prémios, instituídos maioritariamente em musica, são uma forma de reconhecimento comprovada. Os prémios solidificam o processo de reconhecimento e a hierarquização do mesmo: este agente é melhor que o outro porque obteve um primeiro prémio e o outro só uma menção honrosa, aquele ganhou um concurso nacional enquanto um aqueloutro só participou num concurso interno, etc. A hierarquização constrói-se no meio social, dentro do processo de reconhecimento e reconhecimento significa estima (Heinich, 2009). Os alunos de dança entram em competições internacionais no final do curso secundário, depois de um processo selectivo nacional, e competem com os seus colegas internacionais conseguindo depois, ou não, integrar companhias ou estágios que os vão catapultar para outras posições profissionais. Os concursos fazem parte do sistema de ensino, implementados como incentivo de aperfeiçoamento pois a alavanca da competição leva os envolvidos a superarem-se. Quando acaba o sistema de ensino os concursos continuam na vida profissional de forma a dar início a uma carreira, como alavanca de carreira e como integração mais profunda em níveis mais hierarquizados e altos do meio artístico.

Nathalie Heinich fez um trabalho de investigação sobre o processo de reconhecimento e os prémios em literatura e científicos (Heinich, 2009) que têm pontos em comum com os prémios nas artes. Existem dois tipos de prémios nas artes, os atribuídos por concurso como os de instrumento e os de atribuição de apoios públicos e privados, e os atribuídos por mérito simples como seja por reconhecimento de carreira, projeto ou obra. Os apoios públicos ou privados obrigam, desde há alguns anos, à apresentação de um dossier de candidatura que vai a concurso com todos os outros concorrentes, sendo depois o resultado final apresentado em seriação. Se bem que a maioria dos prémios ou apoios nas artes sejam atribuídos por concurso em que os concorrentes se apresentam respeitando um certo programa e, depois um é escolhido como melhor e hierarquizado em relação a outros não considerados tão bons, e os prémios científicos, literários e prémios de mérito sejam atribuídos normalmente sem que exista um concurso voluntário, a análise de atribuição é idêntica.

Convém aqui referir que os concursos em musica faziam já parte das Olimpíadas da Grécia clássica, em que havia corredores, lançadores de dardo e ... músicos! Testavam a capacidade de se conseguir fazer ouvir à distância (trompas) e outras habilidades musicais havendo personalidades reconhecidas como exímios em diversas formas de execução. Os concursos de instrumento são um sistema instituído há milhares de anos, recuperado na atualidade a par do sistema de olimpíadas desportivas e, tal como no desporto, tem vencedores que marcam o meio, criam reconhecimento entre os pares e fama junto do público.

“Nos mundos vocacionais, os prémios ou atribuições são a mais conhecida forma de reconhecimento (...). Importantes tanto nas artes como nas ciências – embora assumam papéis diferentes em cada especialidade – levantam problemas fundamentais sobre valores, para os júris, vencedores, colegas e todos os envolvidos no processo de reconhecimento” (Heinich, 2009:86). Contrariamente aos prémios científicos, como o Nobel, os prémios artísticos ou nomeações e os prémios de concursos não criam propriamente reputação e fama mundial mas reputação e fama dentro do próprio campo. Nos currículos individuais de artistas todos os prémios são escrupulosamente nomeados: os de concursos, internacionais, e outros, de forma a elucidar o público e avaliadores. Em dança, teatro e também musica existem numerosos prémios que não são obtidos por concurso, de projetos e espetáculos para os quais se é nomeado *à posteriori*, como por exemplo os prémios SPA de autores que também contemplam intérpretes, prémio GDA para atores de cinema, de coreografia (Gulbenkian), de organismos públicos, de carreira, internacionais, etc. Os prémios e toda a dinâmica social associada continuam a ser a melhor forma de agraciar carreiras onde as formas normais de reconhecimento das outras profissões, como a evolução na carreira e aumento salarial, estão ausentes (Bennett, D. 2009).

Todos os prémios têm uma dimensão simbólica tão ou mais importante que a do prémio monetário pois em primeiro lugar, fazem os protagonistas sair da invisibilidade, em segundo lugar a saída da invisibilidade proporciona oportunidades de maior atividade e relações profissionais pois ficam referenciados como protagonistas de excelentes resultados. Numa massa informe de artistas e de artes nas quais os responsáveis de produções, facilitadores de espaços e de projetos precisam de referências para distribuição de benesses, os prémios funcionam como referência primeira. Assim um vencedor do concurso “Jovens Músicos” terá depois

mais facilidade em agendar concertos e conseguir parceiros para tocar, convites de orquestras ou propostas de projetos para se envolver. Um grupo de teatro que obtenha o prémio de espetáculo do ano fica (invisivelmente) referenciado para atribuição de apoios financeiros do Estado, ou de uma instituição num próximo concurso. Um bailarino que obtenha um prémio Gulbenkian num projeto depois poderá ver o seu projeto convidado a integrar a programação de uma casa de espetáculos de referência, como no Centro Cultural de Belém, Culturgest ou Gulbenkian.

No levantamento de fizemos dos apoios da DGArtes, muitos dos grupos financiados sucessivamente ao longo dos anos, nalgum ponto obtiveram um prémio que os referenciou para os apoios, e depois têm uma vida profissional mais livre de encargos, facilitada. Como comenta um programador de espetáculos, referindo-se a um ator/encenador específico: “Sim, agora foi escolhido para esse cargo (gestão de uma casa de artes) mas já antes tinha ganho o prémio de melhor produção do ano, e o projeto dele foi apoiado nos últimos concursos DGArtes”.

Esta é uma vertente importante dos prémios, de concursos ou outros: a intensificação da vida profissional. Para além da dimensão de reconhecimento afectivo que Heinich refere, a vertente prática do reconhecimento dentro do campo traduz-se em mais trabalho e melhor trabalho, melhores relacionamentos profissionais. Faz parte do prémio Vianna da Mota, por exemplo, uma agenda de espetáculos, como aliás com outros concursos de instrumento internacionais. Os pianistas ficam com a agenda preenchida para uma temporada e granjeiam fama que os poderá ajudar mais tarde. Como testemunha Manuel Araújo que ganhou um importante concurso belga de musica em 2015: “Antes tinha alguns concertos, mais no plano internacional, mas poucos. Mal dava para sobreviver. Depois do prémio não tenho mãos a medir, recebo convites de todos os lados e existem ainda todos os concertos agendados por conta do prémio. Até ao fim do ano estou sem conseguir respirar!”.

Os prémios variam também segundo o regime de singularidade pela inovação, ou de comunidade pelo aperfeiçoamento do já instituído (Heinich, 2009). Um prémio de composição, como por exemplo o prémio Lopes-Graça em Portugal, ou prémios internacionais de composição obrigam o compositor a escrever uma obra nova que demonstre capacidade de inovação e singularidade, e ao mesmo tempo de domínio técnico e portanto de acerto a regras existentes, mas regras agora ao serviço da

experimentação e reorganização. São prémios que funcionam também como encomenda de obras novas dentro do regime de *singularité* (Heinich, 2009). Segundo o último premiado deste importante prémio em Portugal:

“Ganhei o 1.º prémio na Póvoa do Varzim, o de Ópera em Criação em 2008 e um 1.º prémio em Inglaterra, as peças foram tocadas na altura. A obra do concurso Lopes-Graça foi tocada na altura de entrega do prémio. E também editada e está à venda, mas duvido que tenham vendido alguma coisa. Continuo sem conseguir emprego.” Este caso funciona como um caso de reconhecimento negativo. Segundo ele: “sim, há quem diga, o (...) vai concorrer? Então não vale a pena (concorreremos). Ganha sempre o primeiro prémio!”

Um aspeto importante das obras contemporâneas de jovens compositores (estes prémios têm limite de idade de inscrição) é a possibilidade de que as obras sejam tocadas e por isso apresentadas ao público, colegas e críticos. Esta é uma dimensão que resulta quase num prémio em si, a possibilidade de apresentação da obra a público, que envolve gastos cobertos pela entidade que financia o prémio; a apresentação da obra permite o contacto com o pequeno e grande público e a possibilidade de maior reconhecimento.

Os concursos de instrumento mais importantes têm também limite de idade, são direcionados para jovens estrelas em ascensão e os regulamentos em geral indicam o ano limite de nascimento; normalmente têm por limite de idade entre os vinte e os trinta anos. Tal como no desporto de competição, os músicos organizam-se na preparação dos concursos num processo intenso e demorado, durante anos, com supervisão ou *coaching* de mestres internacionais eles próprios júris de concursos. Ao longo do processo superam uma série de pequenos concursos locais ou regionais que depois os fazem subir para os grandes internacionais. Para além do reconhecimento existe aqui uma dimensão importante de competição, a dimensão de jogo e competitiva: vão-se superando metas intermédias para se qualificar para um grande evento internacional.

Nos grandes concursos como os de Sydney (Australia), Tchaikowsky (Moscovo) ou Thibault (Paris), os concorrentes têm uma pré-selecção em várias cidades do mundo, ou enviam uma gravação e o júri faz uma escolha prévia de quem pode concorrer. Os concorrentes pagam a inscrição e, se escolhidos, as viagens e estadia no local do concurso. As provas são em geral três, com programa específico e não demasiado diferenciado; agendadas em dias quase sucessivos, o



programa cresce de dificuldade de prova para prova, sendo sempre tocado de memória. As provas são públicas, um concorrente pode fazer um dia uma prova brilhante mas na seguinte ter uma execução menos fiel; tal como no desporto a preparação é essencial mas não totalmente determinante, tudo depende da execução no momento. Por vezes conhece-se algum dos concorrentes por já ter ganho outro concurso importante; em cada dia muitos são eliminados, até chegarem à final os oito ou dez melhores que concorrem. No dia da final existe um clima de grande expectativa entre o público, colegas, amigos e críticos. O júri reúne para a decisão final enquanto o público aguarda em efervescência; por fim os vencedores são anunciados e um sentimento de alívio percorre a multidão. Muitas vezes o público, constituído por amigos, conhecidos, connaisseurs ou críticos e público anónimo, não concorda totalmente com a decisão final, comenta e discute os vários aspetos técnicos e estilísticos dos vencedores e não vencedores, pode mesmo verificar-se um sentimento de frustração geral mas não se verificam os ataques de inveja referidos por Heinrich em relação a prémios científicos e literários. Em Portugal existe uma mão cheia de participantes e só três ou quatro vencedores de concursos internacionais, que em geral são a referência para agendamento de concertos em casas de espetáculo, Festivais, mentores de projetos, posições de relevo em instituições, ou que simplesmente absorvem a estima e consideração do meio.

Depois, os laureados integram tournées ou ficam com concertos agendados, mas muito perdem de caminho a verdadeira carreira que consiste em obter o reconhecimento geral, a estima do grande público, a grande massa de público das artes eruditas e ser sistematicamente convidado para tocar em salas, locais, Festivais internacionais, masteclasses. E também muitos dos solistas que conseguiram essa carreira não passaram por concursos; os concursos são etapas da vida profissional que incentivam a parte competitiva da arte. Numa abordagem mais pessimista, os concursos de instrumento equalizam de forma taxativa o que devia ser criativo e espontâneo na execução da arte, o que devia ser veiculativo do self; na instituição do regime de *communauté* (Heinich, 2009) perde-se a valorização individual pois só as execuções que mais fielmente seguem a partitura original, as convenções e a transmissão de tradição, conseguem obter prémios de relevo. Numa continuação da preponderância da Arte sobre o individualismo, já experimentada no processo de formação, ganha quem transmite a Arte em absoluto. Aqui não se

premia a veia artística individual, mas a certeza da pertinência da Arte, com a supervisão atenta dos seus guardiões, transformados em júris.

“Competitions should be for horses, not musicians” (Béla Bartok). Esta frase sustenta muita da polémica levantada em torno de concursos de instrumentos. Acusações de algumas irregularidades mas sobretudo a necessidade de se sujeitar a uma prova concursal estandardizada para revelar o verdadeiro potencial e subsequente entrada no mercado frenético e internacionalizado de gatekeepers e públicos, é uma queixa frequente de artistas. Segundo cálculos da Alink-Argerich Foundation em Paris, em 2009 havia cerca de 750 concursos internacionais anuais. Analisando algumas das críticas na imprensa internacional e comentários de ex-júris, e ex-laureados, percebem-se os jogos de forças presentes em cada competição (Mc Cormick, 2009) e a necessidade do mercado por reclamar e digerir estrelas jovens que depois dispersa e dispensa, para aparecerem novas estrelas logo de seguida. O problema aumentou nos últimos anos com a invasão do oriente de milhares de músicos japoneses e chineses, em concursos, masterclasses, cursos, e outras formas de acesso ao mercado da musica erudita.

“The public doesn’t want us to play the standard way perfectly. The public wants us to make them cry” diz Robert Prosseda, um jovem músico em entrevista com o N.York Times acerca da polémica crescente com a necessidade dos concursos de musica. (N.Y.Times 07/08/2009)

-

Na dança o reconhecimento e prestígio efetua-se pela admissão a uma companhia de dança importante, como as companhias que procedem a um sistema de selecção e convidam jovens bailarinos a integrar estágios internacionais e nacionais, onde eventualmente poderão permanecer profissionalmente. Mas tal como no teatro, a vida na companhia para o jovem e não tão jovem bailarino pode ser extenuante: não bastam os infindáveis ensaios diários, o reconhecimento é dirigido ao grupo como um todo e polarizado pelo encenador. Balanchine, coreógrafo que trabalhou diretamente com Strawinsky, era conhecido por comparar os bailarinos a cavalos, dizia que primeiro precisava de os domar e depois de os treinar. A sua abordagem ríspida, autoritária e organizada serviu de mote ao modo de tratamento dentro de companhias de sucesso. Inicialmente avaliados pela velocidade e endurance, os bailarinos também tinham de apresentar outras

particularidades, como silhueta elegante, flexibilidade e membros longos. A sua posição no corpo de bailado era absolutamente hierarquizada e o sucesso dentro da companhia inerente da compreensão subalternizada do seu lugar no todo. “I don’t take suggestions from dancers!” (Balanchine, 1977). Os bailarinos tinham de esquecer a própria personalidade e estar totalmente ao serviço do projeto (Delinder, 2005). Em Portugal existe um estudo de Lia Pappamikail elaborado no ano 2000 e posteriormente publicado em *Trajectos 2*, que analisa trajectos de bailarinos na Companhia Nacional de Bailado e dinâmicas de funcionamento do campo da dança.

Os prémios de reconhecimento por outro lado cristalizam um caminho já feito, já apresentado e tornado modelo de um período de tempo, de um grupo, de uma forma de arte. Os prémios de carreira apresentam uma nuance de póstumo:

“Deram-me um prémio de carreira. Mas porquê? De repente parecia que a minha produtividade tinha chegado ao fim, e a primeira reação que tive foi de recusar. Mas depois aceitei, e fiz um discurso anti-sistema na cerimónia de entrega” – cineasta, 2015. E noutra ocasião, o mesmo cineasta “não tenho apoios para as minhas produções. Não passo nos concursos para apoios, não devem gostar do que faço, o júri tem umas ideias diferentes das minhas, não percebo o que se passa.” Esta dualidade de reconhecimento por um lado com o prémio, e o não reconhecimento por outro com a recusa de meios para a criação e, adjacentes vantagens económicas, é um estado que aflige criadores de todas as áreas. Neste caso os decisores de viabilidade económica e os de apreço, são completamente diferentes, o que demonstra a fractura existente entre os pólos económicos e os pólos artísticos nas artes. Os centros de decisão de apoios estatais, eternamente contestados pelos que concorrem, regem-se por outros valores que não os do meio, muitas vezes com uma componente de incompreensibilidade para os agentes artísticos.

Mas também podemos verificar o fechamento do sistema face aos melhores (referente ao detentor do prémio de composição), um fenómeno de exclusão já anteriormente referido, como se o meio tivesse receio de admitir um ponto de desequilíbrio no seu seio, algo que iria pôr em causa os fundamentos da sua organização pela superioridade de domínio que o novo elemento traria, e o perigo de aglomeração em seu redor clusters de admiradores que ainda desequilibrariam mais o sistema. Portanto os sistemas de reconhecimento são cuidadosamente geridos de forma a não originar pontos de destruição interna. Existe um jogo de forças entre o meio que agracia agentes individuais, e esses agentes que depois reclamam um

adequado posicionamento. Ou seja, o posicionamento só é adquirido por muitos depois de um respetivo medir de forças de parte a parte, porque estes reclamam e forçam o meio a proporcionar um respetivamente reconhecimento efectivo. Temos de ver o meio artístico como tendente à inércia, uma das leis fundamentais da física, onde a introdução de novos elementos desestrutura o todo e introduz elementos perigosos para os existentes.

Parte da organização de concursos de apoios financeiros do Estado aplica as energias a responder a reclamações. Segundo um ex-responsável do organismo “a DGArtes serve fundamentalmente duas funções: a de distribuir recursos e a de responder a reclamações, algumas que acabam em tribunal. É necessário quase um orçamento para pagar depois os processos ganhos pelos queixosos.” O sistema de reconhecimento não é inócuo, reverte a favor de entrada no mercado de criação que forçosamente tem a vertente financeira e, quando a entrada não é automática, os agentes reclamam mais ou menos agressivamente. Segundo o mesmo responsável: “muitas vezes as decisões de apoios voltam atrás porque os agentes têm uma arma poderosa nas mãos, o deflagrar de queixas na comunicação social que atinge diretamente os centros decisores. Nessa altura mais vale recuar.” E ainda: “tenho a certeza que esta crise gerada no centro de decisão teve a ver com a não atribuições de apoio ao grupo x, que tem obviamente poder.” – o que dá um *glimpse* sobre os jogos de forças nos bastidores do acesso a financiamento.

O sistema de apoios serve primordialmente para desenvolver projetos e ideias, filmes, teatro e dança, e concordamos aqui parcialmente com a análise que fez Bourdieu (1977) de economia invertida, na qual a remuneração serve para desenvolver a atividade, em vez de a atividade servir para gerar remuneração. No entanto este facto deve-se aos elevados custos de produção de muita da atividade artística, ou criativa – orquestras, ópera, cinema de autor, companhias de teatro e de dança – que não se desenvolve sem os adequados apoios públicos, ou privados, e por isso os apoios acabam por ser para desenvolver os projetos, e através destes também sobreviver e criar uma rede de atuação em volta com mais envolvidos e maior sustentabilidade.

Nas artes o reconhecimento não está dissociado da economia, só se encontra teoricamente dissociado numa visão romântica das artes e do artista que teve o seu tempo e lugar numa certa época, ligada à estratificação social e na arte praticada pelas elites. Nas palavras de um músico: “todos me desincentivaram a ir para

musica, a família dizia que ia passar fome, etc. Agora ganho muito mais que eles todos e tenho um estilo de vida muito melhor!” - pelo que o processo de reconhecimento publico (com agendamento de concertos) e do meio (com uma posição de ensino no ensino superior) trouxe os dividendos económicos almejados e considerados merecidos. Pelo que preferimos a atitude pragmática de Menger (1999) de que um compositor escreve uma obra se tiver uma encomenda, ou um músico prepara um concerto desde que tenha um agendamento pago.

O processo de reconhecimento é um processo de acesso a financiamento da arte praticada, ou de projetos a desenvolver, num círculo completo: o criador é de reconhecido valor porque tem uma encomenda de uma instituição, e esse valor será traduzido em valor económico e accionador da vontade criativa. O processo de reconhecimento passa pelo reconhecimento do valor económico: sabe-se que determinado artista internacional cobra milhares de euros de cachet por cada concerto, ou um Maestro internacional cobra o mesmo montante por dirigir um programa de orquestra durante uma semana (cerca de 20.000€ a 30.000€) e valem o que cobram: por isso são agendados por casas importantes de espetáculo. Riccardo Muti, a superestrela maestro da Chicago Symphony Orchestra ganhou em 2011, 2.2 milhões de dólares entre concertos da orquestra, festivais e convites de todo o mundo (Chicago Tribune, 29-11-2012) e Pinamonti, o diretor artístico do Teatro Nacional do S Carlos, exigiu 2 milhões de euros de indemnização quando saiu do cargo. O mesmo se passa com cantores de ópera, que exigem cachets inomináveis. Os laureados de concursos em geral ganham cerca de 25.000€ com o primeiro prémio. Portanto o valor económico de determinado artista é alcançado e associado ao valor de estima social que Heinich refere, e não dissociado deste. Como referia este ano um autarca do interior sobre o agendamento de concertos:

“O nosso diretor artístico contactou o grupo (de jazz) que pediu um cachet muito alto, ficámos quase sem dinheiro para os outros concertos. São os mais conhecidos, vamos a ver se vale a pena.”

Os prémios dispensados por círculos de *connaisseurs* são um degrau de acesso à estima do meio artístico, nem sempre conseguida, mas que quando é atingida permite a ascensão para posições de maior relevo e entrada no processo de apoios públicos; mais importante ainda, no caso de se conseguir a estima do público anónimo, esta reverte a favor de ascensão económica pois o agenciamento artístico (casas de espetáculo, agenciamento profissional, etc.) programa

espetáculos se estes chamarem o grande público, não agendam espetáculos pagos para grupos de *connossaires* do meio artístico. A Fundação Calouste Gulbenkian foi das poucas instituições, senão a única, que teve programação de concertos agendados onde só iam os do núcleo duro da musica experimental e vanguardista: os Encontros de Musica Contemporânea, verdadeiro case study de concertos, com muitas obras encomendadas a compositores portugueses e primeiras audições de obras internacionais. Nestes concertos o público era constituído por colegas dos compositores, alunos e alguns aficionados, nunca o público anónimo. O grande auditório ficava normalmente quase vazio. Eventualmente, e apesar da importância no meio artístico de semelhantes encontros, a FCG desativou o modelo por ser inoperacional. Segundo os familiares de uma compositora portuguesa (publico anónimo mas instruído), que teve várias encomendas da FCG e alguns prémios internacionais de composição: “A musica dela não se pode ouvir! É horrível!” Estamos aqui perante o regime de singularidade que Heinich refere (2009) que requer originalidade, sentido de único ou mesmo de excentricidade.

O mesmo acontece com companhias de dança e teatro: a afinidade com o público nem sempre é patente nas obras experimentais ou mais abstractas do regime de singularidade, pelo que para estas existirem, serem criadas e subirem aos palcos, têm de ter um substancial apoio económico disponibilizado por entidades públicas num processo de reconhecimento de valor artístico, reconhecimento de posicionamento no meio e reconhecimento de alguma mais-valia não económica. Na falta de reconhecimento do grande público anónimo, na maioria dos projetos experimentais acciona-se o reforço de reconhecimento do meio, e conseqüente financiamento publico. Este fenómeno também é reportado internacionalmente (De Roeper, 2008). Acontece também um fenómeno com grupos experimentais em artes financiados por apoios públicos: o agendamento de muito poucos espetáculos (confirmado por promotores, críticos, responsáveis e artistas), “normalmente dois ou três por produção, como se na realidade a apresentação pública não fosse de interesse. Depois visitam-se entre si, agendando trocas de espetáculos com outras entidades apoiadas. E apostam nas residências artísticas.” (testemunho de ex-produtor) – estamos aqui em círculos fechados de criação, em que o reconhecimento é exclusivamente interno.

O grupo de Teatro “O Bando”, também financiado mas com uma metodologia preocupada em passar mensagem para o público, em 2010 pôs em cena Quixote,

uma peça experimental de teatro, dança e música com textos de "O Judeu" sobre o *D. Quixote* de Cervantes. O público foi aumentando de semana para semana e no final vários espetáculos estavam esgotados. Posteriormente a produção ganhou o prémio SPA de melhor produção do ano. Os produtores, encenadores, compositor e demais intervenientes espiolhavam a sala dia após dia com alguma ansiedade: “será que hoje enche?”. E para o final, já satisfeitos: “está esgotado!”.

Nas sociedades anglo-saxónicas pela falta de tradição e instrumentos de financiamento público, e pelo suporte de círculos de privados através de sociedades de subscrição um método muito usado pelas orquestras americanas, ou pelo apoio directo financeiro de empresas e filantropia de particulares, os projetos implementam-se só e se têm a adesão do grande público, ou de pequenos públicos mas com expressão suficiente de estima pelo projeto. Esta é a filosofia de M. Kaiser (Kaiser, 2009) um conhecido promotor e gestor de projetos culturais, conhecido pelo salvador de projetos e que já conseguiu tirar vários grandes grupos da insolvência económica – como o Kansas City Ballet, Royal Opera House, e outros – através do reforço de estima da comunidade e consequente “estima” económica com generosas doações e subscrições. A inovação nestes casos é sujeita a um controle severo (DiMaggio, Hirsh 1976) num constante estado de tensão, quer quando apresentada a grandes mercados quer para nichos mais pequenos. Portanto, a questão da estima que Heinich analisa em detalhe, reverte-se nas artes de uma componente essencial e indissociável de estima socioeconómica, e consequente ascensão financeira.

“Believe me, my sole purpose is to make as much money as possible; for after good health it is the best thing to have” – carta de Mozart ao pai, Vienna 4 de Abril de 1781 (Anderson, 1938 in Baumol 1994)

## **2.6. Cariz vocacional**

A tese sobre as profissões das artes serem de cariz vocacional e não profissional (Heinich, 2008), parentes até da religiosidade e das ciências, colide com as preferências dos profissionais das artes que preferem enunciar os termos “facilidade”, ou “é bom nisto” e evitam radicalmente os termos talento ou vocação pelas conotações que trazem implicadas, assim como evitam o termo artista preferindo o de profissional: são bailarinos, atores ou músicos. Os músicos até

preferem ser denominados pelo instrumento que tocam, violinista, violoncelista, etc. (Bennett, D. 2009). O termo vocação, derivado da religião, acarreta consigo uma interpretação de destino inescapável, assim como dedicação abnegada a uma causa externa (Heinich, 2006).

De todos os entrevistados neste trabalho, as respostas foram unânimes em relação à causa de entrada nas artes: o gosto por praticar aquela arte, música, bailado ou teatro. A adesão, como referimos anteriormente, é eminentemente afectiva, assim como foi efectivo o reconhecimento do meio e o acolhimento do artista em formação, até ficar totalmente formatado. A adesão afectiva não é encarada pelos sujeitos da ação como uma vocação, mas antes como paixão, como muitos até referem nas entrevistas: “para mim é uma paixão. Não podia viver de outra forma”. O que levanta um segundo problema, ou uma consequência inerente ao termo: vocação tem uma variante de desconexão do mundo material ao contrário do caso dos artistas, que se sentem ligados por uma forma de expressão afectiva, a paixão; já os sociólogos da sociologia crítica tinham atacado o termo vocação como sendo uma mera ilusão (da parte dos atores). Bastava analisar o lucro económico de alguns artistas para fazer cair por terra o conceito de “vocação” (Bourdieu, 1977; Lahire, 2006).

Na defesa da adesão à carreira artística e necessidade de criar por uma questão de vocação aparece o conceito de que o intuito do lucro não será primordial, e que os sentimentos, valores e representações serão mais importantes que os determinismos económicos. Heinich, defendendo o conceito de vocação mas reconhecendo a ligação afectiva do criador à sua obra porque a obra é identitária, acrescenta que o trabalho artístico é essencialmente orientado para um objetivo além do mercado imediato. Mas Menger clarifica que o reconhecimento posterior acontece essencialmente nos mercados das artes plásticas “Deferred financial success occurs especially in art markets where the appraisal is initially undertaken by a narrow community of experts and learned consumers (...) then converted into increasing share of demand, which may provide the most famous artists with a slowly increase flow of earnings” (Menger, 1999:557). Da literatura sociológica depreende-se a existência de um conceito de criação para a posteridade, fundamentado e que se apoia nas artes plásticas em que de facto existiram criadores cujas obras foram só aprovadas e admiradas posteriormente, e que granjearam fama depois da morte. (De Roepe, 2008, etc.).



Nas artes de performance, onde se produzem produtos “consumidos como experiências (Kawashima, 1999), o conceito de criação para a posteridade tem sido explorado essencialmente por um ciclo de eruditos desligados do reconhecimento do público, como forma de reconhecimento intelectualizado. Por exemplo, na musica dodecafónica e todo o movimento vanguardista musical, que nunca teve aceitação do público mesmo do público erudito, e se tornou um fenómeno puramente interno e devidamente criticado (por exemplo por Bourdieu) criaram-se formas de reconhecimento auto justificativas de que a criação seria para a posteridade (o que não se verifica em geral). Este particular núcleo da musica erudita, o núcleo da composição contemporânea, insiste no argumento de que existe uma total incompreensão no tempo presente do seu trabalho (Vargas, 2010).

Em todos os testemunhos neste trabalho existe uma necessidade de reclamar o verdadeiro valor (económico) do trabalho artístico e portanto o correspondente reconhecimento, quer por forma intelectualizada, quer dos núcleos de produção. Todos os músicos apresentam situações em que reclamaram ou discutiram junto dos organizadores de concertos o respetivo cachet, reclamaram contra o adiamento de pagamentos (François, 2004), etc. Os bailarinos e outros artistas integram produções se estas proporcionarem prestígio e remuneração (Nooy, 2002). Os grupos que concorrem a apoios reclamam no caso de não serem apoiados (os grupos mais conhecidos, segundo o testemunho de um produtor os menos proeminentes retraem-se), os artistas individualmente instam entidades a pagarem valores monetários que considerem apropriados por apresentações e trabalhos, os grupos reclamam de apoios ou pagamentos atrasados, etc. Segundo o comentário espantado de um representante internacional da FIM:

“They still think artists don’t need money for a living”.

Existe um mercado imediato das artes eruditas, diferente e quiçá mais pequeno que o mercado da cultura pop, com manifestações e eventos diferentes, mas os dois mercados coexistem: em Lisboa tanto há os Festivais pop de Verão como o Festival Musica ao Largo e ambos estão cheios (embora seja um facto que o de musica clássica é gratuito). O que não acontece na musica erudita é existir um mercado orientado para as mais recentes composições, enquanto o mercado da musica pop só quer as mais recentes composições. O teatro, o bailado e a musica quando apresentam obras recentes e projetos experimentais correm um risco, tanto podem

ter muito como pouco ou nenhum público e, o risco que correm é suportado por fundos públicos, que advogam a pertinência de inovação.

Perguntaram a Verdi qual a ópera que mais gostara de escrever e produzir: “Aida, foi a que me rendeu mais dinheiro”.

Porque a maioria dos campos artísticos apresentam o que os economistas Robert Frank e Rosen apelidaram de mercado de “winner take it all” (Frank and Cook 1995; Rosen, S. 1981), os poucos que ganham tendem a aglomerar tudo como se fossem ímanes de atração do total de oportunidades, deixando de fora um vasto leque de outros profissionais que constituem o manancial de subemprego de onde as estruturas sem fins lucrativos, e outros projetos, escolhem os colaboradores (Dimaggio, 2002). Esta é uma realidade comprovada todos os dias pelos artistas portugueses: que os atores que melhor ganham se fixam nas suas posições preponderantes e são convidados para todas as produções, que os músicos que têm os melhores postos e as melhores propostas são sempre os mesmos, que os núcleos de dança têm sempre os mesmos colaboradores e os mesmos nomes – chave. Se bem que esta consista numa realidade aceite quase como estabelecida de funcionamento interno, o ponto de crítica vem dos artistas estrangeiros que chegam a Portugal: “Porquê sempre os mesmos? Podiam indicar colegas, variar um pouco.” – comenta uma violoncelista francesa, agastada com a polarização portuguesa.

Ocupações onde a maioria do reconhecimento está bloqueado nas mãos de alguns e a maioria que entra tem vida difícil, são profissões com um grande grau de incerteza quanto a êxito final. (Menger, 1999).

O que prende então um artista – intérprete à profissão? Seguindo todas as respostas das entrevistas, o imenso prazer de fazer arte. Consultado por exemplo as redes sociais de que muitos artistas fazem parte, percebe-se o prazer que têm em tocar, em integrar uma produção de teatro, de ópera, em dançar, em estar no palco.

“Estar no palco é um momento único, de excitação, alegria e um pouco de medo. Tudo pode acontecer naquele momento, mas o melhor é deixar fluir e saborear o processo de fazer acontecer. É a altura em que me sinto mais vivo.” – testemunho de um músico solista.

### **3. As profissões nas artes de performance**

“No modelo tradicional de trabalho, os trabalhadores são retratados como tendo duas variáveis, tempo gasto a produzir e tempo gasto em atividades recreativas. Estarão os artistas adaptados à teoria vigente? Um volume considerável de pesquisa empírica e teórica foi dedicada, nos últimos anos, ao trabalho dos artistas (Filer, 1986; Throsby, 1986; Wassail and Alper, 1992; Karhunen, 1998; Jeffri and Greenblatt, 1998; Benhamou, 2000; Rengers, 2002; Wassail and Alper, 1985; Menger and Gurgand, 1996). De forma consistente a pesquisa identificou comportamentos e expectativas diferentes dos modelos convencionais.

Em primeiro lugar a dicotomia trabalho / tempo livre é dificultada pelo fenómeno da múltipla – ocupação, em que os artistas podem ocupar três mercados diferentes (Throsby, 1996): o mercado da criação “pura” produzindo trabalhos originais de literatura, pintura, musica, cenografia, etc. e o mercado de performance como ator, músico ou bailarino; o mercado de atividades relacionadas com a arte, usando o seu conhecimento e prática em atividades como ensino, gestão de artes, etc. e ainda um mercado de atividades não relacionadas com artes que suportem financeiramente a atividade artística.

Em segundo lugar, enquanto nas formas de emprego tradicional este facilmente se torna monótono ou pouco útil para o empregado e portanto de um ponto de vista subjetivo o tempo empregue é inútil, os artistas usufruem de vantagens psíquicas ao trabalharem nas suas profissões o que torna o tempo de trabalho progressivamente útil, pelo menos até certo ponto (Throsby, 1994a; Robinson and Montgomery, 2000; Abbing, 2002).” (Throsby, 2007).

“O trabalho contingente, ou temporário, self-employment e trabalho a part-time, (Barker & Christensen, 1998, Kelleberg, 2000) tornou-se prevalente (nas artes). Para a maioria dos bailarinos, atores e atrizes, cantores, diretores, escritores, pintores e músicos, estas `novas formas de trabalho são antigas`. Não têm trabalho numa base regular, trabalham como trabalhadores temporários por projeto, ou como independentes. Nos anos mais recentes têm havido inúmeros estudos sobre os mercados de trabalho, carreiras e formas de emprego nas indústrias criativas e de entretenimento (Benhamou, 2000; Christopherson & Storper, 1989; Faulkner & Anderson, 1987; Jones, 1996; Menger, 1999; Peiperl et al., 2002; Caves, 2000). (...) Com poucas exceções, os artistas de teatro trabalham com contratos temporários como parte de um grupo, ou para determinadas peças ou períodos. O emprego nos teatros observa os dois princípios de trabalho contingente sugeridos por Polivka e

Nardone (1989): não existem contratos explícitos ou implícitos de emprego de longa duração, e o mínimo de horas de trabalho varia de forma não sistemática. ” (Haunschild, 2003: 900).

De uma forma geral os trabalhos aqui referidos estudam as formas de trabalho nas artes, e no que interessa para este projeto, quase todos os aspetos do volume de investigação se aplicam às artes de palco ou de performance. Os contratos temporários, o trabalho por projeto, a realização no trabalho e através deste, a variabilidade de horários e de pertenças são tudo aspetos pelos quais as artes de palco se pautam e desenvolvem. A maioria dos autores preocupa-se com os termos comparativos do trabalho de palco e as profissões regulares a vários níveis, num esforço de classificação, ordenação profissional e de análise, acrescida da análise do tipo de vida dos artistas também para classificação e aproximação em termos comparativos das profissões do mundo produtivo.

Como Haunschild comenta, estas formas de trabalho das artes que fogem à regulação laboral e não se encaixam na legislação, não são novas formas de agregação e encaixe em sistemas socioeconómicos contemporâneos (Boltanski, 2005), mas antes formas antigas de funcionamento nas artes e na forma de produzir arte.

### **3.1 A construção do espetáculo**

Um dos aspetos das artes de palco é que o trabalho artístico consiste na junção de intervenientes, numa ação concertada para fazer surgir uma obra ao vivo: uma peça de teatro, uma musica, um bailado, uma instalação. A obra já existe anteriormente e em si, quer seja uma obra milenar, tenha centenas de anos ou tenha acabado de ser criada: a obra tem uma identidade própria mas incompleta pois só atinge o seu apogeu, o zénite para o qual foi criada, quando se transforma em “espetáculo ao vivo” (embora este depois possa sofrer inúmeros processos de replicação). Os esforços dos intervenientes juntam-se no sentido de “fazer aquilo funcionar” num processo de trabalho colaborativo, social e localmente construído de forma interdependente (Atkinson, 2010). De algum modo completam o trabalho de criação. O “fazer aquilo funcionar” significa apresentar a obra no seu todo, o que remete para a fragilidade da mesma pois esta depende diretamente da interpretação ou mediação dos agentes envolvidos. Necessariamente os intervenientes aportam a esse momento a bagagem formativa que detêm, a decifração de códigos de que

estão capacitados e, mais importante ainda em música e em dança, a formatação corporal e aperfeiçoamento exigido para a execução do mesmo.

Iremos aqui analisar a montagem de obras em palco, seguindo o esquema experimentado por Atkinson: primeiramente um olhar ao processo de formação da obra escrita ou imaginada; em segundo lugar, um olhar sobre os processos interaccionais de montagem nos ensaios, em sucessivas aproximações intermédias e evolutivas, das quais resultam uma aproximação mais próxima da idealizada pelo diretor; em terceiro lugar o momento único da apresentação em público, do espetáculo, o momento de apreciação e crítica, de recusa ou de reconhecimento de todo o processo de trabalho e dos artistas individualmente. Segundo Atkinson, não existe um grande volume de investigação sobre a forma de como chegar com uma obra a palco (Atkinson, 2010), e embora ele refira alguns autores, o seu trabalho é quase pioneiro no ramo. Atkinson observou a montagem e realização de várias óperas na Welsh National Opera Company e a sua análise parte da observação etnográfica continuada, como trabalho de campo durante alguns anos nessa companhia.

Começamos pela ópera: em Portugal a única companhia de ópera do Estado que existia, residente no Teatro Nacional de S Carlos, foi extinta em 1992. Desde então os espetáculos de ópera têm a colaboração das duas entidades residentes no Teatro Nacional de S Carlos, a Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP) e do Coro de S Carlos, coro profissional. Os cantores solistas para os espetáculos de ópera são convidados para cada produção e dispersos quando os espetáculos acabam, uma forma comum de funcionar nas artes (Menger, 1999); no total são cinco ou seis artistas flutuantes que integram um elenco total de cerca de cento e cinquenta artistas fixos.

O Coro tem cinquenta e nove elementos dos quais dois estrangeiros, e a OSP tem noventa e quatro instrumentistas, dos quais quarenta e um portugueses o que equivale a 43% de portugueses. O Teatro tem ainda oitenta e sete administrativos e técnicos, sete elementos do Conselho de Administração e cinco de direção e apoio artístico. O número total de músicos, entre coralistas e instrumentistas, perfaz cerca de 61% do total de pessoal do Teatro Nacional de S Carlos. O pessoal técnico inclui pessoal de maquinaria, electricidade (luzes), som e vídeo, adereços e costura. De uma forma geral, todo o pessoal do S Carlos tem contratos com a entidade, a termo

certo ou indeterminado, tendo muitos deles evoluído da situação de prestação de serviços

Na preparação de um espetáculo de ópera, existem vários estádios. Inicialmente o gabinete administrativo e de direção artística elabora um programa anual, que respeite um orçamento e uma orientação ideológica / artística, ao mesmo tempo que entra em contacto com cantores solistas portugueses e estrangeiros para averiguar a disponibilidade dos artistas para integrarem a programação. Este processo pode ser rápido ou demorar meses, devido a argumentações em relação a datas previstas, cachets, etc. No anúncio da nova temporada pelo menos os grandes nomes nos papéis principais têm de estar assegurados, para figurarem no cartaz. Os cantores com papéis secundários podem ser contactados mais tarde, escolhidos em geral de um vasto leque de cantores portugueses, por vezes escolhidos já tardiamente. Este segundo processo recai sobre uma mão cheia de colaboradores constantes do Teatro, cantores conhecidos no meio e que já realizaram trabalho de ópera no S Carlos, ou cantores que por alguma razão sobressaíram da massa geral. O diretor artístico, ou o maestro, pode ainda fazer audições para a escolha destes cantores, se considerar que nenhum se adequa totalmente ao papel pelo tipo de voz, etc.

“Vou novamente trabalhar no S Carlos, vou cantar na Tosca!” (Mário Redondo, 2008). Este é um ator – cantor, como se intitula, que por ano tem cerca de duas ou três grandes colaborações com teatro, ópera ou cinema português. A colaboração na ópera significou que um ou dois meses antes teve de estudar a sua parte de cor – musica e movimentação – de forma a, no primeiro ensaio de cena encaixar no todo sem sobressaltos. Nessa altura o encenador orienta os cantores de forma que a cena saia fluída. Os primeiros ensaios são acompanhados ao piano, que toca uma redução da partitura de orquestra. Entretanto a Orquestra já tinha agendado os ensaios desta peça, e sensivelmente uma a duas semanas antes da estreia fez uma leitura da partitura, orientada sempre pelo maestro, que depois os faz repetir passagens até obter um som afinado, fluído e atento às marcações de partitura quanto a intensidade de som, ou velocidade. Na primeira leitura significa que os músicos tocam as suas partes lendo a partitura com a facilidade de quem lê um jornal, integrando todas as partes num todo, sempre com a ajuda do maestro que mantém tempos, dinâmicas e entradas. O Coro também começou a ensaiar as suas partes umas semanas antes da estreia, e terá de saber tudo de memória, com

sucessivos ensaios com o maestro de coro, até soar a um todo uniforme. A cenografia: pinturas, peças de palco, roupagem, cenários, são encomendados com a devida antecedência, ou reutilizados dos guarda-roupas pertencentes ao Teatro de ópera. As divas principais e demais cantores solistas chegam na semana da estreia e passam as suas partes com piano, e depois em dois ou três ensaios já com orquestra e seguindo atentamente as indicações do encenador, até chegar ao grande dia do ensaio geral (*dress – rehearsal*). Nesse dia poderão estar no público alguns convidados, alunos com bilhetes a preço especial, etc.

Depois desta intensa preparação chega o dia da estreia, onde acorrem críticos, socialite e público em geral, e o espetáculo é repetido no seu todo em quatro ou cinco récitas em dias não sucessivos. Os papéis principais são longos e os cantores têm de conseguir recuperar e manter a voz entre espetáculos; o canto operático é tremendamente exigente das capacidades individuais (Atkinson, 2006) e eles têm de conseguir projectar a voz na sua máxima potência enquanto se movimentam na ação, mesmo que estejam deitados, sentados ou a andar. Por vezes um dos cantores poderá não se sentir bem – um resfriado seria fatal – e existem sempre cantores que os possam substituir, cantores locais que rapidamente aprendem os pormenores da cena e entram em ação. Mas o resultado final será sempre estável e previsível:

“By the time that the production reaches the opening night, the production is established and fixed for all practical purposes. During the final rehearsal period in the theatre, including dress rehearsals and during the season’s run, most performances are stable. The performers are well drilled and well-used to their respective roles. The uncertainty and fluidity of the rehearsal period and the process of creating the production is replaced by the stability of the production as it is finally negotiated. An attentive observer who sits through successive rehearsals, dress rehearsals, the opening night and successive performances could not help but be struck by the predictability and stability of the final production.” (Atkinson, 2010: 11).

A previsibilidade acompanha a repetição nas sucessivas récitas, onde cada pormenor é controlado à exaustão. Os cantores e músicos acusam sempre alguma mínima variação da qual só eles dão conta: engano imperceptível de entradas, ínfimas desafinações ou nervosismo do maestro nalguma passagem, tudo é assinalado como motivo de comentário jocoso depois nos bastidores entre músicos e demais participantes. Não existe lugar para a improvisação, a memorização do

todo é total e inalterável. Nada é deixado ao acaso: os músicos de orquestra seguem fielmente a partitura, com um olho no maestro e tendo em conta as suas indicações de pormenores, os cantores decoraram também as partituras com exactidão, toda a cenografia segue as indicações precisas do encenador.

Mesmo que esta ópera se repita passado uns anos, a obra permanece escrita na partitura, e na memória de todos como um tipo de sequência de ação, mesmo que o novo encenador seja radical ou o cenário totalmente diversificado. O essencial permanecerá inalterável.

O trabalho interpretativo de conjunto é delimitado pela intenção do autor, do encenador e do maestro e nem sempre as soluções de palco são fruto de um diálogo entre encenador e intervenientes: este pode dizer simplesmente como será e todos tentam dar corpo às suas preferências, ou então construir com os personagens cada cena de acordo com sugestões de performance dos cantores. O trabalho do maestro é mais dogmático, limitado pela partitura indica precisamente os pormenores a atingir e espera que a orquestra obedeça sem reservas; o mesmo espera o maestro do coro. Cada diretor artístico ou encenador tem uma ideia do que querará do todo, e da forma mais efectiva para a peça surtir efeito (Atkinson, 2010), uma interpretação em suma reflectida também no total do *setting* em palco. Os ensaios serão uma série de tentativas progressivamente conseguidas para dar corpo à interpretação do encenador, dos cantores individuais e do conjunto de forma a transformar uma partitura e um texto numa mensagem ao vivo para um público.

No caso de espetáculos de musica improvisada, de espetáculos interativos de teatro, ou de dança, o espetáculo é montado no momento da estreia deixando em aberto as ideias formadoras: nestes casos a interação forma-se com o público ou entre os intervenientes, como no caso do jazz, sendo a ideia original muito mais fluida que nos espetáculos que se regem por partituras e textos. Também espetáculos transversais que incluam dança, teatro ou instalações de vídeo, etc., os artistas intervenientes têm o seu maior trabalho na construção intelectual do fio condutor do espetáculo, recolhendo aqui e ali elementos, textos, imagens, ideias ou interacções. Nas palavras de um interveniente do AAP'15 – Festival de Artes Performativas em Beja e arredores em Outubro de 2015, grande parte da montagem do espetáculo consistiu na recolha de imagem e textos alusivos ao baixo Alentejo. “Ensaio, tivemos muito poucos, só mesmo na fase final de montagem”.



Nos espetáculos mais estruturados, existe um trabalho motivacional dos dirigentes frente aos diversos grupos: do maestro frente à orquestra que é um corpo de profissionais experientes, do encenador frente aos cantores cujas muitas vezes já têm carreira internacional, e do maestro de coro frente ao coro. Cada conjunto é sensível à forma como são apresentadas soluções feitas, e adere com maior ou menor motivação às propostas, o que nem sempre será fácil de coordenar (Boerner, 2007). O encenador mostra aos cantores com gestos e sugestões o que pretende que consigam em cada cena, que emoções transmitam quando cantam, que gestos devem exaltar ou evitar, tudo num grande esforço físico de parte a parte. Aqui a reputação do encenador e do maestro tem um lugar no todo, indivíduos com maior reputação emitem opiniões e indicações mais facilmente acatáveis num pequeno jogo de forças entre validação de propostas e de importância na hierarquia. Frequentemente maestros ou encenadores de menor proeminência são depois criticados nos bastidores pelas opções tomadas.

Este tipo de trabalho pertence também à esfera do teatro, pelo que a interação corpórea está sempre presente em palco. Têm de ser transformadas as intenções e comportamentos em ação simulada mas efectiva (Atkinson, 2010). Cada diretor e encenador terá as suas características particulares, formas de encenação e de interação com os intervenientes, específica de cada personalidade. No teatro tentam-se perceber as emoções da vida para as simular em palco, num trabalho inverso à interpretação de Goffman, que disse que as emoções de palco se simulam na vida: “Goffman invokes the theatre in making sense of everyday life. By contrast, performers and directors use their own constructions of everyday life in order to make possible the conditions of performance. Orzechowicz (2008) has suggested that stage actors and directors are privileged emotion managers” (Atkinson, 2010: 16).

### **3.2 O lugar dos profissionais**

Qual a situação dos artistas neste conjunto de construção dinâmica de um espetáculo? No caso da ópera, os artistas internacionais, os cantores de papéis principais e do maestro se porventura for um maestro convidado, significa que terão as suas agendas preenchidas num par de semanas ou durante um mês com a preparação do espetáculo, cachets elevados e aumento de notoriedade internacional. No mundo das artes a reputação e o prestígio artístico determina a carreira dos artistas, assim como das instituições: carreiras e prestígio estão

dinamicamente interligados (Nooy, 2002). O convite por um certo número de entidades, ou a aceitação de um certo nível de artistas para integrarem programações, constrói em conjunto carreiras e reputações para ambas as partes.

Para os cantores locais significa o envolvimento num projeto que lhes trará notoriedade no meio nacional, um cachet momentâneo mas significativo e a oportunidade de trabalhar naquilo que mais gostam e para o qual se prepararam desde sempre como profissão. Para os músicos de orquestra e coro significa mais um programa num ano cheio de sucessivos e diferentes programas a trabalhar. Isto porque avaliamos uma produção num teatro de ópera do Estado, com dotação orçamental anual e capacidade para disponibilizar pagamentos convenientes a todos, quer através de contratos vitalícios, quer com contratos a termo ou temporários. O mesmo acontece com as companhias de Teatro dependentes de orçamentação estatal, como Teatro D Maria, ou o Teatro S João no Porto: têm uma companhia residente, atores convidados (portugueses) e programação continuada. As companhias de Teatro e Dança contemporânea suficientemente relevantes para manterem os apoios estatais em sucessivos concursos, e portanto uma programação, têm também uma equipa residente e colaboradores, alguns fixos e outros mais flutuantes.

Mas nas pequenas companhias de ópera ou de teatro, a situação é bem mais instável: companhias como a “Companhia de Ópera do Castelo” ou “Sintra Estúdio de Ópera” agrupam um grupo de cantores com os quais montaram algumas óperas que depois vendem a empresas e municipalidades, para festivais, eventos ou festividades, etc. O núcleo de organização cabe a uma ou duas pessoas numa forma de manter a produção ao mais baixo custo. A “Companhia do Castelo” faz ópera acompanhado ao piano enquanto a “Sintra Estúdio de Ópera” tem um pequeno agrupamento de instrumentistas e mais valências artísticas, pelo que pode acorrer a mais espetáculos. As parcerias e vendas são organizadas com cada entidade patrocinadora com antecedência, o que significa que cada grupo de cantores e instrumentistas saberá de antemão quando terá concertos e ensaios, e o que irá ganhar em cada concerto (cujo cachet inclui o dos ensaios); no entanto em tempos de crise poderá aparecer só uma oportunidade de atuação para o grupo todo, ou pouco mais.

O que significa que o período de ensaios e de disponibilização de tempo pelos intervenientes pode ser direcionado para um único evento, num gasto de energias

que nem sempre é viável ou vantajoso. Depois da primeira montagem do espetáculo, os seguintes (mesmo que temporadas depois) requerem só um “refrescar” de atuação e são conseguidos com muito menos ensaios. Ocasionalmente poderá um ou outro artista não estar disponível e referenciar um colega para o substituir, ou a organização encontrar um substituto; normalmente a organização consegue um consenso entre os intervenientes quanto a datas. Muitas vezes também os pagamentos vêm muito atrasados, e todos conhecem algumas entidades que pagam prontamente (como a Câmara Municipal de Oeiras) e todas as entidades que pagam com atrasos. As parcerias e inclusão em festas ou eventos têm de ser trabalhadas com antecedência pelo núcleo organizacional, assim como preços e tipo de espaços. Depois têm de encontrar um sítio adequado para ensaios, porque mesmo que já tenham apresentado a obra, têm de repetir alguns ensaios.

O mesmo se passa com pequenas companhias de teatro, muitas vezes fundadas por atores, tal como estas duas companhias de ópera foram fundadas por cantores: à falta de oportunidades de emprego e colaboração, fundam as próprias estruturas na esperança de desenvolver trabalho em nome próprio, desenvolver parcerias, enfim, ter atuação no meio. Numerosos artistas, principalmente do teatro e da dança contemporânea, começam estruturas sem fins lucrativos de modo a assegurarem a própria sobrevivência com projetos próprios e como forma de poderem aceder a apoios financeiros estatais. O facto de terem um site na internet permite que entidades que necessitem de espetáculos para preencher programação, mais facilmente os contactem. Segundo um colaborador de um pequeno agrupamento de teatro:

“ Aqui há dez anos era fácil, enviávamos propostas para câmaras municipais do interior que depois acordavam connosco datas, pagamento, etc. Tínhamos temporadas bastante cheias e fazíamos bastante dinheiro; mas com a crise tudo começou a andar para trás. As entidades agora não têm fundos, ou não querem gastar e propõem espetáculos à bilheteira o que para nós é perfeitamente inoportável”. O grupo desmembrou-se pouco depois e não tem conseguido mais atuação. Nestes casos os grupos desmembram-se ou reaparecem consoante os apoios, sobretudo estatais, se concretizam ou não.

Outros atores e músicos preferem esperar pela oportunidade. Nem sempre estes agentes se sentem vocacionados, ou com preparação para administrar uma estrutura, como comprovamos através das entrevistas,

Em entrevista com uma atriz que já ganhou um importante prêmio: “Já me disseram que devia começar a minha associação, mas não sei. Agora fui convidada a integrar mais uma peça e não tenho grande vontade de começar uma estrutura por mim”. E com uma atriz relativamente conhecida das novelas de televisão e do teatro: “ Estive quase meio ano sem nenhum convite, foi muito duro. Depois convidaram-me para a última telenovela da SIC, mas mataram o meu personagem logo no início e fiquei outra vez desempregada!”. No entanto esta atriz tem períodos de intensa atividade, e faz também dobragem de filmes e desenhos animados para português, uma atividade procurada por atores e atrizes. A partir de certa altura conseguiu começar a ser agenciada o que lhe proporcionou maior estabilidade laboral e financeira.

Há também inúmeros músicos que conseguem pequenos contratos de colaboração em orquestras, mesmo nas grandes orquestras nacionais (que frequentemente precisam de reforços), ou concertos em entidades. “ Tenho tido concertos o ano todo “ – diz uma jovem música – “ ainda dei umas aulas mas não me conseguia organizar entre os ensaios de orquestra e as aulas, e claro, tive de desistir da docência. Numa das entidades colaborei em quatro programas, mas ainda não me pagaram...”. Ou ainda outra: “ Sim, agora tenho contrato temporário com a (orquestra) Gulbenkian. Renovam a cada três meses, ou podem não renovar! Nunca se sabe. Entretanto também dou umas aulas, mas isto não é futuro.”

No caso da dança o cenário é mais gravoso: tirando a situação de bailarinos pertencentes à Companhia Nacional de Bailado (CNB) ou bailarinos da extinta companhia Gulbenkian que recebem uma reforma condigna, não existem outros agrupamentos de dança clássica ou agrupamentos financiados de forma total que assegurem um salário estável; e em dança clássica ou estão incluídos numa companhia com ensaios diários de oito horas, ou a sua performance desce em nível técnico e artístico e param de dançar. A CNB funciona como os grandes grupos de teatro do Estado: pertence à OPART tal como a OSN, tem um orçamento que permite um salário a cada bailarino e mesmo proteção na reforma como é de política da CNB. Alguns jovens, sempre muito poucos face aos que acabam os Conservatórios, podem integrar o grupo mediante audições e concursos, outros também poucos integram estágios e companhias estrangeiras, mas muito deles enveredam pela dança contemporânea.

De um entrevista com uma bailarina que aos dezassete anos foi aceite em Moscovo na escola do Bolshoi, percebemos a falta de oportunidades que existem no nosso país: depois de vários anos a dançar como profissional com uma companhia russa, emigrou para o Reino Unido onde também se manteve vários anos como bailarina profissional em várias companhias, sempre a dançar. Regressada a Portugal, regressou ao desemprego: durante dois ou três anos deu aulas de ginástica (!) e começou lentamente a integrar projetos com dança, apesar destes não darem qualquer sustentabilidade financeira. Entretanto formou uma estrutura cultural com o marido, e estão mais virada para o ensino e formação através dessa estrutura.

Os bailarinos desligados de qualquer estrutura têm a vida muito dificultada para praticarem só dança: as estruturas que dependem de apoios têm já os seus colaboradores fixos (como o Quorum Ballet) e há poucas oportunidades no mercado. Da entrevista com outros dois bailarinos, um deles ex-bailarino Gulbenkian, e ambos com uma reputação impecável a nível de entrosamento em projetos e qualidade técnica e artística, percebemos como o percurso pode ser sinuoso e extenuante, com integração em projetos interessantes misturados com inatividade e projetos sem interesse.

“É difícil” – diz um destes bailarinos que já integrou peças de cruzamento entre teatro e dança, ou só de dança e consegue sempre as melhores críticas. “É difícil sobretudo manter o espírito, continuar a ensaiar e a trabalhar o corpo, manter contactos, e depois esperar que nos convidem. Um desgaste psicológico brutal!”

Os bailarinos de dança contemporânea em Portugal aproximam-se mais da franja de indefinição, ou de fusão criativa, com projetos permeados de instalações, vídeo, fotografia e teatro. Nesse sentido a preparação técnica e artística diária não é tão intensa como a de clássico ou de companhias de dança contemporânea, antes têm um leque de experimentação partilhado com outras áreas e o trabalho é de preparação criativa e não tanto de dança. Na realidade existem numerosas estruturas em Portugal de dança contemporânea, muitas delas agrupadas na mega - estrutura REDE que desenvolvem essencialmente trabalho transversal e experimental. Os trabalhos criativos adquirem facetas muito diversas, e o financiamento estatal tem devotado boa parte dos apoios a que desenvolvam as suas ideias criativas. Grande parte das estruturas tem de alguma forma, anexado um projeto educativo onde alguns bailarinos dão formação e aulas. Quando a

estrutura se qualifica para um apoio financeiro, têm trabalho para duas ou quatro épocas.

No entanto não encontramos o bailarino freelancer que apresente trabalho a solo como há noutros países europeus (ex: França), numa perspectiva de projeto independente a dançar, mas bailarinos que concorrem para integrar projetos em execução, ou em futura execução. Os grupos de dança contemporânea mista (com alguma produção clássica) sobrevivem com apoios de concursos estatais, renováveis ou não de forma anual, bienal ou quadrienal.

Há uma grande prevalência de residências artísticas viradas para a criação de espetáculos inéditos e originais, e para contacto entre artistas de teatro, dança, musica ou artes plásticas na formação de novas ideias criativas. O bailado resvala para segundo plano nestas interferências intermodais, mas tem sido uma forma de continuar o trabalho para muitos jovens e menos jovens bailarinos.

“Foi uma forma de voltar ao movimento puro” – diz Rui Horta numa entrevista ao Jornal Público, em 10-10-2014 sobre a peça *Hierarquia das Nuvens*, apresentada na Culturgest depois de Dresden, uma peça em que o bailarino só dança.

“Sinto-me em contracorrente. (...) Hoje, em Portugal, dança-se menos”

-

Porque músicos e bailarinos têm de manter uma prática diária de exercitação corporal e musical (a que chamam ensaios, ou estudo no caso dos músicos) para não perderem flexibilidade, para estarem “em forma” mesmo sem contratos ou projetos à vista, a conjugação de procura de oportunidades, fortalecimento da imagem, contactos, etc., com o tempo dedicado ao instrumento ou ao corpo, pode ser extenuante. “Estudo cinco horas por dia” – diz uma instrumentista que já ganhou um prémio internacional – “um mínimo para estar em forma. Senão mais vale desistir”.

A tendência das estruturas em Teatro, analisada através de um inquérito em Portugal entre 2000 e 2002 (Borges, 2007) era para empregar profissionais por projeto, com dispersão de elencos mais antigos no teatro em que os profissionais tinham contratos e trabalho seguros. Esta tendência coincidiu com a mudança de financiamento, transformando contratos de financiamento estável com o Estado - como por exemplo com a Companhia Paulo Ribeiro em Viseu - em financiamento mediante concursos anuais, bianuais ou quadrienais, mantendo com dotação anual somente as grandes estruturas diretamente dependentes do Estado como o Teatro

S Carlos, D Maria ou S João no Porto e CNB. A mudança afectou tanto grupos de teatro como de dança contemporânea, e alguns de musica. As companhias maiores e mais sedimentadas no mercado mantiveram de algum modo o financiamento estatal sendo este agora obtido por concurso, num processo de adaptação a um novo sistema mas também de exigência de permanência de proteção.

Mas a mudança permitiu que novos grupos tivessem uma hipótese de existência, acedendo também a financiamento. O inquérito referido apresentou resultados vantajosos para os grupos não estatais e para os atores, pois os primeiros diminuían os encargos que tinham com grandes equipas estáveis, diminuindo até ter núcleos pequenos ou formando-se já com núcleos muito reduzidos, e os atores tinham maior flexibilidade de colaboração com diversas entidades, o que lhes proporcionava mais diversidade e maior aprofundamento de experiências. No entanto esta tendência, em tempos de crise, agudiza o estado de desemprego dos agentes independentes pois mais dificilmente migram de proposta para proposta.

Segundo um colaborador e fundador do “Teatro do Azeite” (Sintra), companhia que se desintegrou por falta de apoios, a situação de desemprego agravou-se nos últimos dois ou três anos para os profissionais independentes: os grupos de teatro mais antigos mantêm a própria equipa mas para fazerem face aos cortes quase não pagam aos atores convidados; por vezes trabalham à bilheteira o que dá um resultado financeiro irrisório; algumas destas companhias convidam só um ou outro ator que integre novelas televisivas porque chamam mais público. As companhias freelancer têm também sérias dificuldades em encontrar espaços de ensaio, muitos são alugados e não compensam financeiramente, principalmente se os espetáculos vão ser à bilheteira. Muitas das salas de espetáculo, que antes permitiam cedências a grupos para organizarem ensaios e espetáculos, agora exigem quantias avultadas de aluguer seja qual for a finalidade.

Os profissionais do teatro, nestes casos, tentam fazer de tudo um pouco: aceitam integrar produções mesmo com cachets baixos, fazem dobragens de filmes, dão aulas, formações, trabalham em atividades de enriquecimento escolar, gestão de estruturas culturais; e por fim há os que desistem de trabalhar na área. Muitos optam pela atividade artística quase de forma total, principalmente quando já têm bastantes contactos e experiência positiva que lhes permite trabalho mais ou menos contínuo entre projetos. No entanto esta posição pode retroceder, manter uma

carreira em ascensão implica manter uma projeção no meio e uma qualidade de trabalho que lhe permita convites contínuos. Basta algum trabalho correr menos bem, ou encontrarem-se envolvidos nalguma polémica para a sua projeção no meio diminuir e por inerência, o volume de trabalho. Aqueles que não conseguem tanta atividade como artistas, lentamente escorregam para aceitar contratos de docência, que lhes irá bloquear mais a disponibilidade para aderirem a projetos futuros. Uma das pessoas entrevistadas, conhecida atriz de teatro e telenovelas, afirma que nunca quis dar aulas por este motivo, prefere apostar sempre numa carreira de teatro e audiovisual. A realidade internacional não é tão diferente: num inquérito organizado por Throsby, na Austrália (2007), só 12 por cento dos artistas ocupavam o tempo todo na atividade que preferiam. Cerca de 88 por cento conseguiam dedicar ao trabalho central artístico cerca de 40 por cento do tempo.

No pequeno inquérito que realizamos, um violinista conhecido no meio, mas que é também representante sindical e docente disse que já não tem tempo para dedicar a tocar, o que durante alguns anos foi a sua atividade central e preferida, pela deterioração das condições económicas, falta de concertos, e outras circunstâncias.

Gostaríamos de salientar que uma tendência acusada por todos os entrevistados é que tentam sempre manter-se a trabalhar em áreas diretamente relacionadas com a sua profissão: docência ou formação e dobragens para os de teatro, participação em projetos alternativos para os de dança; variedade de colaborações em projetos musicais /transversais para os de musica; atividades desenvolvidas a par de gestão de estruturas culturais e projetos na cultura; e sobrevivem ainda com a ajuda familiar. O artista de performance português ainda tem dificuldade em encarar atividade fora das artes ou da cultura, e se o faz fá-lo num sentido de desistência de carreira, e na maioria das vezes sem retorno.

Mas esta forma de estar que pode parecer de multiemprego, na realidade corresponde a uma “antiga forma de funcionar” dos artistas de performance, que desde sempre acumularam participações em performances e ensaios com docência ou gestão de cargos e entidades. Desde a emancipação do artista no séc. XVIII que muitos compositores tinham cargos remunerados como maestros (Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Bach, Vivaldi), professores (Vivaldi, Czerny, Hummel, Bach), críticos (Schumann, Brahms), - só para citar alguns, em musica - e eram ainda executantes ou diretores. A acumulação de diversas formas de atividade



nas artes, dentro de cada especificidade, não é nova. Poderemos dizer que são vertentes de um mesmo tipo de profissão.

### **3.3 Análise sociológica**

Dependendo de estruturas com financiamento estável, ou de estruturas com financiamento instável, ou tratando-se ainda de agentes assumidamente independentes e migrando entre projetos, o que Haunschild significa quando afirma que são “velhas formas de funcionamento” nas artes que se perpetuam, é que na forma de montar espetáculos, as equipas funcionam numa lógica de projeto. O acto de passar da partitura com um libreto no caso da ópera, de dramaturgia no caso de teatro ou de uma partitura de bailado para o espetáculo final, esse acto ou a ação requerida é a mesma desde há séculos: na decifração de códigos comuns aprendidos durante um longo processo de formação, de construção em conjunto, de sintonia de vontades sob a direção de uns poucos agentes, e segundo regras estritas de funcionamento explícitas que remetem à vontade do agente criador. Ou, se não existir uma obra formada mas só uma ideia fluida entre os intervenientes, ou mesmo com um público no caso de espetáculos experimentais e improvisados continua a haver códigos comuns de funcionamento e interação. Na construção de espetáculo põe-se em palco uma ideia, que se desfaz quando se monta outro espetáculo; existe sempre a noção de começar algo novo com cada novo projeto e novas formas de usar os mesmos, ou diferentes, intervenientes. Assim como os agentes se habitam a assumir diferentes papéis no palco, também na vida real assumem diferentes vertentes na profissão.

A construção do espetáculo requer a junção de uma equipa e o agendamento de todos os ensaios necessários que são aproximações sucessivas a uma ideia final, e depois a um resultado plausível; esta forma de funcionamento ultrapassa fronteiras entre géneros e formas de espetáculo, do jazz, ao rock, ao bailado clássico, contemporâneo ou dança pop, ao teatro experimental ou clássico. Existe pois um processo baseado na interação de construção social. O grupo de participantes artísticos que constitui o “mundo artístico” definido por Howard Becker, coopera na realização das obras. No entanto, só nas obras improvisadas ou a acontecer em simultâneo com a criação no palco, como é caso do jazz, da música improvisada ou de qualquer forma de arte que privilegie a criação em palco, é que a criação anterior da obra é negligenciável. De outro modo, as indicações e obra do

criador (partitura, texto, libreto, etc.) são primordiais e antecedem toda a ação. Howard Becker, na tentativa de ultrapassar a fixação existente na obra de arte desviou o foco de análise para os processos de interação – mas em geral a obra criada anteriormente, como entidade completa e acabada, rege inexoravelmente o happening de recriação ao vivo.

A forma de cooperação ultrapassa o mero trabalho de palco pois envolve todos os agentes responsáveis pelos materiais, divulgação, e organização: por isso, mesmo um espetáculo a solo resulta de uma rede de cooperação (Becker, 1982).

“A coluna dorsal da análise beckeriana passa (...) pela conceptualização de mundos artísticos que se constituem através de redes de indivíduos cuja atividade cooperativa, organizada através do conhecimento partilhado dos meios necessários à realização de determinado trabalho, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo artístico é conhecido. Desta forma, todo o trabalho artístico tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um determinado (...) numero de pessoas, que podem cooperar de forma efémera, mas que mais frequentemente, se torna rotineira, dando origem a padrões de atividade coletiva a que o autor chama de mundo artístico (Becker, 1982)” (Silva, L. 2004:2)

Todo o espetáculo de performance depende também da disponibilidade de espaços para acontecer: palcos, teatros, auditórios, anfiteatros, espaços ao ar livre, salas de ensaios, bares, etc. Para Becker também os espaços são socialmente definidos: definidos pelos usos espectáveis, pelas expectativas partilhadas de pessoas que aí irão desenvolver atividades e pela sustentação económica que permitirão a ação. Definidos também por um contexto social alargado que possibilita oportunidades e traça o tipo de uso a dar. Num artigo pitoresco e realista, Becker (2004) relata como nos anos da Depressão americana o jazz de Kansas City prosperou enormemente integrado numa conjugação de atividades ilegais e fluxo de dinheiro que proporcionava o ambiente necessário para a musica acontecer sem descanso, dia e noite. Referindo um estudo de Pearson de 1987, Becker comenta o facto de naquela altura existirem mais de 300 clubes de jazz com musica ao vivo na cidade, e como a interação de musica, artistas e outras atividades contribuíram para o florescimento económico e artístico do jazz. Becker comenta também que a atividade que desenvolviam, maioritariamente musica e improvisações nos bares e clubes, tinha de ser lucrativa senão os patronos poriam um fim ao processo; pelo que os músicos tocavam o que as pessoas queriam ouvir. Quando o responsável da

cidade, patrono principal de toda a atividade legal e ilegal foi preso, a atividade artística que lhe estava acoplada extinguiu-se.

O que nos pode ajudar a uma conclusão: o florescimento do espetáculo ao vivo efetua-se em condições socioeconómicas ideais, numa junção de interesses e com o fluxo económico devido. A atividade de palco terá pelo menos três motores essenciais: disponibilidade de espaços, conjugação económica de interesses e disponibilidade ou fluxo de artistas profissionais; em épocas em que estas condições estejam acopladas a atividade artística começará a florescer. Quando as condições optimizadas se mantêm, o ímpeto artístico mantêm-se e potencia a vertente económica. Por outro lado e como se viu anteriormente, nas artes de espetáculo o trabalho por projeto poderá ser um meio para adquirir diferentes experiências e potenciar a carreira, mas o funcionamento só será viável se existirem projetos suficientes e atividade suficiente para os profissionais independentes poderem manter uma ocupação (quase) constante e saltarem de projeto em projeto. No caso de desinvestimento social (sem interesses por disponibilizar ou criar espaços, e por criar algum investimento económico) a atividade diminui e tende a desaparecer. Em épocas de crise as pessoas dispersam-se por outras atividades, as estruturas extinguem-se e o espaço criativo seca.

A vulnerabilidade dos artistas está pois diretamente dependente de uma construção social sustentável da sua existência, que quando se fragmenta os arrasta consigo na fragmentação e extinção. A vulnerabilidade sente-se também pelo princípio da competitividade de “winner takes it all” (Frank and Cook 1995), ou pelos múltiplos sistemas de eliminação de iguais numa competição pelo espaço de ação, comprovados pelo estudo de Peterson e Howard White (1979), que tal como afirma Idalina Conde resultam do facto de os artistas estarem expostos a sistemas de poder simbólico na busca de reconhecimento. (Conde, 2009).

O reconhecimento é socialmente construído porque resultante de um processo de interação e inclusão ao longo dos anos, embora possa apresentar flutuações de intensidade; nesse sentido o reconhecimento e carreira não são algo fatural ou fútil, mas fruto do investimento numa construção com o meio artístico, continuação do processo de formação. Como já referimos, um artista que tenha sucesso numa produção, mais profundamente estabelece contactos que irão potenciar o processo de inclusão presente e futuro.

“We are used to the idea that the career of an artist can be seen as a march through the institutions of the art world and we are equally familiar with the notion that art organizations derive their prestige from the artists whom they are able to attract, or, as Menger phrases it, referring to Faulkner (1983) and Anderson (1987), the relationship between the employer and the freelancer is that of a matching process where both sides built a career interdependently (Menger, 1999). Artists as well as art institutions have careers, and we have to put the two together to obtain the relations and dynamic model proposed by Bourdieu” (Nooy, 2002: 149)

Se bem que o trabalho por projeto seja, desde sempre, característico das artes de performance, como vimos os projetos podem-se desenvolver dentro de equipas sustentadas e sustentáveis. A variação total da equipe (Menger, 1996), é um fator exógeno à sequência de projetos, e mais presente noutros países que em Portugal. Os grupos portugueses tendem a ter uma base, mesmo que pequena de elementos estáveis, aglomerando outros elementos externos conforme a produção, mas mesmo assim com quem já se têm alguns laços nem que seja por referência. Esta pequena base dá estabilidade e identifica o grupo através das produções, facto que é facilmente comprovável analisando os elencos de grupos de teatro e dança ao longo de alguns anos; a entidade do grupo depende de um certo número de elementos e muitas vezes os grupos quebram-se por o grupo inicial se dispersar. Numa visita a Portugal um elemento da direção do MU – Sindicato de músicos ingleses- comentou como as orquestras de Musical inglesas estão sempre a variar de músicos, embora mantenham a mesma produção durante anos, como no “Cat’s”. Por vezes, de uma noite para a outra, o maestro pode chegar e não encontrar nenhum dos músicos da noite anterior. Uma bailarina francesa também, em entrevista, comentou como nas produções em França os grupos facilmente são totalmente desfeitos e refeitos; esta é uma das dificuldades que os artistas estrangeiros encontram em Portugal, a de penetrar no sistema porque existe uma tendência maior à permanência e portanto de maior impenetrabilidade.

Gostaríamos por fim de referir que o grande volume de trabalho dos artistas de espetáculo é de ensaios: uma peça de teatro em cena por poucos dias pode ter sido antecedida por meses de ensaios; um programa de uma orquestra de duas horas, apresentado duas vezes na semana, tem em regra vinte e quatro horas de ensaios e um numero absolutamente incontável de tempo de preparação de cada músico desde o início da sua formação; uma peça de bailado clássico tem semanas e

semanas de ensaios diários, uma instalação demora meses a chegar ao palco. O artista de performance passa o tempo a ensaiar, para depois apresentar o seu trabalho a público num muito curto espaço de horas.

### **3.4 Economia das artes de performance**

Baumol e Bowen no artigo de 1965 “On the performing arts: the anatomy of their economic problems” traçou um cáustico quadro sobre as dificuldades sentidas pelas companhias de ópera, teatro, orquestras e outros agrupamentos de espetáculo ao vivo, não sem alguma admiração pelo pouco que os artistas ganhavam face à explosão da cultura generalista que já originava negócios e recompensas avultadas. Neste retrato os autores confirmam que fluxos inadequados de dinheiro para os grupos ligados às artes eruditas ameaçavam “não só o bem-estar dos intérpretes individualmente como a própria existência das instituições que serviam de entidades de gestão e administração no campo das artes de performance” (Baumol & Bowen, 1965:3). Uma das conclusões do estudo é que a típica unidade sem fins lucrativos, pela sua própria definição alheia de lucro, opera constantemente no vértice de catástrofe financeira pois o fim que pretende atingir não é económico mas da qualidade dos serviços que proporciona; em geral os preços de venda desses produtos também são baixos, em linha ideológica com os objetivos artísticos e sociais. De notar que o funcionamento de unidades sem fins lucrativos delineado pelos autores se mantém totalmente atual. Em entrevista com um responsável de um grupo de dança, constituído sem fins lucrativos:

“Estamos em instalações emprestadas da autarquia e só muito recentemente começamos a ser apoiados. Mantemos uma escola (de dança) que nos dá alguma segurança financeira, mas os bailarinos ganham pouquíssimo; trabalham imenso, de manhã à noite e, claro, vendemos espetáculos. Têm estado sempre cheios, temos alguns apoios extraordinários de particulares. Já fomos duas vezes em digressão à China, os espetáculos não são pagos mas temos apoios para viagens e estadias.”  
(Quórum Ballet)

E ainda outra associação:

“Funcionamos em instalações cedidas. A escola de música visa sobretudo oferecer um ensino de qualidade acomodável nos orçamentos familiares. Os resultados a nível artístico têm sido fantásticos; financeiramente estamos sempre

com dificuldades porque as mensalidades são baixas e temos custos fixos elevados. É crónico.” (Ass. Intervalo de Tempo)

O exemplo de um grupo de Teatro:

“Durante alguns anos tínhamos o escritório em instalações cedidas, e conseguíamos também fazer aí os ensaios. Desde há três anos que perdemos o espaço e tem sido muito difícil. A nossa produção parou quase por completo; não fomos apoiados no último concurso DGArtes. Temos agora outros projetos mais rentáveis na mira para alicerçar o futuro” (Companhia da Esquina)

Esta é uma tendência apontada por artigos sobre organizações sem fins lucrativos, a mediana aposta na comercialização de produtos e serviços (como escolas) de forma a sustentar financeiramente a estrutura e os programas artísticos, em geral deficitários (Hughes & Luksetich, 2004). Em Portugal esta vertente teve um contratempo recentemente pois a entidade fiscal decidiu, em 2014, que toda a atividade docente dependente de estruturas sem fins lucrativos passava a ser considerada atividade comercial, e taxada com outros valores.

O problema das estruturas financeiramente deficitárias parece ser um problema centenário (François, P., 2004) que nunca foi bem solucionado. Desenvolvendo um estudo sobre os grupos de música antiga, em França, este autor chega a duas conclusões: em primeiro lugar a gestão amadora de recursos, visto que as unidades do espetáculo ao vivo em geral são micro-unidades e quem processa a gestão financeira e administrativa são os artistas implicados na unidade, ou outros artistas com eles conectados; em segundo lugar os salários de artistas profissionais são em geral fixos o que quer dizer, também em Portugal, que um artista não prepara um espetáculo num grupo se não tiver um certo salário ou se o concerto / produção não tiver um certo preço. Os grupos ficam espartilhados entre o financiamento externo que virá se for apresentado um bom trabalho, um bom espetáculo ao vivo, e os intervenientes que mantêm uma inflexibilidade de remuneração porque esta reflecte o seu status artístico. O artista, se não obtiver essa remuneração, colabora com outros projetos, ou prefere não fazer nada mostrando-se indisponível. Há, a nosso ver, uma terceira causa: a desadequada compreensão das horas de ensaio necessárias para montar um espetáculo ao vivo, que absorvem por inteiro a atividade artística ao longo de horas, dias, semanas ou meses; esta atividade, a do ensaio, tende a ser negligenciada a nível de financiamento, esquecida, como se se

tratasse de um trabalho subalterno. O custo do espetáculo ao vivo terá de reflectir necessariamente o tempo despendido em ensaios.

Os exemplos repetem-se, mas podemos referir aqui um a título ilustrativo: um pequeno grupo de músicos costumava tocar em efemérides organizadas por uma entidade de ensino superior perto da capital. Os concertos não eram muito bem pagos, mas o reitor adorava musica e conseguia justificar internamente alguma orçamentação para os eventos, que tinham sempre grande sucesso. A questão era fazer mais vezes o mesmo por um preço mais reduzido, o que redundava em mais oportunidades e liquidez. Os concertos não exigiam demasiados ensaios e durante anos o acordo manteve-se; até que um dia um novo músico fez finca-pé na remuneração, que teria de ser o dobro. Foi o fim do acordo, e o último concerto.

A emergência da “cidade por projetos” (Boltanski et Chiapello, 1999), aproxima o novo conceito de trabalhador criativo do artista intermitente, como indivíduo exterior à organização, livre e criativo (Pilms, 2007). Na optimização de recursos, e integrando o discurso de pós Maio 68 na nova lógica capitalista, as novas formas de organização de produção sugerem os sistemas de flexibilização e intensificação como uma evolução nas relações de empresa com o empregado, intensificando a individualização e independência do segundo face ao primeiro.

“As modificações da organização de produção, descritas como flexibilização ou intensificação são geralmente percebidas como uma evolução de relações no trabalho, no sentido de uma individualização. A identidade pessoal não se constrói em relação a um trabalho, nem em relação ao trabalho, mas em relação à atividade no seu conjunto.” (Pilmis, 2007:298). No entanto as relações de trabalho fortuitas da intermitência, decalcadas da intermitência do mundo artístico, não estabelecem uma relação social entre a organização e o intermitente, sendo que o conceito de intermitente do mundo empresarial entra em conflito com a análise do mundo artístico e o estabelecimento de redes de funcionamento (Borges, 2007), ou com a partilha de reconhecimento mútuo e carreira entre a organização e o indivíduo (Nooy, 2002).

E porque o trabalho artístico é mais específico e voluntarioso, sendo necessário um determinado artista para desempenhar um determinado papel, tocar um determinado instrumento ou integrar um certo elenco, a especificação cria necessariamente um certo tipo de laços dos quais as empresas regulares estão

libertas. Uma empresa pode estabelecer um regime de outsourcing numa base puramente economicista. Em segundo lugar como o meio artístico português (ainda) é relativamente pequeno, as pessoas conhecem-se por um sistema de redes finito, e em torno dos projetos podem gravitar agentes referenciáveis a outros projetos, num processo sem fim.

Pilms comenta num artigo (2007) que, apesar da precariedade e intermitência no mundo empresarial estar bem analisada, e no mundo artístico as análises se concentrem sobretudo em formas radicais de criatividade e vida artística, na intermitência das artes – no teatro, sobre o qual versa o trabalho deste autor – as relações estabelecidas são “recorrentes e duráveis, com uma importância central na sua carreira na medida em que funcionam como diminuição de risco para ambos os lados e atenuam os efeitos nefastos da hiperflexibilidade da atividade” (Pilms, 2007: 302). Para esta conclusão Pilms baseia-se nos dados estatísticos do CCS francês, uma associação de empregadores que se ocupa da gestão de fundos de desemprego de intermitência de artistas e técnicos de espetáculo. O que este autor também constata é que, para além dos atores manterem relações estáveis com os grupos, a instabilidade sente-se sobretudo a nível dos pequenos grupos de teatro, extremamente voláteis em que metade ou três quartos dos grupos desaparecem de um ano para o outro nesta análise, facto que pode ter alguma ressonância em Portugal.

Em Portugal a quantificação de número de grupos existentes ou desaparecidos é extremamente difícil, mas avaliando os apoios da DGArtes ao longo dos anos (e agora forçosamente publicados) nota-se pouca variação. Tendo em conta que grupos de teatro e de dança existem se conseguirem apoios, e que os apoios do Estado não são os únicos existentes mas os mais importantes, poderemos afirmar que a análise de uma base de dados é relativamente fiável. No espaço de oito anos (2006 – 14), de cerca de 310 estruturas apoiadas no total, com uma média de 150 estruturas apoiadas por período semestral, só ficaram reduzidas drasticamente em 2013 (apoiadas 37 estruturas), e em 2014 (apoiadas 28 estruturas). A variação nos anos entre 2006 e 2012 é pouco significativa (<10%). O que significa que durante seis anos o tecido se manteve mais ou menos estável, graças ao Estado interveniente, contrariando nalguma medida a volatilidade indicada por Pilms.

Mas este autor conclui também que o trabalho intermitente no teatro contribui à estabilidade e organização do sistema, porque permite que mais agentes se insiram



no mercado de trabalho; os benefícios também se verificam a nível de eficácia e redução de gastos pelo encaixe de papéis e recorrência de relações. “À medida que a relação se instala no tempo, o indivíduo é menos susceptível de ser eliminado num processo de concorrência, e instala-se uma relação de mútua confiança, fundada na partilha de rotinas e convenções (...) é um mercado de trabalho desorganizado só na aparência.” (Pilms, 2007:309). É assim introduzido um princípio de previsibilidade na carreira do ator.

Nos grupos de teatro, bailado ou grupos de musica como as orquestras, a organização administrativa entra em contacto com o agente que quer para o papel (telefona) averiguando da disponibilidade do mesmo. Nas grandes orquestras existe uma base de dados, curta, sobre os reforços que costumam integrar as produções: reforços são todos os músicos que vão reforçar o trabalho da orquestra já que de obra para obra o número de intervenientes varia um pouco. O reforço, referenciado por um músico de orquestra ou outra pessoa influente no meio, continuará a ser chamado enquanto fizer o trabalho na perfeição deixando os colegas, e sobretudo o maestro, contentes. Se existirem mais de um reforço para o mesmo papel, em geral há um processo rotativo; o mesmo se passa em relação a cantores para papéis secundários de ópera, bailarinos para bailados ou instalações ou ainda teatro – dança, etc. Como estão a aparecer sempre novos valores no mercado, novos músicos, cantores, bailarinos ou atores prometedores, as listas vão variando e incluindo uns em detrimento de outros, tendo em conta também o fator idade (Menger, 1999), porque existe preferência por intervenientes mais novos e energéticos sobretudo no caso da musica e da dança. É um processo dinâmico, concorrencial e inclusivo / exclusivo. No caso do teatro, nem tanto:

“Um ator integra uma peça durante três ou quatro meses, e depois com sorte encontra outra para fazer” – diz um ator em entrevista “Mas não há solidariedade entre os grupos de teatro, os grupos são fechados e dificilmente entram novas pessoas fora do ramo de conhecimentos ou rede de influências”

Tendo em conta que todas as análises efetuadas por economistas sobre as profissões artísticas encontram estas gravemente deficitárias, com salários abaixo da média apesar do número de profissionais qualificados (Throsby, 1994; Towse, 1992, 1993; Filer, 1986, Menger, 1999) excesso de profissionais no mercado (Menger, 1999) e, de um modo geral, de grande ineficiência económica (Baumol, 1965), cujas organizações sem fins lucrativos requerem um fluxo constante de

dinheiro para se manterem, o panorama deveria ser no mínimo confrangedor. Particularmente, os princípios pelos quais se regem as organizações sem fins lucrativos, de não terem um fim lucrativo e não preencherem qualquer intuito social faria qualquer outro tipo de organização “disappear from landscape” (Baumol, 1965).

Segundo um testemunho de entrevista, um ator que integrou tanto cinema como produções de teatro, o conceito de precariedade é mais que tudo um estigma social: “Os artistas são vistos como uns miseráveis”. É um facto que o dinheiro envolvido no espetáculo ao vivo, e nas artes eruditas, é diminuto comparado com outros sectores da economia; segundo o testemunho de um dirigente internacional de assuntos culturais:

“Culture has no money. I used to work for a business corporation in Canada e there´s no comparation how much lower the money is now in this job. I am not talking about my salary; now we stay in lousy hotels and cut expenses to a minimum. I am appalled.”

Michael Kaiser também argumenta que quando passou do mundo da finança para a gestão das artes de palco, passou a ganhar num ano o que costumava fazer num mês (Kaiser, 2009).

Não temos dados em Portugal para rebater estudos que apontem para a total precarização dos intervenientes nas artes, mas podemos afirmar que há uma classe de atores e músicos que usufruem de salários relativamente altos e de um estilo de vida folgado: os atores que participam de forma mais contínua em novelas e detêm o circuito das dobragens, os músicos que integram as grandes orquestras e, por inerência, os quadros do ensino artístico superior (algo também aportado internacionalmente), os músicos de musica ligeira de grupos consolidados e que conseguem royalties e grandes cachets por concertos, os artistas e grupos com trajectos internacionais, etc. Há que distinguir de quem se fala; existe uma estratificação muito grande entre os artistas a nível económico, pelas suas capacidades inerentes e pelos lugares que atingiram na complicada escala de sucesso profissional.

Menger (1999) aponta que uma das causas do recente aumento de número de artistas na Europa dos anos 1970 e 1980 foi o aumento de apoios de governos locais e federais às artes estão na base da enorme expansão dos serviços artísticos, de património e conservação, e portanto de formação e emprego artístico. Tornou-se natural alocar às artes uma fração dos orçamentos estatais, entre 1% e 2%

anualmente, embora em Portugal o valor tenha sido menor. Vários sectores industriais tiveram um rápido crescimento nos anos 1980, nomeadamente no audiovisual e marketing e nas indústrias de media como o vídeo, o que requereu um aumento de artistas disponíveis (Menger, 1999). Embora neste momento seja difícil calcular o volume de artistas empregues no sector cultural, devido à transversalidade de ocupações, indefinições do trabalho artístico e assimetria de ocupações, os artistas de performance são mais facilmente detectáveis, ficando por determinar qual o volume dedicado efectivamente à performance para os definir com pertencentes ao meio.

Os músicos são a classe que suscitou mais estudos (Menger, 1999) e uma das conclusões é que cada artista funciona como a sua própria agência de emprego. Embora sem dados precisos, em Portugal existem várias agências para atores que organizam a vida profissional dos inscritos em relação a novelas televisivas e outros contratos, mas as agências de musica são inexistentes. “O mercado da musica clássica é um mercado deficitário e o lucro mínimo “ diz um ex – agente musical, que depois se virou para projetos educativos. Os músicos independentes são auto-suficientes: entram em contacto com entidades, enviam propostas, currículos e gravações, propõem concertos, fazem os concertos e recebem os cachets. Embora tenha sido criada legislação para dificultar o processo (a transação tem de ser efetuada por uma entidade inscrita como promotor) e não existam tabelas sindicais de referência para os pagamentos (há um tipo de conhecimento informal de valores entre os quais o pagamento flutua pouco, tanto para clássico como para jazz) o processo funciona. No caso da musica pop, altamente rentável, o agenciamento é um “must”. Por esta razão os projetos de musica não empresariais têm uma presença menor nos apoios locais e estatais, se é que se lembram de concorrer.

Os músicos são também os profissionais que mais vinculados estão ao ensino, a todos os níveis. Os postos de ensino superior, os mais bem pagos, são detidos por músicos de orquestras, uma realidade aportada também internacionalmente, que para além de salário fixo de orquestra recebem a respetiva renumeração de ensino superior, como convidados. De notar que por exemplo, a orquestra Gulbenkian foi considerada a que mais altos salários pagava na Europa nos anos 90.

Depois, na exponenciação de números de alunos inscritos no sistema de ensino artístico básico e secundário português, desde 2007 altura de uma reforma introduzida pelo governo socialista que abriu a aprendizagem a de musica de forma

gratuita a milhares de crianças e adolescentes em todo o país (sistema financiado pelo POPH), observou-se um aumento significativo do emprego de professores de música, de instrumento e disciplinas teóricas em todo o País. Este é o tipo de ensino que mais profissionais integra pois o ensino de instrumento é individual, e no sistema básico e secundário cada professor tem entre 18 a 22 alunos. Os músicos portugueses conseguem pois equilibrar um trabalho de performance freelancer com a docência, enquanto a oferta de postos de trabalho em ensino de dança e teatro é diminuta; mas na música erudita a atividade secundária da docência por vezes torna-se tão impositiva que bloqueia a atividade artística. Vários músicos entrevistados que tinham grupos formados, e com prémios adquiridos, desistiram de apresentar concertos por uma questão de insustentabilidade económica: é que na era em que tanto se fala da força económica das indústrias culturais e criativas os espetáculos deixaram de ser pagos e as entidades promotoras esperam que os músicos toquem sem remuneração alguma. Por outro lado a exigência de horários, burocracia e atenção aos alunos tornou-se tão pesada nas escolas de ensino artístico que os professores sofrem do mesmo mal de toda a classe docente portuguesa: exaustão e excesso de trabalho. Os corpos directivos são cada vez menos propensos a facilitar trocas ou permitir faltas devido a ensaios e participações em espetáculos e tournées.

A precariedade sente-se sobretudo a nível dos profissionais do teatro mais flutuantes, incluindo o pessoal técnico (técnicos de som, vídeo, etc.) e da dança. Andrew Ross no artigo “The new Geography of Work: Power to the Precarious” de 2008 é tremendamente crítico da precariedade sentida na nova cultura do profissional criativo, e sentida transversalmente também no mundo empresarial nos altos quadros técnicos. Nomeadamente Ross critica o facto da Cultura e do trabalho criativo estarem no centro das atenções do séc. XXI, como objetos de intensa especulação financeira com o apoio de políticas, estatísticas e estudos, numa das maiores campanhas de marketing de sempre sobre indústrias criativas, para os seus profissionais continuarem a viver de forma precária perdendo direitos face aos cada vez mais fortes grupos económicos.

Por exemplo em Portugal, as sociedades de autores mantêm uma guerra acesa com as televisões e canais cabo para cobrarem os direitos de transmissão depois revertidos para os atores, e outros intervenientes na máquina do audiovisual e dos media.

E ainda a título de exemplo, em Portugal o facto hoje em dia ser impossível conseguir salas gratuitas para espetáculos e ensaios no teatro, a insistência em que os espetáculos sejam à bilheteira ou gratuitos, a preferência por grupos amadores ou de estudantes, ambos gratuitos, ou por apostar fundos em grandes produções em vez de ativar o tecido cultural local, etc., tem mais a ver com um princípio de retorno lucrativo das artes que com a crise económica. Principalmente os municípios acabam por optar por espetáculos de teatro amador gratuitos, como comprovamos nas entrevistas em cinco municípios do interior, dois deles com equipamentos modernos e aptos a receber trupas profissionais. O princípio de raciocínio era o mesmo: se podem ter espetáculos gratuitos, porquê pagar espetáculos a profissionais? Em entrevista com um ator profissional, e encenador:

“Há uns anos era mais fácil, havia salas que disponibilizavam gratuitamente espaço para ensaios, e que compravam os nossos espetáculos. Agora isso tornou-se impossível: não há uma sala em Lisboa que não queira um aluguer. Já não podemos ensaiar, e menos fazer espetáculos depois à bilheteira”

Toda a atividade terá de ser comprovadamente rentável, um princípio inerente ao desenvolvimento e aplicação do conceito de indústrias criativas.

Mas internacionalmente o que mais preocupa os críticos é a necessidade de enaltecer algum tipo de lucro das artes de performance, mesmo que não económico, como o aumento de sentimento de cidadania, aumento de bem – estar individual, ou com funções sócio – orientadas (Allen, 2006), num momento em que a “arte pela arte” já não entra no discurso tendencialmente economicista dos departamentos governamentais financiadores. Muitas entidades que suportam as artes de performance, ou centros artísticos, na UK e USA exigem algum tipo de controle de gestão na direção das estruturas para estas acederem a apoios (Allen, 2006). Na prática acontece o mesmo em Portugal, para as estruturas acederem a apoios nacionais ou europeus têm de apresentar um relatório de gestão impecável da prática dos últimos anos (tipo de lucros, entidades parceiras, declarações de não dívidas, orçamentação detalhada, etc.), contabilidade profissional, relatórios intermédios e finais. A falha de qualquer etapa do processo automaticamente cancela o financiamento posterior, e pode levar à exigência de devolução de apoios, entretanto gastos. Segundo o testemunho do responsável administrativo de uma estrutura que apresenta concertos de música barroca, com inúmeros músicos

convidados do estrangeiro, digressões internacionais e pessoal muito reduzido para gesta de uma agenda pesada:

“Recebemos uma comunicação de uma funcionária da DGArtes a dizer que não estão justificados todos os gastos (dos apoios) no programa anterior! Vou ter de rever os relatórios de contas e tentar perceber o que se passa! Nem era eu a tratar disto quando aconteceu. Porque agora submetemos nova candidatura e o resultado será negativo se isto não for solucionado! E não sei se teremos de devolver dinheiro...”

### **3.6 Os apoios estatais em Portugal – apoios DGArtes**

Os apoios do Ministério da Cultura às artes representam uma parte substancial do financiamento das estruturas artísticas, principalmente nas áreas de teatro e dança que se organizam com sector não lucrativo.

Desde 2005 que a tutela sentiu a necessidade de legislar e regular o financiamento das artes, no apoio à criação, à produção e à difusão das artes com os apoios pontuais. Em 2007, dentro do processo global de reforma da Administração Pública, o Instituto das Artes (IA) foi substituído pela Direção Geral das Artes (DGArtes), nos termos do disposto no artigo 10.º do Decreto-Lei n.º 91/2007, de 29 de Março. Em conformidade com o estabelecido na Lei n.º 26/94 de 19 de Agosto que regulamenta a obrigatoriedade de publicitação de benefícios concedidos pela Administração Pública a particulares, os apoios começaram a ser publicados em Diário da República a partir de 2006.

Até aí a publicitação era parcialmente divulgada e comentada pelos *media*, sobretudo se havia correcções introduzidas que constituíam objeto de alguma polémica. Em 2005 o IA abriu candidaturas que dividiam o país em quatro partes – Norte, Centro, Alentejo e Algarve – e independentemente do número de estruturas e do trabalho cultural desenvolvido em cada região, cada uma das divisões iria receber o mesmo montante numa tentativa de igualização de recursos disponibilizados, e de descentralização cultural. “É nossa convicção que o mecanismo agora introduzido irá favorecer um desenvolvimento mais equilibrado das Artes do Espetáculo em todo o país”, escreveu o então diretor do Instituto, Paulo Cunha e Silva. No entanto esta versão rapidamente foi corrigida pois muitas das estruturas mais pesadas agrupavam-se nas regiões Norte e Centro (Porto e Lisboa)

e saíam prejudicadas do processo. No final manteve-se o equilíbrio anterior, com as regiões do sul substancialmente menos financiadas que as do Norte e Centro, apesar de terem visto o apoio crescer em termos numéricos.

As correcções às novas versões dos programas de apoios foram frequentemente introduzidas como resultado do diálogo contínuo da instituição pública com os grupos artísticos, ou como resultado de pressão sentida através dos meios de comunicação social. Neste caso em 2005 existiu pressão de atores individuais, ou representantes de estruturas, que manifestaram o seu desagrado nos meios de comunicação social e que o devem ter feito também particularmente solicitando reuniões com o IA, como era habitual: "Enviamos logo em contacto com o IA e pedimos uma reunião para aclarar a questão", ou "(...)recebi ontem um e-mail muito irritado contra os critérios de atribuição de subsídios por parte do Instituto das Artes(...) no qual se pedia a extinção do IA pela confusão que parece ter acompanhado a selecção de projetos a subsidiar este ano" (Pinto, 2004).

O jogo de forças entre os dois pólos, do financiador e dos financiados, é latente e ininterrupto, assim como o jogo de forças entre estruturas: "é claro que a estrutura X tem aqueles montantes porque quando lhes descera o apoio eles foram logo para os jornais!". Aqui joga-se também o plano do reconhecimento pela instituição reguladora: "Tivemos várias reuniões com o Ministério da Cultura, e tem sido um processo o reconhecimento e financiamento da nossa atividade" disse uma responsável de uma estrutura de dança com naturalidade, como que deixando claro que há um processo de *trabalho* a desenvolver com a instituição pública, de posicionamento e valorização do projeto, de forma a este depois ser financiado. Os múltiplos níveis de reconhecimento giram em torno de um ponto central, o financiamento por parte da entidade reguladora. O financiamento de atividade ao longo de um ou dois anos, ou de quatro anos nos apoios quadrienais, disponibiliza tempo e energias e propicia um terreno fértil para a criação, ao qual a maioria das estruturas existentes se habitua.

Visto de fora parece um oásis na figuração económica atual:

"Tive uma reunião com o grupo Y para este projeto e não estavam nada mobilizados! Isto de terem sempre financiamento certo tira-lhes a vontade de trabalhar!" queixou-se recentemente um promotor quando contactava estruturas para aderirem a um novo projeto. "Estavam sentados nas cadeiras a falar de outras coisas, sem atenção!". Comparado com a instabilidade da maioria dos agentes

freelancer, a relativa estabilidade das estruturas apoiadas, e a relativa continuidade dos apoios por parte da tutela permite a criação de um espaço criativo comparável ao que Freidson descreve no ensino superior: um espaço de pesquisa científica ou erudita, de produção de ideias e saber devidamente apoiado para que não existam constrangimentos económicos que limitem essa atividade. (Freidson, 1986)

Em 2005, apesar de os apoios terem sido revertidos no processo de igualização das regiões e se ter preservado o tipo de financiamento de cada estrutura, os resultados não se manifestaram na continuação de adesão do público às propostas artísticas, que com a redução de financiamento teriam também de ser reduzidas. “O Porto só vai aos eventos. Não se criaram hábitos culturais nas pessoas” comentou publicamente um responsável de teatro na altura, fazendo ver que o público não aderiu às propostas de programação das estruturas. Este comentário indica também uma estruturação endémica dos grupos artísticos, a de existência para a criação de um espaço imaginário, fantástico ou reflexivo, e o desenrolar do trabalho criativo num universo fechado sobre si porque não dependente do reconhecimento por parte do público, mas só do reconhecimento por parte da entidade reguladora.

A partir de 2005 a orientação dos concursos forçou as estruturas no sentido da experimentação e por isso, em certa medida, a uma maior reflexão e fechamento sobre si próprios. Era o início do digital no som, na imagem, e da experimentação pós-modernista na fusão de linguagens. Desenvolveu-se e aplicou-se o conceito de Residência, associada aos apoios, no sentido de os grupos terem um espaço de criação em aberto, num processo reflexivo e autocentrado ao longo de um período de tempo, umas semanas ou uns meses do qual sairia a obra para depois estrear em palco. Este conceito está ligado ao de experimentar antes de acontecer, num processo dinâmico de intervenção de várias partes, de diferentes elementos de um grupo ou de vários grupos divergentes e que de outra forma não estariam conectados: o vídeo, a dança, o teatro, o som digital, fotografia, etc. O conceito também tem sido aplicado nos fundos comunitários da cultura, agora Europa Criativa, os grupos são convidados a partilhar o processo de criação e a criar com outros grupos, em residências artísticas dinâmicas muito antes de apresentarem a obra ao público.

É o debruçar sobre a forma de fazer arte, e não propriamente sobre a arte que Umberto Eco preconiza como “a morte da arte” na arte contemporânea (Eco,



1972:249), a arte deixa de ter a função cultural que tinha, a de atingir um público com elementos determinantes como a estética, e passa a ter uma função diferente, indiscutivelmente mais intelectualizada e interiorizada: “esta modificação manifesta-se na consciência artística com um excesso de conhecimento racional em relação às capacidades de uma autêntica criação e fruição artística (...) o fazer artístico exige um conhecimento crítico crescente, o que quer dizer uma ideologização cada vez mais relevante do produto, donde a paradoxal desproporção existente entre o que as obras de facto dizem e o *surplus* de doutrina que as justifica”(Raffa, P. 1962:52).

“O conceito de experimentação obrigou os grupos a tornarem-se híbridos, a fazerem instalações, cruzamentos. O discurso apresentado pelas estruturas é essencial, antecede e acompanha todo o processo, porque sem esse discurso a criação fica descontextualizada. Recordo uma apresentação do grupo português X em Paris em que foram vaiados, não deve ter havido uma nota explicativa. As candidaturas tornaram-se cada vez mais intelectualizadas, discursivas” comenta um programador que trabalhou diretamente com o financiamento público. “Se há 10 anos o conceito era experimentação e nada em relação ao trabalho com a comunidade, agora o discurso é integração e inclusão das comunidades e não a experimentação” comenta o mesmo programador.

A intenção de uma gestão política territorial por parte da entidade pública foi sendo conseguida com alguma negociação com as estruturas artísticas. Em 2005 a divisão do território em quatro partes que seriam financiadas por igual não se concretizou, mas outras menores divisões e uniformizações foram conseguidas porque introduzidas sem desestabilizar a rede existente. Por exemplo, financiaram-se mais estruturas de dança no Norte esperando-se um crescimento neste sector, em detrimento de permitir um crescimento no sector do teatro “Há um desnivelamento em relação ao teatro da cidade (Porto) que já não poderia crescer mais. Há agora uma expectativa em relação ao crescimento da dança” - comentou a representante do IA na altura.

O esforço de planeamento e descentralização continuou a ser implementado nos apoios de anos seguintes reconfigurando o panorama nacional, e reflectindo-se na criação de várias estruturas longe do centro como o grupo *Materiais Diversos* em Torres Novas desde 2007. Já anteriormente outras estruturas se tinham deslocado para o interior do país, antevendo o apoio à descentralização e saindo das sobrelotadas zonas urbanas de Lisboa e Porto, como o grupo *Espaço do Tempo*

criado em 2000 por Rui Horta (dança) em Montemor-o-Novo no degradado Convento de N. S.<sup>a</sup> Saudação, ou na mudança da *Companhia Paulo Ribeiro* (dança) em 1998 para Viseu – Teatro Viriato, remodelado para o efeito.

Todas as estruturas foram equalizadas no sentido de terem de concorrer para a aprovação dos seus programas: estruturas com anos de experiência alinhavam-se ao lado de estruturas acabadas de nascer ou nascidas para o efeito, para desespero de alguns representantes que mantinham um financiamento estável durante anos. Segundo um testemunho “para o último trimestre (do ano) não sabemos nesta altura como vamos fazer. Vamos ter de reavaliar uma série de questões, em relação à programação, para não o fazer em relação ao pessoal da casa”

O Teatro Viriato em 2009 contesta a redução de 10% no financiamento, dizendo que desde o ano 2000 que tinham a mesma verba do Ministério da Cultura: 450.000 € por ano. Fazendo uma breve análise das páginas das quase 200 estruturas que a entidade pública que tutela o financiamento das artes tem financiado no período de duas décadas, percebe-se a importância fulcral destes apoios para o desenvolvimento e florescimento da atividade artística no sector. Os financiamentos foram alargando o seu campo ao longo dos anos, abrangendo também produções audiovisuais, artes plásticas, arquitectura, vídeo e instalações, e cada vez mais cruzamentos entre as diversas áreas como o teatro - dança ou a ligação do vídeo e artes plásticas à performance.

No edital de 2015 para os apoios directos ou indirectos (tripartidos) as áreas consideradas incluíram as de arquitectura, artes digitais, artes plásticas, dança, design, fotografia, música, teatro ou cruzamentos disciplinares. As grandes linhas orientadoras foram a de divulgação de património português, estabelecimento de parcerias, serviços educativos, circulação nacional – como medida de descentralização das artes – e acolhimento de entidades emergentes.

Ao longo dos anos as estruturas foram-se adaptando às exigências da tutela, quer a nível de repertório fazendo incidir as produções com repertório e criações lusas, quer nos domínios considerados como por exemplo a vertente de formação e residências artísticas, e a ligação à comunidade com a respetiva formação de públicos. É condição *sine qua non* de valorização nos concursos anuais da DGArtes uma forte vertente de ligação à comunidade, de integração e formação de jovens ou de formação de públicos. Pelo que, as estruturas que mantinham uma postura de

fechamento sobre si próprias e sobre o trabalho criativo que desenvolviam, para acederem a apoios tiveram de efetuar um movimento de abertura sólido.

*Festival de Performance urbana* de 6 a 9 de Maio 2015 do Ballet Teatro no Porto, *Bailes* da Companhia Clara Andermatt com a Associação Pédexumbo, ou os *Microbailes* do CEM

“É um conceito de companhia que surgiu de algumas dificuldades com as quais se debatem várias companhias portuguesas: a ausência de espaço de ensaio, a dificuldade de encontrar bailarinos profissionais disponíveis, a falta de verbas para manter uma companhia com nível profissional de uma forma minimamente digna e, finalmente, a dificuldade de realizar digressões com duração que justifique todo o empenho” – Companhia Instável, Porto

A Companhia Instável, por exemplo, abriu audições em Dezembro 2014 para uma nova produção com um coreógrafo convidado; fazem parte da candidatura a disponibilidade total dos bailarinos para ensaios durante 4 meses. Este facto pode constituir um problema pois os melhores bailarinos profissionais free-lancers têm possibilidades agendadas que podem não coincidir com os timings propostos. A adesão dependerá também do financiamento/ordenado de cada bailarino, ou antes, da disponibilidade da Companhia e do tipo de apoio que conseguiu para este tipo de produções. No entanto:

“É uma companhia que trabalha por projeto. Cada ano é convidado um coreógrafo de renome internacional que selecciona os intérpretes por audição, cria um trabalho para aquele grupo, a peça é estreada, circula tanto quanto possível e a companhia desfaz-se, até se constituir uma nova. As expectativas quanto ao crescimento da Companhia são grandes. Esperamos conseguir manter a oferta de experiências únicas e profissionais. Continuar a retirar partido e desenvolver um conceito que, apesar de ter sido criado como reação às adversidades, se tornou um bem cada vez mais visível” – Companhia Instável, Porto

## Cap. II As indústrias criativas e o mercado global

“(…) o conceito de criatividade pertencente à área artística foi recentemente muito alargado. Hoje liga-se a uma série de atividades e profissões novas, a maior parte muito longe da criatividade artística. No cruzamento das Artes, do comércio e da tecnologia, as indústrias criativas podem ser definidas como *as indústrias que têm a sua origem na criatividade, nas competências e talento de uma pessoa e que têm um forte potencial de emprego através da exploração da propriedade intelectual*” (UK Creative Industries Task Force, 1997). Conceptualmente foram incluídas atividades que não apresentam dimensão de indústria, como produção de jogos vídeo, software, ou web design. As novas tecnologias e a digitalização são fulcrais no desenvolvimento do sector (Primorac, J. 2005)

A origem do termo *indústrias criativas* teve origem na Austrália no início da década de 1990, mas foi ampliado em importância por *policymakers* britânicos alguns anos mais tarde, como parte do programa “Cool Britannia’ New Labor Agenda” (Mercer, 2001:5). No novo milénio as estratégias e projetos ligados ao património cultural e às indústrias criativas ganharam um lugar de destaque na União Europeia, principalmente pelas referências a motor de fatores de desenvolvimento, oportunidades de emprego e coesão social, assim como diálogo intercultural, criatividade e inovação.

Os relatórios de 2008 e de 2010, *Creative Economy Report*, preparados pela UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development), UNDP (United Nations Development Programme), UNOSSC (United Nations Office of South – South Cooperation), com a UNESCO, a WIPO (World Intellectual Property Organization) e o ITC (International Trade Center), demonstram que a economia criativa é não só o sector em mais rápido crescimento mas também o mais forte na formação de emprego, aumento de riqueza e em exportações. O relatório da UNESCO de 2013 começa por afirmar que cultura é um motor do desenvolvimento, liderada pela economia criativa e pelas indústrias culturais e pode revitalizar a economia de um país. Em Maio de 2013 a UNCTAD publicou os últimos dados sobre a economia criativa: 624 bilhões de dólares de comércio internacional de bens e serviços culturais em 2011, com uma média de crescimento anual, entre 2002 e 2011, de cerca de 8,8%. Os países em vias de desenvolvimento aumentaram as

exportações em cerca de 12,1% no mesmo período de tempo. Os dados internacionais apontam também para o facto de as indústrias criativas nos países da OCDE constituírem um sector importante da economia, com substancial relevância para o aumento da taxa de emprego. As estatísticas sobre emprego no sector cultural mostram um crescimento constante nestes países, com taxas de crescimento entre os 5% e os 20%. (Ericarts).

O Ericarts (European Institute for Comparative Cultural Research), do qual o Observatório das Atividades Culturais faz parte, tem investigado o sector criativo europeu sob a perspectiva de análise de um sector variado onde têm lugar os investidores privados, as instituições públicas e privadas e os criadores artísticos. A definição que usa de “indústrias culturais” abrange todas as empresas e independentes que operem nos diferentes ramos dos sectores culturais e dos media, compreendendo os artistas independentes, as pequenas, médias ou grandes companhias artísticas a actuar no mercado. Adicionalmente o ERICarts incluiu o sector cultural não lucrativo (associações) e mesmo o sector informal de atividade cultural.

Apesar das grandes expectativas de crescimento e emprego esperadas do sector Cultural e Criativo europeu, como que um ponto de fuga para a crise económica instalada em vários países ocidentais desde 2009, Wiesand, fundador do Ericarts, avisou numa conferência no Parlamento Europeu em 22 de Novembro de 2011 contra as expectativas irrealistas criadas pelo governo central europeu e pelos governos nacionais. Os relatórios mais optimistas apontavam para algumas ilhas de desenvolvimento na Europa, nomeadamente na Alemanha, mas este país ainda não fora afetado pela crise e mantinha uma economia robusta consistindo no maior mercado de consumo europeu, accionado por salários e exportações crescentes. Generalizar os resultados obtidos na economia alemã para outros países europeus seria excessivo e imprudente (Wiesand, 2011).

A problemática das indústrias culturais será analisada neste capítulo, tendo em consideração a génese da indústria cultural no mundo ocidentalizado, as repercussões no sector cultural e artístico português e problemas relacionados com estatísticas nas indústrias culturais a nível internacional. Será também efetuada uma abordagem ao lugar das artes de performance nas indústrias criativas (Throsby, 1994a).

## **1. Antecedentes: a reação negativa intelectual aos programas culturais**

Na década de 60 a Cultura e o acesso à cultura, começaram a encontrar o seu lugar nos debates políticos franceses (Moulin, R. 1985) tendo originado a ideia de que era necessário aproximar a nova sociedade de massas, educada e desafogada financeiramente, dos bens culturais e da arte. Para tal impunha-se a intervenção do Estado com políticas de desenvolvimento cultural, já que as assimetrias geográficas e sociais de consumo dos bens culturais se acentuavam com o desenvolvimento, em vez de se esbaterem. A contração dos públicos da arte devido aos movimentos vanguardistas de séc. XX, sentidos tanto na Europa como nos EUA, e o esforço dos agentes responsáveis para o alargamento de públicos nas artes eruditas e não eruditas levou forçosamente ao esbatimento de fronteiras, ao combate da autonomização de campos artísticos (Mendenhall, 1983).

Multiplicaram-se as propostas governamentais, com catálogos de medidas e despesas associadas. O processo de intervenção do Estado na divulgação da cultura e arte levou ao questionamento sobre o efeito que essa teria sobre a organização da vida artística, quais as consequências nas modalidades de reconhecimento artístico, na relação de oferta e procura, quais as implicações no binómio arte – economia. Os apoios às artes eram dimensionados numa perspectiva de serviço público da cultura, com a clara obrigação do Estado de equilibrar as forças assimétricas de procura/oferta na panóplia diversificada de vida cultural e artística.

O encontro com a obra de arte era essencial, e concomitantemente a circulação de produtos artísticos, a divulgação, o alargamento de públicos: até que ponto poderia a Arte interferir na vida quotidiana? (Caune, J. 1990). A Arte, até então propriedade de um núcleo de sociedade cultivada que dispunha de tempo e desafogo económico para se dedicar à cultura, passaria agora a ser propriedade de todos. Havia uma nova sociedade, massificada, com meios económicos e tempos de lazer, a sociedade de massas, liberta no séc. XX da escravidão do trabalho contínuo (Arendt, 1972) que poderia agora cultivar a cultura e imbuir-se do “espírito vivificador” como via de escape às pressões deflagradas nas relações de poder existentes na vida quotidiana de trabalho.

Malraux, político francês mentor do IV Plano de intervenção nessa década, do qual Plano Augustin Girard era o principal investigador no grupo de trabalho “Action Culturelle”, defendia que os problemas da cultura não eram problemas associados ao lazer ou à ocupação de tempos livres, mas gerados pela inacessibilidade da população às grandes obras. As afirmações de Malraux de que a Arte era uma “forma de transcendência da vida humana”, ou uma “revolta contra o destino”, configuram um background elitista de concepção romântica típico das elites cultas da sociedade burguesa, cujos princípios Bourdieu irá atacar com veemência uma década mais tarde. A acessibilidade passava pela ação cultural organizada, pela desestruturação do corpus artístico e do conceito de Arte, pela abertura de apoios às artes consideradas menores, pela planificação regional e correcção de desequilíbrios demográficos de acesso aos bens culturais. Malgrado todo este envolvimento, as análises sociológicas continuavam a apontar a *décalage* entre objetivos fixados e a realidade alcançada, ou seja, a população preferia a diversão e a arte persistia em ruptura com o gosto do público.

Se bem que autores como Hannah Arendt contestassem a eficácia da disponibilização de produtos da alta cultura às massas, numa versão pessimista da impossibilidade da elevação da consciência humana da condição de “animal laborans”, a verdade é que o ideal de uniformização cultural ou de democratização das artes como forma de superior educação democrática se espalhou no mundo ocidental e deu origem a programas concertados de divulgação cultural, educação, planificação, acessibilidades e apoios governamentais.

Hannah Arendt, próxima da Escola de Frankfurt e representante da cultura de Weimar, foi uma filósofa cuja contribuição teórica aprofundou os processos de ruptura entre o passado e futuro na sociedade moderna. A obra *Entre o Passado e o futuro* tem um capítulo crítico, “A crise da Cultura”, em que a autora equaciona os conceitos de sociedade e cultura versus sociedade de massas e cultura de massas. Já Adorno o teria feito antes, numa perspectiva mais sociológica e musicológica, numa verdadeira aversão à cultura (de) para as massas e advogando a defesa dos valores da alta cultura e da arte pela arte. Na Europa por volta de 1923 apareceu a Escola de Frankfurt, constituída por um grupo de intelectuais de orientação neomarxista, ligados ao *Institut für Sozialforschung* da Universidade de Frankfurt com o primeiro propósito de avaliar a contemporaneidade social e política. Descontentes com o rumo do socialismo e as manifestas lacunas na aplicação

prática da teoria de Karl Marx, este grupo era também radicalmente crítico do capitalismo e nomeadamente da cultura de massas.

Com a análise de Arendt enveredamos pelo caminho da apropriação da arte e da cultura no espaço europeu; percebemos como a mentalidade pragmática do final do século XVIII, que considerava todo e qualquer valor implícito na cultura e na arte como inútil, se transformou no seu contrário no interior da ascensão da sociedade de massas e começou a agir no sentido de monopolizar a cultura, efectivando com isso uma simbiose crescente entre a cultura comercial e a “autêntica”, ou verdadeira arte, na qual a cultura passou a ser sinónimo de algo utilizado para outras finalidades, como educação, aperfeiçoamento e diversão. Arendt fundamenta o argumento de que a cultura foi destruída para produzir diversão, dentro do processo de ascensão da cultura de massas, por uma transformação da escala tradicional de atividade humana, Labor, Trabalho e Ação. A cultura de massas conseguiu romper a escala de atividades inerentes à condição humana, apoderando-se dos objetos culturais e abandonando-os ao processo vital da sociedade que, como todos os processos biológicos, digere sofregamente tudo o que é necessário ao seu metabolismo. A lógica deste processo, segundo Arendt, resulta no seguinte:

“O facto é que uma sociedade de consumo não pode absolutamente saber como cuidar de um mundo e das coisas que pertencem de modo exclusivo ao espaço das aparências mundanas, visto que a sua atitude central ante todos os objetos, a atitude de consumo, condena à ruína tudo em que toca” (Arendt 1972:264). Com Arendt, o artista era o único indivíduo genuíno presente na referida sociedade. Uma vez submetido às condições da sociedade de massas e envolvido no conflito que se verifica entre sociedade e indivíduo, o artista articulava o “grito subversivo” por se sentir angustiado ao perder a própria identidade, sobretudo pela causa materialista de toda a psicologia autoritária que se revela capaz de mobilizar de modo racional as massas: “grito” emitido pelo indivíduo que deixava atrás de si a quintessência das realizações humanas, e em última análise, as obras de arte.

A teorização de Arendt encontrou eco na mentalidade da cultura pós-guerra europeia, a informação conceptualizada espalhou-se como por osmose num vasto círculo de críticos, filósofos e pensadores da cultura que desde sempre referenciam este único capítulo como súpula da sintetização de preocupações e antagonismos encontradas na cultura e na arte. O elitismo próprio do círculo da alta cultura – termo eminentemente germânico – horrorizava-se com a apropriação dos bens artísticos



pelas massas, que os levariam a transformar uma forma transcendente de expressão em algo transaccionável e objeto de diversão, e a converter os artistas em escravos do mercado de gosto mundano.

O aparecimento da cultura generalista com o cinema americano no início do séc. XX, da musica rock e pop, a banda desenhada, a literatura de grande consumo, a televisão e a rádio configuraram o que críticos dos círculos culturais eruditos classificaram como “cultura de massas”: cultura virada para o preenchimento de tempos livres da civilização industrial e produtiva, da jovem geração de colarinhos brancos ou das massas operárias com margem económica disponível para gastar em diversão e lazer. O consumo de bens culturais deixara de ser um privilégio de burgueses e aristocratas, e já que estas fronteiras entre classes se tinham desvanecido na Europa do após I Guerra Mundial, os bens culturais começaram a ser desenhados para consumo rápido: a cultura penetrou todos os estratos sociais com produtos especialmente dirigidos a faixas específicas de população – aos jovens e às classes operárias com o rock, o jazz, com o cinema comercial, os musicais da Broadway ou os espetáculos de variedades, os cabarés, as séries televisivas, o teatro de revista, etc. Os blues, jazz e rock americanos evoluíram em intrincadas e complexas interações desde os anos 20, entre os circuitos pop e comerciais, ligados às dissensões entre jovens da classe média e operária, e nomeadamente entre brancos e negros (Ross, 1989). Os Beatles em Inglaterra ou Elvis Presley nos EUA mobilizaram largas faixas da população sobretudo nos anos 60, tornando-se fenómenos de aderência maciça sempre em crescendo e catapultando a musica para um movimento expansivo inquestionável a partir do final da década de sessenta. A indústria musical expandiu-se rapidamente nos anos 50 e 60, tal como o audiovisual e outras indústrias do ocidente desenvolvido especialmente nos EUA. As grandes empresas de gravação produziam inicialmente produtos electrónicos e entraram neste mercado de forma lateral, como a RCA, Philips ou a EMI (Hesmondhalgh, 2014). O rápido crescimento dos estúdios de gravação nos anos 50 fez com que estes se transformassem em oligarquias, gerando uma sub - cultura de reação constituída pelas pequenas gravadoras independentes que começaram com jazz e musica alternativa evoluindo para um tipo de musica pop aprovada nos círculos intelectuais. O cinema americano manteve-se em ascensão desde os anos 20 criando um império maior que o da

musica, expansionado mais tarde através da televisão e internet numa rota de total concentração de capital (Bettig, 1996).

Dwight MacDonald (1906-1982) foi um dos membros do grupo “New York Intellectuals” que influenciaram a política cultural norte-americana entre os anos 30 e os 70, e que desde os anos 50 se tornou um dos maiores críticos da chamada cultura de massas. No artigo *A Theory of Mass Culture* (*Diogenes* 3, 1953) conceptualizou a clivagem existente entre alta cultura e cultura elaborada para o mercado, na opinião de que essa cultura com os romances policiais, o cinema, a musica barata, a arte e arquitectura, era um subproduto das sociedades industrializadas para rápido consumo e de muito baixa qualidade, uma espécie de *chewing gum* oferecida à população para recreação rápida. A cultura de massas era caracterizada por ele pela vulgaridade e o *kitsch*, e a nível moral e estético pela corrupção do gosto e de valores de cidadania. As massas sucumbiriam ao apelo destes produtos culturais, ou estes seriam criados à imagem e semelhança dos seus consumidores, um dilema ainda hoje presente na crítica dirigida a certos produtos do audiovisual, a algum do cinema comercial, ou ainda à musica *Pimba*, aquela variante de musica pop e folclórica que substitui eficazmente os grupos de musica e orquestras de baile nas festas populares (Marques, F. 2006). O dilema consiste em saber se os produtos são moldados segundo a demanda e gosto do público, ou se este é vítima de uma manipulação de apelo às suas necessidades e gostos.

Os investigadores de hoje em dia concordam que em nada de fundamental se distingue o modo de produzir os vários tipos de cultura, seja erudita, pop ou folk ou ainda de massas (Peterson, R. 1989; Becker, 1982). Mas tal não acontecia nos anos cinquenta do século XX em que a clivagem se tornava evidente por evidenciar uma clivagem de domínio e posse social. Peterson (1988) e DiMaggio mostram que a musica country, de início rural e regional, depois da II Guerra Mundial se transformou na musica do proletariado branco, num sentido de apropriação estratificada e de diferenciação social. No entanto para os intelectuais de NewYork ou para os teóricos da escola de Frankfurt a “cultura de massas” erguia-se anónima e indiferenciada (Lowenthal, 1987) apesar das diferenciações raciais, religiosas ou sociais

Curiosamente a musica popular de origem folclórica era tida, pela classe intelectual em geral, como expressão autóctone espontânea e verdadeiramente autêntica, uma voz etnográfica em rápida extinção devido ao avanço voraz da

cultura massificada. A musica tradicional de expressão popular foi acarinhada pelos círculos elitistas de alta cultura também na Europa, como expressão última da autêntica diversidade e raiz de nacionalidade. Desenvolveram-se grandes esforços para a captação e transcrição das musicas e cantares tradicionais na primeira metade do séc. XX. Com as recolhas etnomusicológicas de Bartok e Kodály no interior da Hungria, na primeira e segunda década do séc. XX, criou-se o modelo de captação dos cantares populares para uso dos académicos e de compositores que poderiam então passar a integrar os verdadeiros elementos de musica original europeia de raiz popular na musica erudita, em vez de usarem melodias estandardizadas muito ao gosto dos salões do séc. XIX. Na recolha do verdadeiro espólio das comunidades estava também implícita a negação da arte artificialmente criada para o mercado e pelo mercado, como que mostrando ao mundo que o “povo”, a classe operária e o campesinato tinham já as suas formas naturais de expressão artística que deviam ser preservadas. Bartok trabalhou na transcrição e sistematização de todo o material que recolheu ao longo de vários anos e quando deixou a Europa por razões políticas, em 1939, passou a Kodaly a colecção de 13.500 items (canções, melodias, etc.). Kodaly liderava então o *Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences*, e continuou a trabalhar na publicação de todo o material até à sua destituição como presidente do grupo, em 1974, também por motivos políticos.

Para MacDonald a separação entre alta cultura e cultura tradicional ou folclórica, correspondia à divisão natural da sociedade entre aristocracia e povo, o povo tinha a cultura tradicional e a aristocracia a alta cultura com a musica erudita, artes plásticas, literatura e poesia. A erupção da cultura de massas causara uma disrupção, a seu ver catastrófica, no panorama organizado do acesso e fruição da cultura e nos EUA essa erupção estava a tomar todo o terreno de forma acelerada. De facto a força dos filmes de Hollywood ou os escritores de policiais e outras novelas entravam um período de grande produtividade e força económica, para terror das elites intelectuais que consumiam essencialmente o teatro da Broadway, ou que frequentavam os concertos das grandes orquestras e que liam literatura europeia. Os seis romances policiais de Mickey Spillane venderam no início dos anos 50 mais de 13 milhões de cópias. Eram livros violentos e pragmáticos, a “pastilha elástica” da literatura americana como dizia o autor. Não queria ser chamado de autor, mas sim escritor, um escritor de leitura fácil e acessível, longe

dos modelos clássicos da arte policial de Edgar Allen Poe ou Sir Conan Doyle (incidentalmente ambos europeus) que valorizavam o raciocínio, a dedução e criavam ambientes rebuscados. No total Spillane, ícone do romance negro, vendeu cerca de 200 milhões de livros em todo o mundo, em poucos anos. A cultura de massas e para as massas tinha por efeito um processo de adesão automático e contínuo por parte do público. A homogeneização cultural (Shatz, pág.41)) era outro perigo eminente, pelos alvos atingidos em todos os estratos sociais.

A arte erudita, na altura sobretudo musica *avant-garde*, arte abstracta e teatro experimental decaía a pique na preferência do público, tendendo a desaparecer do panorama de fruição cultural. O acesso à musica clássica, à literatura consagrada ou às artes plásticas insistia numa bagagem de conhecimento cultivada e pertencente às elites sociais europeias e americanas. a arte sensível e de fácil acesso às pessoas era aliada da degradação moral e de superficialidade, enquanto a arte erudita clamava uma série de qualidades da parte do receptor como profundidade intelectual e atitude científica (Schatz, :47).

Numerosos investigadores observaram no entanto que no período desde o final de 1950 até 1970 se observou uma mutação profunda nos valores materialistas e pós-materialistas, ligados a mudanças sobre crenças e valores culturais; esta observação foi diretamente analisada por inquéritos sucessivos sobre valores que se constituíram indicadores de cultura (cf. Rockeach, 1979; Inglehart, 1984). As diferenças estéticas e estilísticas entre partes da arte de cultura de massas e da alta cultura tornam-se difusas: muita da arte emergente era considerada ter tanta qualidade quanto a arte erudita.

-

Theodor Adorno foi um dos fundadores do grupo, filósofo e musicólogo, assumindo a direção do *Institut* já em Frankfurt nos anos 50. A obra de Adorno, segundo alguns críticos da especialidade (filosofia) pauta-se pela extrema complexidade ao ponto da quase ininteligibilidade. Ao longo do séc. XX e, sem dúvida, devido ao calibre intelectual dos membros do grupo, que incluiu Habermas, Marcuse, Adorno, Lukács e Pollock, o grupo de Frankfurt protagonizou uma das frentes do pensamento filosófico e teoria social crítica com profunda influência sobre os círculos intelectuais ocidentais durante parte do século XX, quer por concordância quer por reação. O *Institut* mudou-se para Genebra em 1933 devido à subida do partido nazi ao poder, e em 1935 sediou-se em New York ligado a *Columbia*

*University*. Apesar do *Institut* ter voltado para Frankfurt mais tarde, alguns dos filósofos permaneceram nos EUA, como Marcuse e Lowenthal.

A nível artístico Adorno defendia a antiestética, ou estética negativa já que a estética ou prazer da arte não tinha lugar na nova musica contemporânea (musica claro que de origem germânica) pós conflito mundial, em que terríveis atrocidades tinham tido lugar e que a humanidade nunca poderia esquecer. Em 1949 escreveu o livro *The Philosophy of Modern Music* que viria a influenciar fortemente a visão da musicologia sobre o papel e influência que a segunda escola de Viena teria na musica erudita no séc. XX. A segunda escola de Viena foi fundada pelo compositor (e pintor) Arnold Schönberg. Shönberg estava ligado ao movimento expressionista na pintura e era um compositor austríaco. Confrontado com a falta de respostas formais do crescente atonalismo na musica erudita inventou o dodecafonismo, um sistema totalmente formalizado e abstracto de escrita musical. No dodecafonismo os sons sucedem-se em séries lógicas e pré-estabelecidas resultando numa criação de obras estruturadas ao pormenor.

Lógico e funcional, era intenção de Shönberg romper definitivamente com a teoria tonal aperfeiçoada ao longo dos séculos anteriores e com a estética tradicional, no sentido em que o tonalismo já tinha evoluído para estados não facilmente solucionáveis na musica de Wagner e Richard Strauss. A invenção foi anunciada como o aparecimento de uma nova linguagem que destronaria por completo a tonalidade e Schönberg sentia-se possuído por uma missão messiânica e fundamental (Rosen, 1976). A musica dele não teve a receção desejada nos círculos musicais europeus. Rosen descreve no livro como um dos concertos com musica de Schönberg, na Viena de 1913, foi cancelado a meio e invadido pela polícia, um resultado mais destrutivo ainda que o provocado no concerto em Paris no mesmo ano, com a *Sagração da Primavera* de Strawinsky quando o publico furioso fez fugir os artistas pela porta dos fundos. Os seguidores mais directos de Schönberg, Alban Berg e Webern faleceram precocemente, em 1935 e 1945 respetivamente, e Schonberg exilou-se nos EUA antes da Guerra devido à ameaça nazi, ficando a leccionar na UCLA (*University of California Los Angeles*).

A defesa da figura de Schoenberg, que seria o precursor de uma nova era criativa e do pensamento racional na arte, contrastava com a recusa do público e dos meios artísticos (recusa relativa dependendo do grau de intelectualização) em

relação ao dodecafonismo e em relação ao papel messiânico que Schonberg teria na arte (Rosen, 1976), e do qual ele acreditava que se encontrava imbuído.

Este problema de discrepância entre a recepção da obra contemporânea pelo público, especialmente pelo público americano no qual outros compositores de música erudita eram aclamados e bem inseridos (como Strawinsky), e a visão do criador/redentor isolado, dá continuidade a duas vertentes da uma mesma teoria: por um lado a da obra contemporânea que será *sempre* incompreendida por uma questão de princípio, e por outro lado a incompreensão em relação ao criador da obra contemporânea.

Obviamente que as artes plásticas, com o expressionismo, surrealismo e todas as novas formas de expressão abstracta e com as devidas repercussões no teatro experimental, obtinham do público geral a mesma frieza que obtinha a música dodecafónica, e desenvolviam estratégias de auto-defesa e legitimação que Bourdieu critica de forma cortante uns anos mais tarde.

No outro lado da balança, a economia da indústria cultural adaptava os seus produtos ao consumo das massas e determinava o próprio consumo através da ideologia capitalista, oferecida como progresso. Para os intelectuais a diversão na qual se transformara a cultura, e a arte, era um engodo usado eficazmente pelo sistema capitalista. A verdadeira obra de arte apresentava-se como a antítese da sociedade de consumo; este tipo de pensamento e de clivagem dominou as elites ocidentais em graus mais ou menos vinculados e permaneceu ao longo do século XX, pelo menos nos círculos intelectuais e universitários, aos quais estavam ligados os estudos culturais, como fonte de divisão entre a cultura pop e a alta cultura. A repulsa extrema protagonizada por Adorno evoluiu, nos círculos intelectuais e ao longo dos anos, para uma posição bem mais moderada relativamente à indústria pop; no entanto no meio académico, a fronteira entre alta cultura e cultura pop continuou bem vinculada por um processo de replicação continuada (Bourdieu).

Por exemplo, nos cursos de Musicologia em Portugal (Ciências Musicais – Universidade Nova de Lisboa) Adorno continua a ser abordado como autor de referência dentro da crítica musicológica e Schonberg é estudado como o grande inovador da linguagem musical do século, sendo a sua música venerada, assim como a dos seus sucessores. No seguimento da Segunda Guerra Mundial (WWII) este compositor influenciou grandemente o meio artístico através dos seus escritos, dando início ao serialismo que se propagou pelo restante séc. XX (Born, 2010).

Se bem que exista agora mais abertura para os fenómenos de musica pop, essa abertura é periférica e enquadrada unicamente como fenómeno social urbano; o estudo da musica erudita continua a ser central nos cursos superiores de musica e a musica tradicional do país é abordada nas cadeiras de etnomusicologia, tal como a musica tradicional mundial. O modelo de estudos superiores em musica é comum em todas as grandes universidades, quer europeias quer americanas ou sul – americanas. Basta aceder on-line aos programas de estudos superiores em musica de qualquer universidade americana para ver que, associado ao estudo da musica erudita se encontra o da etnomusicologia, e nalgumas universidades, o de Jazz. Portanto, dentro do esquema mental da dicotomia das artes, o erudito da musica clássica continua associado ao folclórico e a algum do jazz, ficando do outro lado da fronteira a musica ligeira e mais uma série de fenómenos ligados às indústrias culturais. Também nas outras artes, os estudos culturais, ou a bagagem teórico-artística remete de forma profunda aos princípios da Escola de Frankfurt, estruturalismo e pós - estruturalismo.

É sobretudo no Reino – Unido que a musica pop se estuda a nível universitário, chamada de *musica contemporânea* no verdadeiro sentido do termo e acompanhada de formação de músicos/empreendedores e capacitados para a gestão de uma carreira nas artes. O modelo liberalizado inglês encontrou uma forma de organização de sectores da cultura, que teve início nos anos 90: a criação e fomento de pequenas e médias empresas de indústrias culturais em que o artista se torna promotor e distribuidor do seu trabalho no mercado. O governo britânico, agências e ensino superior começaram a oferecer formação em gestão e empreendedorismo cultural, e esta orientação foi também apoiada por medidas de incentivo ao mercado. Nos EUA, desde 1987 a *Berkeley School of Music* está na total vanguarda de preparação de músicos de musica pop a nível superior.

A reação inicial dos intelectuais à cultura de massas centrou-se sobretudo nos processos de receção massificada e na acessibilidade da nova cultura, que apelava aos públicos de forma fácil. A crítica intelectual dos anos cinquenta não foi tanto uma crítica musical, mas à cultura de massas como fenómeno global da sociedade industrializada, e a repercussão na elite intelectual musical foi evidente com a desclassificação da arte pop para estudo ou interesse posterior. As artes sob ataque foram sobretudo as que tinham um legado de elite, europeu.

---

Por isso, o cinema que fora desenvolvido de forma empresarial nos EUA desde o início, era considerado uma moderna 7.<sup>a</sup> arte, não acarretando o peso da tradição. As escolas de cinema existiram desde os anos 60, com cursos de formação técnica, estilística e de produção, como o *California institute of the Arts* fundada pelos estúdios Walt Disney em 1961, ou o *Department of Radio – Television – Film* da University of Texas de 1965, e as melhores estão agora espalhadas por todo o mundo (*European Film SchoolNetwork, 2014*).

A década de 50 ficou conhecida pelo aumento de oferta da cultura de diversão e ocupação de tempos livres, desde o desenvolvimento do jazz moderno ao aparecimento dos restaurantes de fast-food, os cinemas drive-in, a televisão em casa (cerca de 10,5 milhões de americanos já tinham televisão em 1950) e o Rock and Roll que catalisou a juventude americana; rapidamente a indústria cinematográfica percebeu que podia atrair o público jovem criando uma série de ídolos rebeldes com atores icónicos, como James Dean ou Marlon Brando. A cultura era barata, acessível e compreensível; sobretudo chegava a todos os estratos sociais sem distinções. Os intelectuais afirmavam que a cultura de massas era totalmente democrática dando um tom negativo à questão, mas a verdade é que meio século depois nós estranhámos que a cultura pertencesse de facto e só, sobretudo na Europa, à elite conhecedora, e que a elite não permitisse que “as massas” se advogasse o direito a uma cultura, mesmo que fosse só por diversão.

Podemos considerar o ataque dos intelectuais dos anos 50 como uma tentativa de retorno ao messianismo germânico europeu, por um lado, e como resultado do choque com a pujança da cultura de massas por outro, cultura situada nas antípodas dos valores elitistas europeus que a escola de Frankfurt transportou para os EUA. A crítica social implícita às massas e ao povo não culto e, em defesa da elite detentora de cultura, serve de ilustração da tese de Norbert Elias que na obra *Os Alemães* (1996) descreve a sociedade germânica como essencialmente elitista, onde existia a “boa sociedade” formada pela nobreza e pelos burgueses nacionalistas, “unidos por um código de honra obrigatório e que os colocava acima dos não membros”. A inebriante sensação de unidade e de força germânica (Guterman, 2013) fora duas vezes estilhaçada com a perda das duas Guerras Mundiais, mas existia ainda a consciência da superioridade, desta vez toldada pelo rancor como padrão de reação. Elias lembra que a derrota na guerra foi um “choque traumático” para a sociedade



alemã, infligido duas vezes. Ora os “não membros” do grupo de elite, advogavam-se o direito de usufruir e fruir de uma crescente forma de diversão, a cultura pop.

Se bem que a cultura pop tenha florescido de forma mais direta nas economias liberais dos EUA e Reino Unido do que na Europa, o choque do núcleo intelectual de alemães e austríacos acolhidos no novo sistema cultural dos EUA, na “Califórnia alemã” onde todos se concentraram, deve ter sido considerável. Milhões de pessoas aderiam sem reticências a um tipo de cultura e vivência que para este núcleo não tinha qualquer significado e que só podia ser o produto do capitalismo desenfreado, da industrialização deformadora de bons costumes sociais e da perda de valor humano das “massas”, que eram induzidas no conformismo e trivialização.

-

Na fase da mais forte crítica à cultura de massas, dos anos 50 e 60, formou-se também uma contra – cultura (Hesmondhalgh, 2014) de jovens americanos e europeus universitários contra o conformismo e a trivialização da cultura de massas, condenada nos seus meios sociais, e que encontraram uma terceira via entre a oferta elitista e o facilismo pop na música alternativa promovida por artistas e discográficas independentes. Desde os anos 60, começando pelo jazz e passando pelo folk e rock, as pequenas discográficas conseguiam vender música fora dos grandes circuitos para um grupo crescente de aficionados que se situavam como rebeldes em relação às duas posições dominantes.

Eventualmente e a par da enorme indústria gerada pela música pop que mobilizava milhões de consumidores, a música alternativa (indie) e as produtoras independentes originaram o seu próprio mega – mercado e grandes hits, com por exemplo os Nirvana e os U2 nos anos 90, depois de terem passado pelo punk e o funk dos anos 80. Hesmondhalgh dá uma visão incisiva sobre o desenvolvimento e a força da indústria americana e inglesa, cujo mercado musicográfico a certa altura ficou dominado pelos três gigantes – Sony Music Entertainment, Universal Music Group e Warner Music Group – incidentalmente, Universal e Warner, os mesmos gigantes do cinema resultado da progressiva centralização económica nas indústrias da cultura (Bettig, R., 1996). Hesmondhalgh analisa também o impacto da digitalização e, mais recentemente, da internet na indústria da música comercial, quer nos EUA quer no UK. A entrada de grandes marcas no sistema de domínio de mercado, como a Pepsi que assinou acordos de exclusividade com Madonna e Michael Jackson nos anos 80, e com Britney Spears nos anos 90, vieram tornar

mais profundas as lutas de poder pelo domínio de mercado que continua a gerar milhões.

Nos anos 70 do séc. XX o poder político ainda estava preocupado com a assimilação da alta cultura que vinha a perder terreno, e poucos comunicados ou relatórios internacionais se preocupavam com a economia da cultura, além das referências aos apoios estatais em prol das atividades artísticas e de defesa de culturas locais (Throsby & Bakhshi, 2010). Os serviços e bens culturais eram facilmente identificáveis: literatura, música clássica, bailado ou escultura e pintura. A consciencialização de que uma nova força económica se formava, passou despercebida nos meios políticos dominados pela formação na alta cultura, até esta ser incontornável. Os franceses, nas décadas de 60 e 70, tendo planificado um conjunto de medidas e disponibilizado o respetivo apoio financeiro para a democratização cultural, confiantes que o poder da Arte e o seu contacto inefável seria suficiente para evitar a deterioração civilizacional, não deixam contudo de estabelecer um gabinete de acompanhamento sociológico, de reflexão sobre os resultados objetivos das medidas impostas, gabinete que teve a direção do sociólogo Augustin Girard.

“Como dizia Joseph Kosuth, a arte é simplesmente demasiado difícil para não importa quem, tal como o é a ciência ou a filosofia. Não é de surpreender a constatação de que o público que está à altura de saborear os produtos artísticos seja restrito” (Mendenhall, 1983: ).

## **2. Indústrias culturais e artes eruditas no séc. XXI**

A génese do termo “indústrias culturais” é traçada por Terry Flew no livro “Global Creative Industries” de 2013 como um conteúdo programático governamental britânico. Este termo teve origem no governo de Tony Blair nos anos 1990 e 2000, e desde então começou a ser usado em todo o mundo – na Europa, Ásia, América Latina, Caraíbas, Austrália, Nova Zelândia e mais recentemente em África – para Flew, numa campanha de marketing sem precedentes.

A análise da cultura já antes tomava um cariz eminentemente económico, com os projetos, estudos e relatórios encomendados a agências internacionais e a mobilização de investigação de economistas como Throsby, Ruth Towse, Throsby, etc. Sempre numa versão profundamente anglo-saxónico visto que o grosso da economia cultural se gerava na Grã-Bretanha e EUA com as indústrias da música e

do cinema, naturalmente que a economia e impacto dessas indústrias começaram a deter a atenção de experts e a suscitar interesse nos núcleos económicos. Por outro lado a mentalidade americana exigia que os dólares aplicados na cultura, nomeadamente na alta cultura, fossem devidamente explicados, nascendo vários estudos pioneiros também no campo das artes de palco. Desde os anos 70 que se levaram a cabo estudos sobre o impacto económico das artes, como argumento para o seu financiamento por entidades privadas e estatais, como o de Baumol & Bowen anteriormente referido.

Nos anos 80 e 90 a parte mais conservadora da sociedade americana começou a pôr em causa o financiamento das artes com base no princípio de “public good” (Everitt, 2009) e as atenções viraram-se para a contribuição económica da cultura e das indústrias culturais. A quantidade de estudos e de literatura relacionada com as indústrias culturais foi aumentando no sentido de clarificar conceitos, objetivos e metodologias. O sector cultural passou a estar indissociavelmente ligado ao conceito de desenvolvimento económico e social. As indústrias criativas representam 7,3% do PIB mundial (Howkins, 2001) e o seu crescimento no comércio internacional foi de 8,7% no período de 2000-2005 (UNCTAD, 2008:4).

As medidas de desenvolvimento da cultura têm sido implementadas a nível nacional em cada País, assim como as áreas que podem ter alguma relação com a cultura, como o turismo, a educação e a integração. O cinema e audiovisual transcenderam fronteiras e desenvolveram-se de forma global, principalmente na distribuição. O mesmo aconteceu com a produção cultural ou artística, e com certas áreas das artes de palco como a sedição de músicos de orquestras ou bailarinos em companhias internacionais. A alta cultura institucionalizou-se, alargando a oferta de performance em musica, ballet ou teatro; as companhias profissionalizaram-se e internacionalizam-se ao longo do séc. XX. Na viragem para o século XXI as mais importantes companhias de Opera, Ballet, ou Orquestras aglomeram músicos e bailarinos oriundos das mais diversas origens e locais do planeta devido à sua profunda profissionalização e internacionalização.

Nesse sentido a UNESCO e ONU lançaram o repto para uma harmonização global de esforços pois consideram que:

“Uma grande proporção dos recursos intelectuais e criativos está a ser investida nas indústrias culturais, cujo produto intangível é tão real e considerável como o das outras indústrias. A criatividade humana, e inovação tanto a nível

individual como em grupo, são a chave destas indústrias e tornaram-se na riqueza das nações do século XXI” (UNESCO, 2013: 15).

Para Flew a recapitalização das indústrias criativas é jargão utilizado para compreensão das entidades financiadoras e agências internacionais, uma outra forma de enunciar o que já se sabia: a cultura necessita de apoios. O termo também marca a reunião das artes, cultura, media e digital numa só perspectiva, que muitos consideram suicidária e desculpa para um progressivo desinvestimento na cultura por parte dos governos. Esta tem sido uma das preocupações centrais das organizações profissionais artísticas a nível internacional, e que referiremos mais adiante.

No trabalho de 2011, “Creative Industries: Culture and Policies”, Flew descreve a evolução política das indústrias culturais na Grã-Bretanha desde a era neoliberal de Margaret Thatcher, e que em 1997 já empregavam cerca de 1,4 milhões de pessoas principalmente na zona londrina. Nos anos 90 a economia britânica empregava mais gente na indústria da musica que no sector automóvel, têxtil ou aço (Flew, 2011). Numa época de retração de outras indústrias devido à emergência de novos mercados e demanda de mão-de-obra mais barata que a europeia, a GB “descobriu”, pela mão dos seus políticos nomeadamente Tony Blair e depois Gordon Brown, a força das indústrias criativas em solo nacional e, começou a usar o conceito como sinónimo de crescimento, criação de emprego e desenvolvimento sustentável. O governo britânico estava também preocupado com o deficit comercial com os EUA no audiovisual, e pretendia igualar as posições na balança comercial. A agenda sobre as indústrias culturais mudou o enfoque sobre as artes, antes consideradas deficitárias e dependentes de apoios governamentais, ou então em desenvolvimento ad hoc empresarial e no mercado livre, para um enfoque de formação do artista – empresário, e sobre o produto económico da atividade desse tipo de empresário. (Flew, 2011).

A emergência de novas políticas culturais mobilizou também o debate académico internacional, principalmente na Grã-Bretanha e Austrália, acerca da delimitação do termo, etc. A denominação de “indústrias criativas” em vez de culturais apareceu na Austrália em 1994 no relatório “Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy” (DCA, 1994). Este conceito era mais flexível na aproximação de aspetos como criatividade, valor cultural, tecnologia e economia (UNESCO, 2009).

Um dos pontos de discussão académica é que as indústrias criativas reuniam atividades de dois sectores marcadamente diferentes, um sector eminentemente económico e empresarial, da arquitectura, design e publicidade, cinema, media e TV, e um sector de trabalho intensivo do artesanato e artes de performance, e em geral organizado de forma não empresarial. Outro ponto de reflexão era até que ponto as indústrias criativas empregavam realmente criativos, ou seja, qual a percentagem destes na multidão de administrativos e profissões transversais a muitas áreas económicas (como os Web designers, que fornecem conteúdos para serviços e indústrias que nada têm a ver com cultura).

---

Este é um problema que se mantém e é acusado também em Portugal quer pelo Relatório de Fortuna (2014) quer pelo relatório Mateus (2010): existe uma grande indeterminação na localização de profissões culturais pois muitas actuam de forma transversal, ou são classificadas pelo sistema de classificação de profissões de forma transversal e imersas noutras atividades. A discussão manteve-se em dois pontos clássicos, se as artes deviam ser acopladas à economia e só medidas por esta, e se o conceito de criatividade de Florida (Florida, 2002) seria tão transversal como ele indicou; foi posta em dúvida a existência de uma *creative class* por alguns teóricos porque em última análise o termo é tão lato na aplicação a atividades humanas que todas podem conter um elemento criativo, e porque a sua tese não era suportada por evidência empírica (UNESCO, 2113: 41).

Finalmente muitos consideram que a agenda das indústrias criativas é um cavalo de Tróia para o progressivo desinvestimento governamental nas artes e na cultura, facto que tem sido constante nos últimos anos na Europa, opinião partilhada com apreensão pela maioria das organizações profissionais artísticas.

As artes de performance (musica erudita, bailado, teatro) estão integradas no conceito geral de indústrias criativas, embora em geral não se organizem de forma empresarial e muito menos industrial, sendo o seu tipo de atuação em geral economicamente deficitária (Throsby, Paul Dimaggio, Baumol & Bowen, etc). As estatísticas da cultura cobrem neste momento muitos aspetos da vida social e económica europeia. Com a implementação da estratégia Europa 2020 novos caminhos se abriram para a cultura como impulsionadora de crescimento e desenvolvimento, de coesão e criatividade.

Para Flew (2013) existem ainda uma série de entraves às estatísticas nas indústrias culturais, nomeadamente porque algumas das atividades se cruzam com

atividades não culturais e existe o risco de dupla contagem a nível estatístico. Com base de vários estudos internacionais como os da *World Intellectual Property Organisation* (WIPO), da UNESCO e da UNCTAD, as indústrias culturais têm um peso de 5% a 8% na economia dos países desenvolvidos como a Grã – Bretanha, Suécia, Países Baixos e Austrália, e cerca de 2% a 4% em países como Singapura, China, Malásia, África do Sul, Roménia, Polónia, Argentina e Colômbia. Em Portugal o valor ascende a 2,8% da riqueza criada, e absorvia à data cerca de 127.000 empregos (dados de 2006, relatório Mateus & Associados).

As indústrias culturais ou criativas tendem a aglomerar-se nas grandes cidades como Nova York, Londres, Paris ou Tóquio que apresentam rácios de emprego no SCC muito superior aos do resto dos territórios. Existem ainda outras cidades que conseguem desenvolver de forma eficaz o SCC com políticas culturais orientadas nesse sentido, como Berlim, Manchester ou Buenos Aires. Muita da investigação e produção académica centrou-se na importância dos aglomerados populacionais e sua influência na cultura (Markusen, 2008; Landry 2003; Heibrun, 1987; Florida 2002, etc.)

É expectável que a economia criativa e as indústrias culturais continuem a crescer nos próximos tempos, por três razões fundamentais: primeiro o comércio internacional de conteúdos criativos, catapultado pela era digital, tem vindo a crescer de forma mais rápida que o resto das trocas internacionais noutros sectores; em segundo lugar porque o consumo cultural está diretamente relacionado com desenvolvimento económico, e com o crescimento das economias mais avançadas existe a presunção de crescimento de serviços e bens culturais. Por último, segundo um estudo da NESTA (*National Endowment for Science, Technology and the Arts*) as estatísticas nacionais têm subvalorizado os sectores criativos que afinal tiveram um crescimento superior ao apresentado oficialmente pelas agências governamentais na Grã-Bretanha (Flew, 2013), um problema que poderemos transpor para outros países.

Para Flew, atualmente o motor de desenvolvimento é a era digital, que possibilita a disseminação de produtos sem fronteiras físicas, e a valorização da diversidade dos países menos desenvolvidos. As políticas culturais a implementar para o crescimento das indústrias culturais passam pelo aumento de níveis de educação, estabelecimento de infra-estruturas digitais e valorização governamental. O estudo português *O sector cultural e criativo de 2010* (Mateus, 2010: 22) aponta

no mesmo sentido, o consumo de produtos culturais depende do capital humano próprio, alcançado através de educação específica mas principalmente pelo acesso a equipamentos adequados que neste caso se concretiza num conjunto de acessos a plataformas digitais; e as atividades que servem de apoio à produção e difusão de bens culturais são as “de produção e comercialização de equipamentos e suportes, cadeias de difusão de conteúdos e informação, redes de infra-estruturas e tecnologias”. (pag. 24).

No entanto temos aqui que reportar que nas entrevistas efetuadas, o digital representa, unanimemente, uma parte diminuta para os artistas de palco. Na área da divulgação usam vídeos promocionais, que poderão estar no canal do Youtube, e continuam com as clássicas fotos, cartazes e contactos com a imprensa.

### 3. Comércio internacional

A medição do valor económico do sector cultural tem-se vindo a implementar desde o aparecimento do conceito de indústrias culturais da era thatcherista, quando a cultura adquiriu um estatuto predominantemente de florescimento económico. Nesse sentido tem feito sentido medir o crescimento económico a ela associado, em termos de emprego e de criação de riqueza locais ou de comércio internacional. Os dados publicados em 2013 pela UNCTAD são significativos: os países em vias de desenvolvimento aumentaram as exportações em cerca de 12,1% entre 2008 e 2012. Podemos ler na página principal da UNCTAD acerca das trocas comerciais internacionais: *The most dynamic services sectors between 2008 and 2013 were computer and information services (9.1 % annual average growth), followed by personal, cultural and recreational services (8.9 %)* Tendo em conta que muitos dos bens culturais se acedem por internet, os *cultural and recreational services* saem exponenciados. (<http://unctad.org/en/pages/Statistics.aspx>).

O conceito chave nos relatórios é o de Economia Criativa. Os apoios europeus também modificaram o nome para Europa Criativa. A 1 de Janeiro de 2005 entrou em ação o FTA, *Free Trade Agreement*, o acordo comercial preferencial entre os EUA e a Austrália elaborado segundo o modelo do NAFTA dos anos 90. Na altura do NAFTA o Canadá conseguiu argumentar com a cláusula da *exception culturelle* para que os seus bens e serviços culturais não entrassem no pacote de free-trade. Infelizmente para o México, que não usou a mesma cláusula protectora, a produção

nacional cultural caiu a pique sendo que o cinema mexicano desceu para o nível de quase extinção (dados do Ministro da Cultura Mexicano, 2007). Nestes acordos bilaterais os EUA pressionavam os países envolvidos a aceitarem sem restrições a livre concorrência também na cultura, pois sabiam que as suas indústrias culturais extremamente fortes, nomeadamente no cinema, audiovisual e música rapidamente dominariam o mercado e encontrariam aí um campo de forte expansão económica. A UNESCO criou exactamente a Convenção de Diversidade Cultural para preservar os bens e serviços culturais da total liberalização económica que se avizinhava em 2005. Além destes acordos, os EUA estabeleceram acordos comerciais de free – trade com países africanos e da América do Sul, 20 países no total, e está em negociação o TPP, *Trans Pacific Partnership*, e o TTIP o *Transatlantic Trade and Investment Partnership* que tem dado origem a intensas negociações e tem mantido as associações artísticas europeias em pé de guerra política contra as alas mais liberais do governo Europeu.

A Convenção da UNESCO de 2005 foi criada como medida jurídica de proteção internacional na transação e uso de bens culturais e porque havia um temor generalizado dos agentes culturais que o domínio das indústrias americanas tomasse o mercado em todo o lado. A designação da Convenção, de Diversidade Cultural, indica a preservação de diversidade face à homogeneização latente imposta pelo comércio globalizado, o que nas sociedades contemporâneas significa a proteção e difusão da produção artística própria face ao domínio da indústria norte-americana. A título de exemplo referimos só que, e porque será talvez o exemplo mais expressivo, o cinema americano teve em 2012 resultados de cerca de 67% a nível de espectadores e receitas nas salas de cinema portuguesas, sobre todas as outras origens cinematográficas (INE – estatísticas da Cultura 2012). Segundo a mesma fonte o peso do cinema português, para o mesmo período de tempo, foi 3,9% do total de sessões e de 4,5% no peso das receitas.

Não obstante, o comércio tem vindo a ser objeto de debate acérrimo entre os EUA, antagonista da Convenção pelo domínio que mantêm e pela expansão que almejam do comércio da cultura, nomeadamente nos sectores do audiovisual e música, e outros *partners* defensores e subscritores da Convenção nomeadamente a União Europeia. Neste momento, para os EUA o valor económico conseguido no sector cultural só é superado pelo sector do armamento.



*“Reaffirming that culture should be regarded as the set of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features of society or a social group, and that it encompasses, in addition to art and literature, lifestyles, ways of living together, value systems, traditions and beliefs” ( UNESCO, Universal Declaration on Cultural Diversity).*

Esta é uma das premissas de pensamento da Convenção de Diversidade Cultural e por aqui vemos que a medição da cultura só pelo seu impacto económico tem gerado grandes resistências no sector da cultura já que esta Convenção foi elaborada ao longo de vários anos com a consulta de milhares de artistas, associações artísticas e peritos em várias áreas relacionadas com economia e cultura. O primeiro encontro internacional com representantes de associações artísticas teve lugar em Paris em 2003, onde esteve uma representante portuguesa do STE (Sindicato dos profissionais do espetáculo), e depois em 2004 na Coreia do Sul onde esteve uma representante portuguesa do Sindicato dos Músicos entre milhares de outros representantes de todo o mundo. Para além da auscultação nos sectores artísticos, a UNESCO desenvolveu trabalho próprio desde 1982, como poderemos constatar na lista seguinte, retirada do site da UNESCO:

*“Numerous UNESCO initiatives bear witness to the rich debate led by the Organization on the challenges of cultural diversity today. The following lists presents in chronological order a selection of relevant conferences, round tables, colloquiums, seminars and other meetings, as well as reports, publications and studies.*

List: of Conferences and Round Tables

- 2005 - International Conference: "Favoriser la diversité culturelle", 14 November, Paris (only in French)
- 2002 - Round Table of Ministers of Culture: Intangible Cultural Heritage – a Mirror of Cultural Diversity, 16-17 September, Istanbul (only in French)
- 2000 - Round Table of Ministers of Culture 2000-2010: Cultural Diversity: Challenges of the Marketplace, 11-12 December, UNESCO, Paris (only in French)
- 1999 - Round Table of Ministers of Culture: "Culture and Creativity in a Globalized World", 2 November, on the occasion of the 30th session of the General Conference, UNESCO, Paris

- 1998 – Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development, 30 March – 2 April, Stockholm, Sweden
- 1982 - World Conference on Cultural Policies (MONDIACULT) and Mexico City Declaration, Mexico City, Mexico”

Existe portanto uma resistência do sector cultural, principalmente das alas mais conservadoras das artes performativas e visuais a uma tradução unilateral da cultura pelo seu produto económico e daí também a resistência de agentes do sector a colaborar em estudos de raiz unicamente económica. Evidentemente que os agentes do sector aqui referidos vêm do núcleo das artes, e consiste na maioria que colabora com as organizações internacionais. As organizações internacionais têm também um vasto corpo de juristas, agentes sociais, etc. que de algum modo internalizaram todo um sistema de valores relacionado com os estudos culturais e as artes, através dos sistemas universitários que enaltecem o valor da arte pela arte. ou que pelo menos simpatizam com a distância entre arte e economia

A nível internacional a tradução dos valores da cultura por valores económicos tem encontrado uma forte reação de todos os agentes culturais, se bem que o relatório da UNESCO de 2013 afirme que desde os anos 80 que esta tradução começou a ser aceite nos meios académicos, a nosso ver os meios académicos da economia.

Por outro lado existe uma discrepância acentuada no sector, não traduzida pela leitura de estatísticas nacionais e internacionais quando se apontam para resultados de grande crescimento económico e que se resume no seguinte: qual o peso das empresas e qual o peso das associações sem fins lucrativos nestas estatísticas? É que se o sector empresarial das indústrias culturais, nomeadamente das associadas ao Design, Arquitectura, Cinema e Audiovisual pode apresentar resultados crescentemente positivos, o sector não lucrativo, no qual se situam as artes de performance na sua quase total globalidade, tem resultados muito diferentes e dependentes de apoios estatais ou outros.

Nos relatórios da UNCTAD (2010) sobre economia criativa, os artistas independentes continuam a ser o calcanhar de Aquiles de todo o negócio florescente da cultura: “artistas criativos como bailarinos, atores, músicos, escultores, pintores e escritores situam-se no final da linha de valor cultural. Criam o material que poderá ser diretamente vendido ao consumidor ou, mais frequentemente, como conteúdos a

serem usados para um estádio seguinte. Apesar do alto nível de *skill*, tipicamente os artistas tiram um rendimento muito baixo do sistema. No entanto, a prática das artes pode originar um valor cultural substantivo e benefícios não mensuráveis economicamente”. Traduzido significa que das transacções brutais da economia criativa mundial, os artistas retêm uma ínfima fatia. O que é interessante pois o relatório afirma, no pequeno parágrafo dedicado aos artistas, de entre 422 páginas, que são eles que providenciam os conteúdos, uma forma moderna de dizer arte. O que significa também, comprovado por Bettig no livro de 1996 “Copyrighting Culture”, que o império económico cultural é detido por conglomerados multinacionais que dominam o negócio global dos media, cinema, TV cabo, vídeo e telecomunicações.

No mesmo relatório ainda, podemos ler que o mercado das artes de palco gera aproximadamente 40 milhões de dólares de bilheteira sendo a maioria deste valor pertencente aos EUA e UK. E ainda que a Europa produz cada vez mais regulamentação para este sector. A Europa tem tido um papel supervisor de financiamento das artes, incentivando os países da comunidade a apoiarem internamente os artistas, e através dos programas Cultura, Europa Criativa, e outros; programas esses que nem sempre são alcançáveis pelos modestos núcleos artísticos portugueses pois requerem financiamento anterior ao reembolso, e sustentabilidade económica das estruturas.

#### **4. O sector não lucrativo nas indústrias culturais**

Paul DiMaggio elaborou um estudo em 2006, “Nonprofit Organizations and the Intersectoral Division of Labor in the Arts”, como capítulo do livro *The Nonprofit Sector: A Research Handbook, 2<sup>nd</sup> edition, 2006*. O estudo mostra como nas artes de performance nos EUA o universo é tendencialmente formado por muito pequenos núcleos (Seley and Wolpert 2002: 14)) uma realidade traduzida no caso português pela leitura das estatísticas da Cultura de 2012 no ponto:

“4.7.1 *Principais variáveis das empresas de atividades de teatro, de musica, de dança e outras atividades artísticas e literárias, por CAE- Rev.3, e escalões de pessoal ao serviço* que o número total de empresas é de 20 640, e o número de empresas com menos de 10 empregados é de 20 613. “

No universo português prevalecem em larga escala micro núcleos de produção, uma tendência mostrada também no estudo do OAC de 2006 sobre *Entidades Culturais* (Doc. 8) como marca nítida do sector das artes de performance em Portugal, uma estruturação de funcionamento também referido por Vera Borges (Borges, 2009). O estudo da OAC sobre *Entidades Culturais* também aponta que 72,2% do total das associações culturais sem fins lucrativos pertenciam à esfera das Artes Performativas (pág.84).

A problemática das organizações sem fins lucrativos nos EUA foi inicialmente analisada por Baumol e Bowen (1965), que começam o artigo por se alarmarem com os baixos salários de músicos de orquestras, bailarinos ou atores, comparativamente com outras profissões na época. Como entidades sem fins lucrativos, as unidades de produção esgotariam todo o seu potencial económico no final de cada produção, o que as levaria a um estado permanente de insustentabilidade económica, agravado pelo facto de os projetos futuros dependerem inteiramente de apoios exteriores. O artigo, que analisa a realidade *non-profit* desde um ponto de vista economicista, tem laivos de ironia antecipada: os grupos não procuram o lucro “*since such a group normally considers itself to be a supplier of virtue, it is natural that it would seek to distribute its bounty as widely and equitably as possible. (...) It wishes to offer its products to the needy and the deserving – to students, to the impecunious, to those initially not interested in consuming them, and to a variety of others (...)*”. Podemos antecipar aqui a visão sócio – humanista de querer que a cultura chegue a todos e forçar a educação nesse sentido, com argumentos que viabilizam uma visão de génese marcadamente originária na filosofia não lucrativa, como sejam de bem-estar, desenvolvimento, inclusão, etc.

O interesse do estudo de DiMaggio (1986, 2002, 2006) no *non-profit cultural* sector está na questão por ele levantada: porquê a prevalência de associações sem fins lucrativos nas artes de performance?

Antes de analisarmos a resposta de DiMaggio referimos aqui que, em Portugal e na Europa, por legislação, só as associações sem fins lucrativos podem concorrer aos apoios da DGArtes ou da Europa Criativa, fator que impulsiona qualquer variação criativa a que se concretize como associação, já que sem os referidos apoios poderá ver os seus projetos sempre adiados. Por outro lado os apoios do QREN exigem a constituição em empresa, e não poucas associações têm a dupla existência, a de associação e empresa. Não conseguimos encontrar, no entanto,

dados estatísticos que suportem esta afirmação que se remete portanto para dados puramente empíricos.

DiMaggio alonga-se numa explicação sobre a dificuldade de acesso a dados especializadas que comparem os sectores empresarial e o sem fins lucrativos porque os dados são em geral recolhidos e analisados em separado. O sector das artes performativas apresenta também uma realidade altamente volátil, mas interessante, que é a das micro estruturas não organizadas, como a de músicos que se juntam para fazer concertos e se apresentam como grupo não organizado apesar de terem um nome e uma biografia, faceta aliás muito presente em Portugal na musica erudita: estas formas de existências altamente institucionalizadas no sentido de correntes são estatisticamente invisíveis. Este tipo de atividade fluída está documentado como especialmente presente nas artes (Stern and Seifert, 2000).

No entanto DiMaggio conclui, depois de uma pesquisa apurada, que o sector de organizações não lucrativas e públicas preenche quase todas as posições relativas a museus artísticos ou históricos e das artes de performance clássicas. Já outro tipo de artes de performance, como musica pop, rock ou jazz ou ainda danças de salão estão organizadas como empresas lucrativas. Muitas das organizações podem ainda ser invisíveis ao olhar estatístico por fazerem parte de outras organizações não catalogadas como culturais, como é o caso de grupos de teatro informais universitários, ou grupos de teatro que integram associações autárquicas, ou ainda grupos de ópera e pequenas orquestras que integram núcleos de ensino, mas no entanto têm elementos profissionais e apresentam-se como profissionais. Nos EUA existem dados comparativos entre as declarações de impostos do total de associações e o número de espetáculos de algumas municipalidades, e os números são díspares respeitantes à atividade declarada a partir de determinadas instituições, não por ocultação de dados mas por colecta através de instituições diferentes.

Em Portugal a PORDATA indica exclusivamente as receitas, números de sessões ou espetáculos e números de espectadores, oferecendo os dados numa versão económica; o INE apresenta o número de empresas do sector, não discriminado por tipo de empresa mas sim por CAE. O grupo do OAC que elaborou o estudo sobre *Entidades Culturais* disse que o mundo das associações culturais em Portugal é complexo e de difícil delimitação, exactamente porque não existem fontes

oficiais que delimitem o universo, pela sua volatilidade e por ter de ser construído de cada vez que é necessária uma pesquisa.

DiMaggio explica a prevalência das associações sem fins lucrativos nas artes com três argumentos principais: um dos argumentos é que bons espetáculos custam muito mais do que aquilo que as pessoas querem pagar, e por isso têm de depender de financiamentos ou apoios estatais. Tal como nos Museus, as artes de performance são deficitárias por natureza, as Orquestras Sinfónicas e Ópera, por exemplo, são extremamente caras na produção e não é possível manter o nível a que os críticos, e os públicos, estão habituados a preços de bilheteira suportáveis. Um cantor principal de ópera português é capaz de ter um cachet de 3000€ a 5000€ por récita, e um concerto de um artista internacional, ao vivo, pode custar à casa de espetáculos cerca de 30 000€. A título de exemplo, num Festival de musica clássica em Coimbra há alguns anos, o artista que tocou um concerto de flauta com orquestra, escrito para ele, teve um cachet mais baixo que os cantores que cantaram árias de ópera no mesmo concerto. Cada cantor ganhou cerca de 3000€ pela intervenção.

Estes dados são obviamente confidenciais mas circulam nos meios artísticos como certos e determinantes do valor do artista. DiMaggio argumenta que é crucial o Governo disponibilizar um *budget* para as organizações artísticas manterem atividade de nível. Este argumento pode ser contraposto, também nos EUA, com a realidade que eles vivem: as artes de performance não foram apoiadas pelo Estado nos últimos 200 anos, e tiveram de encontrar formas de sobrevivência criativa e estável.

Os EUA são conhecidos como modelo de *fundraising* junto de entidades e de particulares, como atesta a experiência de Michael Kaiser um conhecido economista que entrou no mundo das artes e se transformou em *fundraiser* e produtor artístico, liderando agora o *Kennedy Center for the Arts* em New York. No seu livro *The art of the turnaround* (2008) Kaiser explica como conseguiu tirar várias organizações *non-profit* da bancarrota total, nomeadamente a *Royal Opera House* (Londres), e as transformou através da excelência artística, dos apoios e filantropia em organizações fortes e duradouras. O exemplo de Kaiser é talvez o exemplo mais bem-sucedido na história das organizações sem fins lucrativos, um gestor originário do sector empresarial que emprega o know-how no sector não lucrativo e que

conseguiu superar uma série de inércias inerentes ao próprio sistema, que minam a funcionalidade e viabilidade das estruturas.

Mas DiMaggio não analisa a possibilidade de sucesso das artes de performance quando utiliza armas do mundo empresarial, DiMaggio analisa metodicamente dados disponíveis e oferece mais argumentos contra a viabilidade das organizações sem fins lucrativos, numa apresentação negra apoiada também por outros autores, como os economistas Baumol e Bowen (1966). Estes autores descrevem como as organizações artísticas têm encargos enormes com todo o pessoal altamente especializado, desde os artistas, aos técnicos, passando pelos cenógrafos e encenadores e outros ainda indispensáveis à apresentação de espetáculos. Como os espetáculos ao vivo têm lugar num espaço e dia, ou dias determinados, a produtividade é impossível de aumentar. Kaiser também argumenta que dá tanto trabalho fazer hoje uma tragédia grega como há 2500 anos: o mesmo número de atores, o mesmo número de ensaios num espetáculo para o mesmo número de espectadores no Teatro de Atenas; o que muda é o preço total de produção. Para Baumol e Bowen, as companhias de teatro, opera ou bailado constrangidas pelo aumento do preço de mão-de-obra mas incapazes de aumentar os rendimentos através da produtividade estão votadas ao fracasso crescente e total. Apesar de tudo os autores interrogam-se como é possível que as organizações artísticas consigam os apoios que necessitam e continuem a actuar num panorama altamente deficitário.

Paul DiMaggio baseia-se então na teoria de demanda de bens públicos: existe um certo tipo de serviços requeridos pela população em áreas e que o mercado falha, muitas dessas providenciadas por organizações sem fins lucrativos, e essas atividades ou serviços beneficiam toda a população e não só o público envolvido na parcial aquisição dos mesmos. As pessoas que compram bilhetes para um espetáculo musical ou de entrada num museu têm alguns benefícios únicos no momento, como experiência artística ou maior conhecimento, mas no todo a população em geral beneficia com a sobrevivência das orquestras, museus ou companhias de ópera (Throsby, 2001). Porque as pessoas pagam um preço muito parcial das produções, através da aquisição de bilhetes, só o Governo pode sustentar na globalidade os custos inerentes a este tipo de atividades (Weisbrod, 1998).

No entanto DiMaggio questiona-se sobre a prevalência das organizações sem fins lucrativos nas artes; usando uma série de argumentos de outros economistas retorna ao ponto de partida do bem público partilhado e defesa do bem artístico. De facto as artes performativas, ou as companhias mais conhecidas, usam artistas com grande qualidade artística e técnica, têm por diretores muitas vezes outros artistas já em fim de carreira: fazer coincidir a visão destes agentes com a de empresários que se preocupam prioritariamente com o lucro é bastante impossível (Caves, 2000). Em Portugal vários artistas têm ocupado recentemente as direcções artísticas sucessivamente das instituições mais relevantes: Jorge Salavisa no Ballet Gulbenkian, no S. Luís e momentaneamente no S. Carlos, César Viana no S. Carlos e agora Adriano Jordão, Luísa Taveira na CNB, ou Diogo Infante no Teatro Nacional D Maria II. Estas individualidades mantêm uma visão essencialmente estética e pautada por valores artísticos que não são coincidentes com a empresarial, tornando-se muitas vezes completamente antagónicas (DiMaggio, 2002:17), abdicando dos postos quando o orçamento disponível ameaça a conceção estética e artística. No entanto as visões podem vir a convergir no sentido da coincidência, como aconteceu com a Orquestra Metropolitana sob a regência de Miguel Graça Moura, que nasceu com o apoio de uma rede de patrocinadores, mecenas, promotores regionais e parceiros económicos e soube criar uma rede de sustentação económica viável.

DiMaggio concorda que é um campo onde coexistem iniciativas lucrativas e não lucrativas; no entanto questiona-se sobre a prevalência das não lucrativas nas artes de performance. Historicamente a produção de alta cultura esteve associada ao sector não lucrativo, enquanto a cultura popular e de massas do séc. XX se constituiu sobretudo em organizações lucrativas, como no caso da musica pop ou do cinema comercial. Desde o séc. XIX que as casas de ópera, orquestras ou corpos de bailado foram edificados sob a protecção e sustento da Coroa, ou dos Governos, quer na Europa, quer nos EUA e na Rússia, e por tradição aí continuaram. Nos EUA os grandes mecenas dos anos 30 – Rockefeller, Carnegie ou mais tarde a Ford Foundation nos anos 50 – substituíram o papel do Estado mantendo o perfil das organizações como não lucrativas e impondo o perfil de elegibilidade para apoios institucionais e mecenato. O perfil de elegibilidade acabou por delinear uma forma de ação e constituição das organizações, de escolha de objetivos puramente artísticos em detrimento dos económicos. Por outro lado através dos apoios as



instituições, e os governos no caso da Europa, providenciavam legitimidade às atividades artísticas segundo critérios políticos, sociais, ou outros.

O facto da cultura de massas muito rapidamente se ter organizado no sector empresarial, quer os EUA quer na Europa, também verte alguma luz sobre as preferências estéticas e mesmo ideológicas dos legisladores culturais. Isto quer dizer que o sector lucrativo até algumas décadas atrás não teve a mínima atenção de *policy makers* europeus, provavelmente educados na aceção do que seria a cultura, equacionada como alta cultura. O sector lucrativo das artes sempre esteve organizado *ad hoc* (Hesmondhalgh, 2014) até os primeiros relatórios de agências britânicas de 1997 terem apontado para o lugar na economia nacional das indústrias culturais, e terem relevado a sua importância estratégica no comércio internacional.

No sector não lucrativo, a par da legitimação e elegibilidades impostas, na opinião de vários intervenientes e agentes culturais portugueses, os apoios estatais às artes submetem os projetos a uma série de princípios *politicamente organizados*, como obtivemos num dos comentários, e que pouco têm a ver com cultura ou a arte. São estas orientações que fundamentalmente determinam do apoio ou não ao projeto, as relacionadas com a inclusão de jovens, alimentadoras da cidadania europeia (caso da Europa Criativa), que propiciem o alargamento de públicos ou que ainda contribuam para inserir jovens profissionais no mercado de trabalho. Qualquer falha nestes objetivos leva ao não concedimento do apoio; na realidade muitos dos intervenientes consideram que nestes apoios o valor artístico das propostas é secundário face a outras orientações de conteúdo.

Lester Salamon (1987) fala de um “terceiro partido no governo”: não só a legitimação da arte cabe às instâncias que apoiam, mas os governos incumbem as organizações não lucrativas de acções que escapam à ação do próprio governo. Assim nos EUA nasceram e prosperaram, através das artes, vários programas nos anos 70 do séc. XX de apoio às comunidades pelas artes, de desenvolvimento económico com as artes ou de inclusão da juventude em risco. Podemos ver aqui um alongamento destas experiências para a agenda da Europa 2020, no uso da cultura para desenvolvimento económico, através da ênfase nas indústrias criativas, e inclusão social através de outros pontos.

## **5.Problemas metodológicos em Portugal**

Em Portugal, a avaliação das profissões artísticas foi tardia e periférica (Martinho, 2008). Com o advento dos anos 90, as pesquisas centravam-se na análise de práticas culturais e dos públicos de eventos e equipamentos cujos dados interessavam para o desenvolvimento de políticas culturais. Os estudos sobre profissões culturais seguiram a dinâmica de expansão do sector cultural, que aumentou significativamente de tamanho, por via de caracterização desse universo. Mas o grupo analisado era sempre heterogéneo, por um lado englobando domínios e ocupações nas áreas da criação, difusão e conservação, e por outro envolvendo uma grande diversidade de funções, artísticas, técnico-artísticas e de intermediação. Interessavam sobretudo indicadores estatísticos para averiguar grandes tendências nomeadamente referentes á evolução demográfica dos profissionais e das entidades empregadores, das grandes organizações tuteladas pelo Ministério da Cultura onde o vínculo prevalecente era, e é, o contrato individual de trabalho. Existiram também uma série de estudos versados na estruturação de carreiras artísticas sob o enfoque da juventude, género e nacionalidade. Os artistas independentes, objeto deste estudo, sempre foram referenciados de passagem e superficialmente, ou porque integravam produções e projetos, ou porque se enquadravam na dinâmica da análise focada sobre os grupos de produção (Borges, 2009), ou porque eram os que sobravam na análise dos agentes culturais: inclassificáveis, com percursos sinuosos e muitas vezes invisíveis para o olhar atento às estruturas e organização do tecido cultural.

No entanto os artistas independentes são uma peça fundamental na nova dinâmica de produções por projeto e por concursos de apoios, pois são eles que migram de uma formação para outra levando consigo uma prática especializada e interiorizando positivamente as dinâmicas próprias de cada produção. Sem os artistas independentes esta nova forma de encarar as produções artísticas não teria sido possível. Invisíveis mas essenciais, os artistas independentes preenchem as frestas e os interstícios, formam a rede de apoio e suportam os conceitos artísticos dos autores, dos encenadores, dos coreógrafos, dos compositores. Solícitos e atentos, têm de transformar a sua prática artística, resultante de um percurso profissional, em algo que integre cada nova produção, cada inserção num grupo, cada exigência técnica ou estética, de forma a desaparecerem no todo da criação em palco (Atkinson, 2010).

O seu número também tem aumentado significativamente: por um lado, com o aumento de oferta de cursos artísticos, por via da democratização do ensino das artes, por outro com a diminuição drástica de equipas dos grupos profissionais, o número de artistas independentes tem vindo a aumentar de forma crescente. Não existe contudo forma de determinar o seu volume de forma exacta pois o associativismo é pouco expressivo e a inscrição como profissionais liberais pouco reveladora. A sua representação mais alargada, em Portugal, tem sido através da Plataforma dos Intermitentes e da GDA. A investigação sobre a atividade artística tem seguido a ótica de encomendas por organismos estatais ou artísticos para averiguação do crescimento do sector cultural e suas repercussões.

Muitos dos estudos consistiram em inquéritos e análises estatísticas e documentais, numa abordagem claramente quantitativa. Desde o início que se colocou o problema da definição de artista e de atividade/profissão das artes. A delimitação do conceito, mais alargada ou mais estrita, fará oscilar os resultados. Como definição alargada poderia estender-se o conceito a alguém de algum modo relacionado com as artes, ou que se auto denominasse de artista, etc., o que dava para incluir um número ilimitado de profissionais e diletantes, indivíduos relacionados com organismos culturais, divulgação, assistência técnica, representação, etc., inflacionando as estatísticas do sector cultural, chegando ao ponto de a atividade criadora e performativa ser considerada ínfima no seio das profissões da cultura (Conde: 2000). Por se encontrar encoberta por outras profissões, ou dada a ambivalência de ocupação preferencial, a sua presença nas estatísticas era negligenciável um problema que também aportado internacionalmente (Karttunen, 1998), sendo que ocupação preferencial significa que nem sempre os profissionais das artes conseguem subsistir com a arte e conseqüentemente encontram atividades acessórias remuneradas, muitas vezes atividades relacionadas como ensinar arte, ou outras. Nem sempre era possível, através de métodos estatísticos, distinguir o volume de profissionais dedicados a atividades criadores e criativas por estas estarem dissimuladas por outras profissões.

Em Portugal o Observatório das Atividades Culturais lançou, em 2006, um inquérito a Entidades Culturais e Artísticas do sector público, privado e terceiro sector (tipo associativo). O questionário versava sobre a identificação e regime jurídico das estruturas, tipo de atividade, recursos humanos empregues e a sua

distribuição, espaço e formas de funcionamento e fontes de financiamento e, até à data, parece ter sido o único questionário compreensivo desta realidade. Uma das conclusões do estudo é que grande parte do Orçamento de Estado para a cultura, cerca de 80%, era aplicada em organismos dependentes do Ministério da Cultura: Património, Bibliotecas e Museus, CNB e OSN, Teatro Nacionais – dados para 1995 (Gomes et al, 2006). As entidades dependentes do MC correspondem maioritariamente a grandes estruturas tendo ao serviço mais de 50 pessoas, segundo uma lógica de orgânica ministerial e função pública. A nível de objetivos predominam os ligados à democratização cultural das populações, com programas educativos, numa lógica de aumento de procura.

Quadro n.º 1: Relação entre questionários expedidos, recebidos e validados

Universo Inquirido	3129
Questionários recebidos	980
Questionários validados	886
– dos quais:	
<i>Entidades dotadas de personalidade jurídica</i>	658
<i>Serviços dependentes</i>	228

Fonte: OAC, Entidades Culturais e Artísticas em Portugal, 2006.

Outra das conclusões é que as estatísticas oficiais evidenciavam uma tendência para a expansão do sector privado no domínio das artes e da cultura, muito embora este apresentasse um peso diminuto quando comparado com outros sectores da economia. Em 2003 foram recenseadas 22.410 empresas de diferentes sub -sectores da cultura, representando um crescimento de 11% relativamente a 1998.

No entanto, o n.º de pessoas empregues no sector privado decresceu de 2,2% entre 1998 e 2003, contrariando a tendência internacional de crescimento de emprego na área das indústrias culturais (sector privado). Predominavam as micro –

estruturas neste tecido empresarial, com um número médio de três pessoas ao serviço. Segundo o relatório, estas tendências deviam ser analisadas à luz das especificidades organizacionais do trabalho cultural e artístico português: a necessidade de formas flexíveis de trabalho e a adopção de estratégias de contenção orçamental com recurso a *outsourcing*.

Uma característica destas mini-empresas é a sua multidisciplinaridade artística, que pode estar relacionada com a necessidade de rentabilizar a oferta captando segmentos de público diversificados. A nível de funções algumas das entidades cruzam diferentes atividades: formação, criação, produção, difusão e comercialização. A grande maioria das entidades sobrevive por receitas próprias, sendo estas galerias de arte, produtoras de música e agenciamento de artistas ou pequenas editoras. Não obstante também foram referidas nas respostas do questionário o recurso a mecenato e apoios públicos, sendo que a conclusão dos autores aponta para a fragilidade dessas estruturas e a dificuldade de sobrevivência num mercado livre/autónomo. Os vínculos de trabalho demonstram maior instabilidade nas Artes Performativas, com cerca de 60% dos vínculos laborais por avença ou laços contratuais de curta duração. A prevalência de equipas reduzidas é sublinhada num estudo (Borges, 2005) sobre a organização do mundo teatral em contexto nacional, evidenciando a crescente tendência de flexibilização de mercado, e de lógica de trabalho por projeto.

De referir também que, dentro das empresas inquiridas, nenhuma acedeu ao apoio comunitário Programa Cultura 2000, que tanta expressão teve noutros países da CE nomeadamente a Irlanda. A dificuldade em estabelecer parcerias em organizações estrangeiras – fruto das dificuldades de internacionalização e de circulação externa – é umas das razões apontadas (Lourenço, V 2002).

Recentemente a Secretaria de Estado da Cultura tem organizado e promovido uma série de estudos sobre as indústrias criativas em Portugal, segundo orientações da *Europa 2020*, apontando a cultura como força motriz de desenvolvimento e inclusão no espaço europeu. Este sentido de orientação emana também de várias instituições europeias e internacionais (Comissão Europeia, OCDE, UNESCO) que encaram a cultura como central numa estratégia de desenvolvimento (Fortuna, 2014). A cultura e a criatividade a ela associada têm vindo a ser apontados como o cerne de medidas que se alargam desde a inclusão social, aprendizagem, fortalecimento de laços sociais, desenvolvimento económico, etc.

O Relatório coordenado por Carlos Fortuna (Fortuna 2014) e que teve a colaboração de vários especialistas portugueses aponta as fragilidades desta forma de pensamento, em que se pretende encontrar uma base unitária que intervenha numa série de problemas sociais e de desenvolvimento sistémico, produtos acessórios de risco derivados do desenvolvimento económico do séc. XXI (Beck, U. 1992). Embora não um resultado directo da investigação desenvolvida pela equipe de investigadores, percebe-se pelas opiniões do painel de auscultação, inquéritos realizados e algumas conclusões transversais que existe um ponto de fraqueza na efectiva pertinência de medidas de inclusão e aprendizagem usando como alavanca atividades relacionadas com a cultura. É acusado o papel de instrumentalização da cultura, percebida somente através da sua dimensão económica com as indústrias criativas, que se tornam necessariamente responsáveis por criar emprego e produzir bens e serviços (pág. 30). A instrumentalização da cultura como veículo de acesso a outras medidas de intervenção social, ou a interpretação da cultura como somente geradora de riqueza medida em função de resultados, tem permitido um desinvestimento público (pág. 267), a nosso ver cautelosa e gradualmente introduzido pelas instâncias públicas, que no terreno se traduz pela descontinuidade nos projetos e a sua difícil avaliação de impacto artístico e social.

Não obstante a concretização de objetivos de instâncias europeias na aplicação da cultura, ou através desta, alguns dos problemas de base são apontados como permanentes e limitadores de uma investigação mais completa no terreno, a nomear, o acesso a estatísticas claras sobre a cultura e a disponibilidade de dados sobre o funcionamento das indústrias culturais (Santos, H. 2005). Sempre que o grupo de investigadores (Fortuna, 2014) procurava dados de natureza qualitativa relacionados por exemplo com o alcance de implementação de projetos, a regra era a de *escassez de informação regular, sistemática e fiável* (pág.22).

Existe uma efectiva dificuldade de acesso à informação sobre projetos que foram ou são financiados pela DGArtes ou outro financiamento público, quer pela descontinuidade dos apoios quer pela proliferação desordenada da estruturas e estas mesmas não fornecem, ou não disponibilizam uma avaliação susceptível de inclusão em análises qualitativas e quantitativas. A falha de informação reside nas próprias estruturas que quando deixam de ter projetos financiados tendem à sua auto - desativação, e na DGArtes que guarda só informação demasiado genérica sobre estas (pág. 23). Num panorama em que a falta de apoio para determinado

projeto leva à inação da estrutura (testemunho de responsável por estrutura artística), em que as linhas orientadoras de cada apoio favorecem o reaparecimento ou desaparecimento de projetos e, tendo em conta a progressiva diminuição dos apoios e crescente escassez de meios próprios é natural que o meio das estruturas artísticas seja instável, extremamente móvel e por isso de muito difícil avaliação.

De acordo com Viviane Tchernonog, a média de vida das associações culturais é bastante inferior àquela que se verifica em associações de outro tipo explicado em seu entender por dois fatores: um é a sobrevivência das estruturas de acordo com os financiamentos disponíveis para projetos, outro devido à prevalência de jovens na criação destas estruturas, o que pode revelar um grau de grande fragilidade (Gomes, 2006). Desconhecemos em Portugal qual a média de idade dos fundadores de associações culturais mas Pierre Moulinier, no referente à situação das associações em França observa que é difícil avaliar com rigor o número de associações em funcionamento num determinado momento, por não existir nenhum mecanismo jurídico ou fiscal que permita apurar as entidades que interromperam ou cessaram atividade (Moulinier, 2001).

De salientar que os projetos que oferecem dados susceptíveis de avaliação futura são projetos que à partida incluem na sua folha de atividades um registo continuado da atividade sob orientação científica traduzido, por exemplo, por inquéritos sistemáticos junto do público. Estes inquéritos nascem em geral da colaboração entre a estrutura artística e um núcleo científico já que as estruturas artísticas não dispõem de meios para a sua elaboração. Como exemplo desta prática referimos aqui a colaboração entre o Lisbon Consortium da Universidade Católica (Lisboa) e a Orquestra *Divino Sospiro* na elaboração de um inquérito a ser preenchido pelo público no final de cada concerto, sendo esta uma das poucas estruturas artísticas de performance que apresenta um contínuo de dados fiáveis relacionados com o teor dos inquéritos, fator que reverte a seu favor quando da avaliação de novos projetos do grupo pela equipe de financiamento público.

Mas, se como acusa o relatório mencionado os dados qualitativos disponibilizados são escassos, a sua obtenção também se revela problemática já que, a título de exemplo, a percentagem de respostas aos inquérito que os especialistas da equipe de Fortuna enviaram acabou por ser reduzida e abaixo do esperado (cerca de 10% de respostas validadas no total). O estudo para o GPEARL de 2010 realizado pela Sociedade Mateus & Associado revela também que para

além de outros problemas na análise de estatísticas que em seguida analisaremos, o sector cultural português apresenta uma alta resistência interna na colaboração e disponibilização de dados de natureza quantitativa, recusando-se mesmo a *participar em iniciativas destinadas a medir o valor económico da arte e da cultura* (pág.32). Esta *resistência na colaboração*, acusada por alguns agentes artísticos como falha de conhecimento da orgânica e dos sistemas de valorização do sector, indica o relativo fosso que existe entre as entidades que tentam lançar uma ponte de conhecimento mesurado sobre o campo da cultura e os visados que se defendem de medições e discursos que consideram desadequados.

## **6.A medição da Cultura: indicadores e estatísticas**

A UNESCO Institute for Statistics (UIS), o departamento de estatística da UNESCO e o depositário de estatísticas globais e comparativas nos campos da educação, ciência e tecnologia, cultura e comunicação, foi fundado em 1999 como organismo autónomo, com o objetivo de melhorar a base estatística da UNESCO e fornecer estatísticas fiáveis, atempadas e politicamente relevantes, necessárias numa realidade social cada vez mais complexa e em rápida mudança. Trabalha com dados de mais de 200 organizações internacionais e países membros (definição do site da UNESCO) e encontra-se alojado na Université de Montréal. Para além de recolher e publicar dados estatísticos, o UIS normaliza as formas de tratamento de dados para estudos comparativos e ajuda os Estados membros a melhorar a qualidade e análise dos seus dados.

Desde 2009 que tem uma nova grelha de análise de dados estatísticos da cultura, elaborada sob consulta internacional, para ultrapassar a mera descrição de dados mensuráveis localizados na “alta cultura”, como por exemplo, contar só as entradas em museus ou o número de pessoas empregues em organizações culturais de relevo. A UIS empenhou-se em desenvolver um sistema que contabilizasse também os dados não mensuráveis de práticas culturais, principalmente nos países em vias de desenvolvimento onde os dados estatísticos são de difícil recolha e que contêm fortes e ancestrais vivências culturais. Importava também medir a extensão do impacto da era digital na cultura. Normalmente a recolha de estatísticas cingia-se a comportamentos susceptíveis de medição, deixando de lado relacionamentos mais complexos ou imprecisos. Mas a



participação cultural passou a ser medida por um lado pelo consumo cultural, um efeito secundário do estudo da DCMS (Department of Culture, Media and Sport) da Grã-Bretanha de 1997 sobre indústrias culturais, e por outro pelos dados que existem no espaço cibernético e que abrangem uma grande gama de preferências, consumos ou apetências, referenciados também a uma grande gama e diversidade de produtos. Para estudar a participação cultural foi necessário aprofundar a investigação sobre as tecnologias de informação; por exemplo, embora se pense que o inglês domina a internet, um estudo mais detalhado mostrou uma enorme comunidade cibernética em português ligando pessoas da Europa, América do Sul, Ásia e África (Oustinoff, 2012). A complexidade e multiplicidade de formas de participação cultural obrigaram a que se desenvolvessem formas de medição muitas vezes aplicáveis a realidades existentes numa só região, ou país, facto para o qual os especialistas do UIS chamam a atenção nos documentos publicados.

Mais uma vez, e devido à abrangência do conceito de cultura, foi desenvolvido um sistema de medição de cruzamento de áreas, umas com maior relevância, outras com menor relevância, mas tentando abarcar todas as manifestações possíveis de vivência e consumo cultural, que agora se encontra disseminado por um sem numero de atividades. Ultrapassada a esfera de medição de indicadores da alta cultura o processo complicou-se de sobremaneira, transformando-se num intrincado puzzle. São medidos valores dos domínios culturais, relacionados com qualquer fase da criação, produção, disseminação, exibição/receção/transmissão, produção e consumo de atividades, bens ou serviços (2009, UNESCO); foram definidos sete domínios culturais, dois relacionados, mais três transversais. A participação cultural prevê aumento de qualidade de vida (Brown, 2004), participação e envolvimento (ESSnet 2011:223). A participação pode ser passiva ou ativa, criativa, interpretativa, etc, numa escala de controlo criativo (Brown, 2004) e motivacional. As práticas culturais tradicionais, principal veículo de património intangível, não têm em geral uma diferença entre espectador e *performer*, todos participam de forma mais ou menos ativa.

A cultura mede-se portanto, e sobretudo, na vertente do seu consumo e participação de públicos. Desde a teoria de difusão de receção (Jauss, 1982) e devido à expansão da internet e novas tecnologias, certos termos ligados a hierarquias conceptuais antes usados deixaram agora de ser apropriados, como profissional ou amador, qualidade artística ou alta cultura. A participação cultural

assume aqui a maior importância pois, segundo D. Throsby (2010) a cultura mudou de paradigmas quando o consumo disparou. A participação, ou consumo cultural, acabou por ditar os caminhos da produção e de políticas ou preocupações internacionais com o caso.

Os inquéritos motivados e estudados pelo UIS referentes à participação cultural foram:

Taking part in the Arts 2010 – United Kingdom,

I cittadini e il tempo libero 2006 – Italy,

Survey of Public Participation in the Arts 2008 – United States,

General Social Survey of China (2003 Urban Questionnaire),

Survey of Leisure Activities (Japan)

Comparison 2001-2008, Latinobarometro,

The frequency and determinants of participation in selected cultural forms - Szczecin (Poland),

Les pratiques culturelles des Français 2008,

Cultural Experience Survey 2002 – New Zealand,

Cultural Statistics Eurostat 2011,

Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales 2004 – Mexico, Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre 2004/2005 – Chile, Encuesta Nacional de Cultura 2002 – Colombia,

Imaginarios y Consumo Cultural. Segundo informe nacional sobre consumo cultural e imaginarios 2009 – Uruguay,

Consumo Cultural 2010 – Venezuela,

A profile of the cultural and heritage activities of Canadians in 2005,

CEI2010: Philadelphia Cultural Engagement Index – USA (Great Philadelphia),

Culture and the Arts Survey 2007 – USA (Philadelphia),

The Diversity of Cultural Participation: Findings of a National Survey 2004 – USA\*,

Arts, Culture and the Social Health of the nation 2005 – USA,

Public Attitudes on Art 2000 – Hong Kong,

Population Survey on The Arts 2009 – Singapore,

Great Lakes Arts, Culture, and Heritage Participation Survey Report 2007 – USA,

Patterns in Culture Consumption and Participation 2000 – Canada,

Uganda National Household Survey 2009/2010,

Encuesta de Consumo Cultural 2008 – Colombia,  
O hábito de lazer cultural do brasileiro 2010 – Brasil,  
Culture participation survey, Malta 2011.

(fonte: UIS 2009)

Estes inquéritos focaram-se em participação presencial (espetáculos, atividades culturais, hábitos de leitura, etc). No entanto e devido à disseminação de bens culturais pela Net, o *National Endowment for the Arts* – USA, sugeriu uma grelha multi-dimensional de participação cultural seguindo três modos: criação ou performance artística, envolvimento artístico pelos media e presença em atividades variadas (Novak & Brown, 2011). Para o *Australian Council of the Arts* a presença de produtos culturais na internet é crucial, e afeta todos os estádios desde receção do evento, conhecimento, pesquisa sobre, compra de bilhete, evento em si e seguimento posterior. Existem virtualmente infinitas possibilidades de acesso, exploração e uso de conteúdos culturais, e mesmo a dicotomia entre produtores e consumidores esbateu-se totalmente criando híbridos como “prosumers”, ou “producers”(Bruns, 2009). O acesso à internet por uma multiplicidade de equipamentos – ipod, tablet, telemóvel, etc – e o upload de conteúdos culturais ou partilha em redes pessoais e de partilha também aumentou significativamente a dimensão do problema. Estas variantes têm sido incluídas em inquéritos sobre os usos da internet (UNESCO, 2009). O acesso à internet tornou-se um direito de cidadão, quase como o direito de acesso público às Bibliotecas no século XX (Laaksonen, 2010), que possibilita o direito à liberdade individual de expressão (La Rue, 2011).

A fronteira entre profissional e amador deixou de fazer sentido quando os meios digitais possibilitam a transmissão e partilha de elementos culturais se banaliza, e a origem do produto se esbate. Mas as implicações estatísticas são enormes dentro desta indefinição, quando se querem contar números de profissionais, de espectadores ou de participantes ativos e passivos. Os inquéritos, mesmo de uma dada região como a Europa, variam de conteúdo e definição de fronteiras entre o que é ou não participação. De notar que alguns autores consideram um enviesamento estatístico os inquéritos levantados por agências que têm uma agenda política subjacente (Schuster, 2002).

Os modelos de classificação variam grandemente conforme a agência internacional / autor, tornando-se de facto complexos na sua utilização e comparação (Quadro 2). Para Thosby (2008) no entanto os mesmos grupos das mesmas atividades são usadas em todo o mundo, e tudo se reduz à produção de bens culturais. Independentemente do local no mundo de onde os políticos culturais ou analistas falam, falam das mesmas indústrias: as artes criativas; património cultural; audiovisual; edição; e de um número de pequenas indústrias ligadas a estas, como construção de instrumentos, edição de livros, *art dealers*, etc. Na maioria dos casos as listas de indústrias criativas incluem design, moda e arquitectura; algumas incluem ainda desporto ou software.

Thosby argumenta que no pacote das indústrias culturais se encontram misturadas produção de bens culturais para lucro, e outros para o bem público, o que os torna marcadamente diferentes. Misturadas com empresas estão estruturas sem fins lucrativos, e enquanto umas buscam o lucro as outras procuram a excelência artística. Também argumenta que as delineadas para o bem público devem ter apoio governamental para se manterem sem procura de lucro imediato, numa ótica já tomada de DiMaggio que o sector não lucrativo preenche um objetivo de bem público. Por nosso lado insistimos que a maioria do sector não lucrativo, que engloba as artes e performance, não tem como ter lucro pois os custos de produção são sempre muito mais elevados que as receitas; em segundo lugar, devido a circunstâncias socioculturais, estas estruturas só podem aceder a apoios se não tiverem um objetivo lucrativo, quer a nível nacional, quer a nível europeu.

Para Lucksetich (2004) as fontes de financiamento influenciam o tipo de modelo adoptado em gastos. Para organizações que estão continuamente preocupadas se terão financiamento num futuro próximo, a tendência será de optar por uma relativa estabilidade investindo esforços em *fundraising*, no caso dos países anglo – saxónicos, ou em estruturas e actividades anexas que tenham alguma rentabilidade. A pesquisa referida neste estudo acusa que cerca de 65% das entidades sem fins lucrativos já estavam envolvidas nalgum tipo de actividade lucrativa para fazer face a um futuro incerto; quase metade dessas actividades mantinham as organizações num patamar sem prejuízo enquanto continuavam a desenvolver actividade sem fins lucrativos, não desistindo de objectivos de qualidade e programação. No entanto, gerir várias formas de uma maior diversidade

de fontes de rendimento, supõe maior capacidade de gestão e nem sempre as estruturas, ou organizações, conseguem um serviço profissional nessa área.

No entanto a capacidade para repor, ou trabalhar sem entrada de fundos estatais, é muito reduzida nas organizações pequenas pelo que a variação nesses fundos terá um impacto muito grande na gestão de objectivos e planeamento da organização.

Quadro 2: Os vários sistemas internacionais de classificação das indústrias culturais e criativas (UNESCO 2013)

<b>1 - Sistema DCMS</b>	<b>2 - Sistema de textos simbólicos</b>	<b>3- Sistema de círculos concêntricos</b>	
Arte e antiguidades	<b>Indústrias nucleares</b>	<b>Artes criativas</b>	<b>I. C. alargadas</b>
Artes performativas	Cinema	Artes performativas	Jogos de computador
Arquitectura	Edição	Artes plásticas	Sound recording
Artesanato	Internet	Música	Património
Cinema e vídeo	Jogos de computador	Literatura	Televisão e Rádio
Design	Música		
Edição	Publicidade	<b>I.C. centrais</b>	<b>I.C. relacionadas</b>
Jogos de computador	Televisão e rádio	Cinema	Arquitectura
Moda		Museus e Bibliotecas	Design
Música	<b>Indústrias periféricas</b>		Moda
Radio e televisão	Artes criativas		Publicidade

Publicidade			
Software	<b>Indústrias borderline</b>		
	Electrónica –consumo		
	Moda		
	Desporto		
	Software		

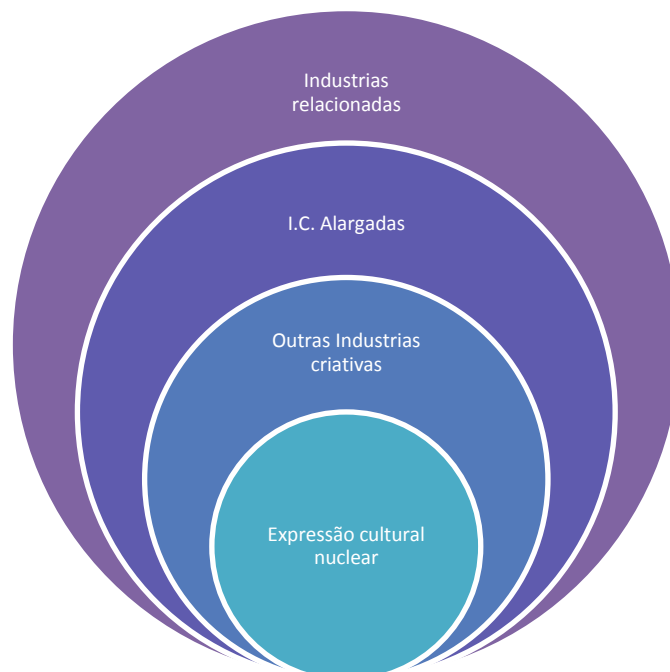
(Quadro 2 – continuação)

<b>4 - Sistema WIPO (Copyrights)</b>		<b>5 - Sistema UIS</b>	<b>6- American for the Arts</b>
<b>Indústrias nucleares</b>	<b>Ind. Interdependentes</b>	<b>Indústrias em domínios culturais nucleares</b>	
Artes performance	Material de gravação	Museus, Galerias	Artes plásticas
Edição livros	Material electrónico	Bibliotecas	Artes de performance
Cinema e video	Instrumentos musicais	Artes Performativas	Arquitectura
Musica	Papel	Festivais	Edição musical
Publicidade	Fotocópias	Artes visuais	Edição livros
Sociedades autores	Equipamento fotográfico	Artesanato	Cinema
Software		Design, Edição	Design
Televisão e Rádio	<b>Ind. copyrights parcial</b>	Televisão e Rádio	Museus, zoos
Artes gráficas e plásticas	Arquitectura	Cinema e vídeo	Musica
	Roupa, sapatos	Fotografia	Televisão e rádio
	Design	Media interativos	Publicidade
	Moda		

	Brinquedos	<b>Indústrias em domínios culturais alargados</b>	
		Instrumentos musicais	
		Equipamento de som	
		Arquitectura	
		Publicidade	
		Equipamento de edição	
		Software	
		Hardware do audiovisual	

Fonte: CER 2008, 2010

As indústrias culturais e criativas também têm sido apresentadas em vários diagramas de círculos concêntricos, sendo o mais conhecido o de David Throsby:



Expressão cultural nuclear - Literatura, Musica, Artes de performance, Artes plásticas
Outras Industrias criativas - Cinema, Museus, Galerias, Bibliotecas, Fotografia
I.C. alargadas – Serviços de Património, Edição literária, Televisão e Rádio, Gravação de som, Jogos de vídeo e computador
Industrias relacionadas – Publicidade, Arquitectura, Design, Moda

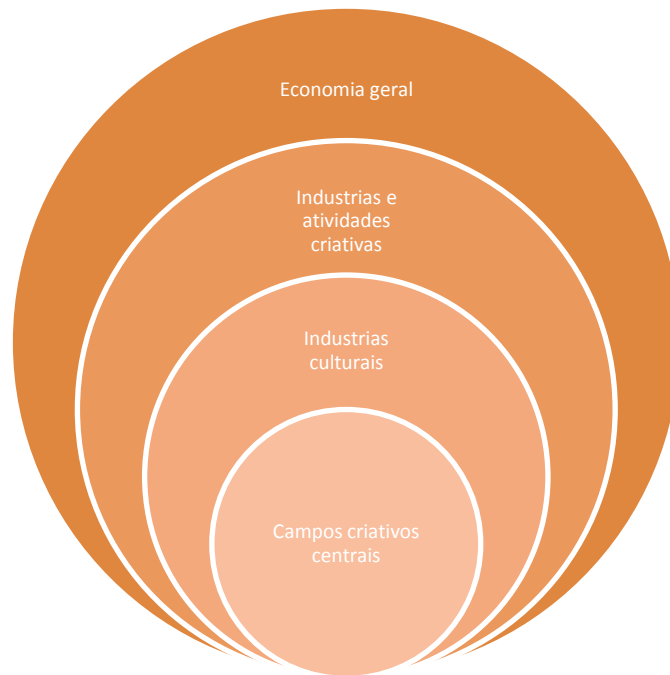
Fonte: Throsby, D. (2008)

Helmut Anheier, sociólogo e professor na UCLA, USA, em *Introducing Cultural Indicators Suites* (2007) é profundamente crítico dos modelos usados na medição de indicadores culturais, por duas razões: em primeiro lugar diz que não se trata de medir a cultura mas sim a relação entre globalização e cultura, ou o efeito da globalização na cultura; em segundo lugar as unidades de medição não devem ser os países porque ou se fala de unidades locais de análise como organizações, comunidades, museus, artistas ou então a nível de macro de multinacionais como a Disney Corporation ou a Sonny. As unidades tomadas por países são fictícias na era da globalização, no entanto os dados sobre a cultura estão normalizados por países e é difícil desagregá-los para depois reconstruir um sistema mais vasto. Segundo mais autores (Scholte 1999; Beck 1992) o “nacionalismo metodológico” assombra as ciências sociais em toda a parte do mundo. Na publicação *Series* é tomado em conta o share do mercado do livro pelas corporações editoras multinacionais, por exemplo, e com o caso da música e do cinema tomam em conta os estúdios, *labels* e corporações e a capacidade de penetração no mercado global.

O autor aponta um outro problema na conceptualização de indicadores de medição: a especialização por detrás da medição. Os sociólogos tendem a valorizar modelos culturais e evolução dos mesmos, os economistas preocupam-se com os copyrights e trocas comerciais e os politólogos podem ter interesse no governo global e grupos de interesses transnacionais. Pode-se pensar a cultura de várias formas, como um sistema criativo e artístico; como um sistema económico de produção, distribuição e consumo; como um sistema político de posições e influências.

Um modelo mais recente de círculos concêntricos proposto pelo Work Foundation no Reino Unido situa “valor expressivo” no centro, que significa um conjunto de valores: estéticos, sociais, espirituais, históricos, simbólicos e de autenticidade. Este modelo faz uma distinção entre indústrias culturais e criativas e capta a proximidade entre expressão criativa e propriedade intelectual / copyrights. (UNESCO, 2013)





Fonte: UK Work Foundation (2007:103)

Por fim, o processo de globalização cultural não está dissociado de outros processos de globalização, um livro ou um filme é um objeto cultural, mas também uma entidade legal e económica. Outros processos de globalização estão em curso; por exemplo as leis de comércio internacional podem não ser elaboradas com um foco cultural, mas irão afetar o comércio de produtos culturais (Anheier, 2007). A organização de indicadores tem de se pautar pelas seguintes regras: parcimónia, significância, riqueza, poder de organização, conteúdo teórico e relevância política, o que para o autor constitui um esforço sério de conceptualização e organização.

A proposta é que o sistema de indicadores seja unificado por unidades temáticas, não de forma estatística mas segundo unidades conceptuais e mesmo qualitativas; combinando dados sobre uma mesma realidade, faz-se uma apreciação qualitativa em vez de apresentar os dados estatísticos sem tratamento conceptual. A nível metodológico usa-se informação quantitativa com análise qualitativa; a construção de indicadores segue um processo quase hermenêutico (pag.344). Por exemplo, e usaremos aqui um dos exemplos do autor, usando o indicador “livro” tratado sob quatro dimensões ou subtópicos:

- Número anual de livros publicados, por língua e região
- Os maiores mercados livreiros, por volume e valor de mercado
- O *share* de mercado, *holdings* e subsidiárias dos maiores editores em diferentes regiões

- O número de livros publicados por País

Aqui usam-se estatísticas de fontes internacionais, como do UIS. Tomados em conjunto conclui-se algo significativo no contexto da cultura e globalização: o crescimento de grandes corporações editoriais e livrarias no contexto de mudança tecnológica e de modelos de negócios. Este tipo de abordagem permitiu relacionar as mudanças na indústria do livro com a expansão da internet e os processos de impressão. O autor refere que usa bases de dados já existentes e disponíveis por uma série de agências internacionais.

Uma das entidades de suporte financeiro do segundo volume da publicação *Culture and Globalization Series*, do mesmo autor, é a Fundação Calouste Gulbenkian. O objetivo do volume *The Cultural Economy*, (2008) é a tentativa de resolução da falha de informação no relacionamento do desenvolvimento e transformação da cultura com a autor “culturally misleading, politically perilous, socially unsustainable and globalização. Esta falha de informação é, segundo o autor, economically constraining”

## Matriz de Indicadores referentes a Globalização Cultural

O CONTEXTO DA GLOBALIZAÇÃO CULTURAL	Globalização económica	Sociedade civil global	Globalização política e legal
Aspetos sociais da Cultura como sistemas de significados, valores e práticas	<p>Valores e Instituições</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identidades</li> <li>- Económicos</li> <li>- Sociais</li> <li>- Políticos:</li> <li>- Religiosos</li> <li>- Género</li> </ul>	<p>Conhecimento</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Criação</li> <li>- Disseminação</li> <li>- Armazenamento</li> <li>- Inovação e proteção</li> </ul>	<p>Heranças e práticas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-preservação / destruição</li> <li>-participação</li> <li>-desporto</li> <li>-ambiente</li> </ul>
Cultura como um sistema económico de produção, distribuição e consumo	<p>Economia</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Indústrias</li> <li>- Consumo e gastos</li> <li>- Trocas em bens e serviços</li> <li>- Mercado global da Arte</li> </ul>	<p>Profissões</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-profissões artísticas e culturais</li> </ul>	<p>Corporações e Organizações</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Corporações culturais transnacionais</li> <li>- Fundações culturais e INGOs</li> </ul>
Cultura como um sistema de comunicação, movimento	<p>Sítios e eventos globais</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-cidades globais</li> <li>-sítios e centros simbólicos</li> <li>-eventos e prémios globais</li> </ul>	<p>Comunicação e Media</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-língua</li> <li>-internet</li> <li>-telefone</li> <li>- TV e notícias on-line</li> <li>- Livros</li> <li>-musica</li> <li>-filmes</li> <li>- Televisão e Radio</li> <li>- Imprensa</li> <li>- Blogs</li> </ul>	<p>Movimentos e Comunidades</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-transportes</li> <li>-aeroportos</li> <li>-turismo</li> <li>-migração</li> <li>-refugiados políticos</li> <li>-comunidades transnacionais</li> <li>-movimentos sociais/culturais transnacionais</li> </ul>
Cultura como um sistema político	<p>Quadros regulamentares</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-quadros e agências de regulação internacional</li> </ul>	<p>Políticas</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-diplomacia cultural, organizações e coligações</li> </ul>	<p>Conflito e Cooperação</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conflitos e tensões actuais</li> <li>- Terrorismo</li> <li>- Resolução de conflitos e pacificação pela UN</li> <li>-direitos humanos</li> <li>-armas e exércitos</li> <li>-crime transnacional</li> </ul>

Fonte: *Cultural and Globalization Series, vol 8*

## 7. Globalização Cultural

Em Outubro de 2003 a NBC comprou 80% da Universal tornando-se numa das 10 maiores empresas de audiovisual e media do mundo (Chalaby, 2006). Este autor analisa num artigo de 2006 a globalização cultural como possível retorno ao espectro do imperialismo cultural americano, e contrapõe medos com factos e números: grande parte dos conglomerados económicos da cultura está sediada nos EUA. O lucro conseguido na Europa também é exponencialmente menor: em 2002/3 \$76,5 biliões\* de dólares, contra \$225,5 biliões de dólares da indústria americana. Os gigantes conglomerados americanos cresceram desde os anos 90 com aquisições da Turner Broadcasting System pela Time Warner, ABC pela Disney e CBS pela Viacom e a produção de programas televisivos e cinema tem uma grossa fatia instalada no mercado europeu (Chalaby, 2006). \*Bilião: mil milhões

A TV por cabo e satélite são outra forma de dominância dos conglomerados americanos, que detêm vários canais principais europeus (MTV, Discovery, Fox, Cartoon Network, Disney, etc.) tendo efectivado um bem-sucedido processo de hibridação com as culturas locais europeias, como resultado de estudos de mercado acerca de preferências e disposições (Chalaby, 2006). O download de blockbusters de Hollywood pela rede de internet é algo já presente e totalmente disseminada, o que o autor considerava ainda uma possibilidade futura há nove anos.

No contexto internacional, aliada à globalização das indústrias criativas ou culturais existe um outro discurso, o das organizações artísticas internacionais que representam os criadores, autores, artistas e pessoal técnico. Os encontros internacionais decorrem, em geral, num tom bem mais pessimista que o apresentado em relatórios sobre o impacto que podem ter as indústrias culturais na economia global. Em Setembro de 2012, teve lugar em Bratislava o III Congresso de IFCCD, Federação Internacional de Coligações, que representa 15 Coligações africanas, 3 do Pacífico, 13 europeias e 12 americanas, sendo que cada Coligação tem por membros grande parte das organizações artísticas de cada país (sindicatos ou associações de criadores, performers, técnicos, e autores das áreas do cinema, literatura, dança, teatro, musica e artes plásticas). O tom das considerações finais não variou: o enfraquecimento do financiamento público, afetado pela crise global esteve no cerne das preocupações dos artistas representados; o discurso das instâncias governativas em relação às artes foi considerado predominantemente económico em detrimento da valorização artística; as prioridades de financiamento

recaiam sobre o património e educação em detrimento das artes; etc. No relatório final constata-se que a cultura nos países europeus foi gravemente afetada pela crise (cortes de cerca de 30% nos apoios no último ano), mas que é talvez emergente em África e que faz parte de um plano de reestruturação a cinco anos na China (IFCCD, 2012). A par da preocupação pelo decréscimo dos apoios estatais, os representantes artísticos demonstraram preocupação pela globalização, na abordagem ao digital pelos *policy makers* : de facto se o digital é uma linguagem que a nova geração usa totalmente à vontade, a camada geracional dos representantes nas organizações artísticas internacionais retêm um discurso muito cauteloso e mesmo negativo, pela impossibilidade que detectam de, por exemplo, conseguir controlar os direitos de propriedade intelectual.

Os relatórios da economia da cultura apontam o digital como a grande revolução da globalização e ponto incontornável de acesso e consumo de cultura – a incongruência está em querer por um lado abrir totalmente o acesso ao digital, com o *consumidor equipado* que irá despoletar uma situação de grande desenvolvimento, e por outro travar esse consumo, participação ou interação pela determinação de propriedade intelectual, aliás um conceito que tem deixado de progressivamente fazer sentido pela interpenetração de autores e públicos, tal como outros conceitos deixaram de fazer sentido como foi anteriormente apontado. Conquanto a autora deste estudo se situa numa posição totalmente neutra, não é possível deixar de apontar a incongruência da situação

Se bem que o relatório da UNESCO de 2013 sobre *Creative Culture* afirme que os círculos culturais ultrapassaram o antagonismo que se fazia sentir contra as indústrias culturais desde os anos 80, nomeadamente nos círculos mais académicos e intelectualizados, a verdade é que os relatórios finais de encontros internacionais de organizações artísticas, e as numerosas comunicações intra - grupos denunciam profunda preocupação pelo discurso eminentemente economicista sobre a cultura, o decréscimo de apoios estatais, a dificuldade e preocupação pela defesa de copyrights no digital, etc. No terreno, muitos dos artistas estão desorientados com as novas directivas economicistas e os relatórios empolgantes sobre desenvolvimento, contrapostos ao estado de total carência atual a nível de apoios e de oportunidades de atividade artística.

Concluimos que muito dos relatórios internacionais têm por base somente a consulta de dados fornecidos por agências, estudos estatísticos e consulta de

peritos académicos internacionais (aliás confirmada no forward), mas que a descida ao terreno, consultando as grandes organizações artísticas como a FIA, a FIM ou a FICDC, que estão realmente junto dos artistas e são representantes deste, não se processa. Um segundo argumento prende-se com o facto do alargamento do conceito de cultura, de indústrias culturais que desde 1980 integram a musica, arte, a escrita, edição, moda e design e as indústrias do audiovisual: rádio, cinema e televisão. A tendência global dos sectores empresariais nestas indústrias – musica e audiovisual mas também o marketing, design e moda – é a da internacionalização e concentração em grandes conglomerados económicos, verdadeiras fortalezas que tendem a dominar fatias consideráveis de mercado multinacional (Bettig, 1996), e que cresceram de forma desmesurada nos últimos anos ultrapassando qualquer pretensão territorial ou regional. Obviamente que estatisticamente os números e dados processados são de grandeza excepcional, mas a repercussão a nível de emprego directo dos artistas, as oportunidades e carreiras, ou mesmo o envolvimento dos criadores ainda está por considerar, tendo em conta também a diluição de fronteira entre criador e espectador antes referenciados. A questão do impacto da globalização nas profissões artísticas ainda está por delimitar, dado a concentração de recursos nos grandes conglomerados multinacionais, a dinâmica de mercados a nível internacional, mas também devido à confrangedora falta de dados sobre o teatro e as artes de performance, acusada por Helmut Anheier (2007) e por outros investigadores no terreno.

Para Throsby (2008) a consequência da interação entre cultura e globalização resultou numa profunda crise de valores, localizada a nível micro e macro e que é evidenciada na divergência entre os paradigmas de valor cultural ou económico para alocação de recursos. Throsby apresenta o problema que se põe presentemente, se os artistas devem produzir arte por razões financeiras desligando-se da “pure artistic vision”; ora consideramos que este não é um problema, antes uma interpretação passível de explicação. O problema esteve e está na acepção romântica de trabalho artístico, ainda presente na investigação e produção teórica de inúmeros autores, como Nathalie Heinich; esta acepção é redutora ao ponto de se pensar que os criadores só produzem por razões artísticas. Em geral há várias vertentes na criação: a motivação artística, a formação anterior, o produto económico e a inserção no meio profissional / social. A conjugação destas vertentes possibilita

determinada produção artística, ou criação. Deve um realizador de cinema fazer filmes comerciais ou de autor? A escolha depende das preferências e capacidades pessoais, da sua formação, do produto que os outros esperam dele e das suas necessidades económicas, da capacidade para encontrar um nicho de mercado que acolha a sua obra, etc. Hoje em dia um pintor pinta quando sabe que vai poder vender, um escultor quando tem uma encomenda paga (visto que esta atividade tem custos altíssimos de manutenção), um compositor quando tem uma encomenda paga ou sabe que determinado grupo vai experimentar a sua obra, um realizador faz um filme ou uma série quando consegue um apoio estatal. Os elementos artísticos e económicos são indissociáveis e a crise de valores apontada por Throsby é o estilhaçar de uma imagem idealizada do artista burguês do início do séc. XX, protegido e ostracizado a um mesmo tempo, que quando tinha posses pessoais e familiares se podia deleitar na criação da arte pela arte.

De qualquer modo este estudo terá de ser tomado localmente já que na Austrália há dados de penetração dos meios informáticos nas artes eruditas em níveis que não se verificam em Portugal. Na Austrália cerca de 70% dos artistas conta com a internet para divulgação do seu trabalho, e novos contratos; da nossa investigação, o uso de plataformas digitais por artistas de artes eruditas é muito reduzida, cinge-se à apresentação de uma página Web com informação autobiográfica; o acesso a plataformas virtuais internacionalizadas também é pequena. Os artistas de musica ligeira e Jazz têm uma interpenetração muito mais consistente com o digital, com entradas no Youtube com musica própria, páginas Web, divulgação, etc.

Segundo o inquérito que enviamos para numerosas estruturas e artistas independentes, em Portugal, a interação com plataformas digitais ainda é escassa nas artes de performance. Uma bailarina entrevistada, e organizadora de estrutura, falou-nos da vontade de desenvolver uma Plataforma onde os artistas pudessem apresentar as suas ideias criativas de dança através de vídeo e difundir na Europa captando parceiros e promotores de espetáculos. No entanto já várias destas ferramentas têm estado em uso nomeadamente por musicos, como o Palcoprincipal, ou alojadas em motores de busca como o Google, e ainda no Youtube ou nas redes sociais como o Facebook. As redes sociais funcionam como divulgação primeira do trabalho dos artistas de performance na Net, este é o local onde criam eventos das suas apresentações, dos projetos, e das performances. Um outro meio de

divulgação e *fundraising* centra-se também agora nas técnicas recentes de *crowdfunding*, às quais alguns artistas já utilizam para financiamento dos seus projectos.



## Capítulo III – Sociologia da Arte

### 1. Fundamentos da percepção da arte

Na origem da abordagem sociológica ao mundo da arte está a questão levantada por inúmeros teóricos “o que é a arte?”, o que move agentes ao longo de décadas ou séculos em volta de artigos tangíveis e intangíveis cujo valor fatural varia de acordo com modas, influências, círculos, *status*, personalidades ou prioridades políticas? A arte e o mundo desenvolvido à sua volta, os “mundos da arte” na definição de Howard Becker, trazem sempre alguma perplexidade a investigadores sociológicos não só pelos sistemas de validação e definição do objeto central, o objeto artístico, como pela (in)definição de dedicação dos agentes a esses objetos artísticos, em moldes de fronteiras não definidas a nível de ocupação profissional ou investimento vocacional.

A arte, que existe desde os primórdios da existência humana, foi também alvo de análise intelectual ao longo dos tempos originando um vasto corpo teórico disseminado por vários campos do conhecimento.

Desde Platão e Aristóteles que se discute o lugar da arte na existência e a importância desta para a vida humana. Platão desenvolveu um tipo de pensamento em que defendia a existência do mundo inteligível como o mais autêntico, o mundo das ideias das formas puras e das essências. A existência sensível ou existência dos humanos e seres vivos era uma cópia do mundo primeiro essencial e inteligível, uma sombra da realidade. A arte aparecia como uma segunda cópia do mundo inteligível. O mundo era uma cópia do real e esse afastamento já era uma diferença, ainda que natural. A arte afastaria ainda mais do real porque imitaria a cópia, por isso não passava de um simulacro, uma cópia da cópia.

Sustentando a sensibilidade da arte existia o conceito de Belo, uma causa anterior e fundamental, que esta tentaria expressar através do traço, da forma ou da proporção. Paul Friedlaender disse que Platão possuía o olhar plástico do heleno, que apresentava a mesma natureza do olhar com que Policeto viu o cânon e a mesma natureza do olhar que o matemático grego dirigia às formas geométricas. Talvez Platão tivesse consciência desse dom, tivesse mais sorte que todos os pensadores (Friedlaender, 1969). Na Grécia clássica, a arquitectura, a escultura e a cerâmica tinham por fundamento modelos que eram regras de perfeição, e que se

podiam expressar de forma exacta mediante números. Noutras palavras, para os gregos a forma e a beleza tinham por alicerce números e proporções e que, incidentalmente, correspondiam às leis pelas quais se regulava a música.

A teoria platónica teve uma forte influência na cultura ocidental ao longo dos tempos e, apesar do assunto da arte ter sido tratado por ele de forma periférica, as suas ideias permaneceram estruturantes quer na cultura geral, quer na cultura científica. Platão está na origem de uma ideia insidiosa, uma semente que iria germinar ao longo dos tempos, a de que a arte é secundária na sociedade porque a verdadeira autenticidade reside no mundo das ideias. O mundo das ideias no qual a verdade, a beleza e o bem são essências superiores, arquétipos imutáveis que servem de formas, modelos às coisas do mundo do sensível, este marcado pela mutabilidade, pela imperfeição. Na teoria platónica sobre a arte, maioritariamente apresentada na *Republica*, o mundo das ideias tem prevalência e o mundo sensível não passa de uma cópia da verdadeira realidade; a arte por sua vez imita a cópia (mimesis), um simulacro que não devia existir. Como afirma Jean Lacoste, se a filosofia da arte começa com Platão (e de fato isso é verdade se considerarmos os seus escritos), ela principia com a condenação da arte.

Platão apresentou os artistas e poetas como indivíduos duvidosos que deviam ser banidos ou censurados já que as suas ideias maculavam o carácter dos cidadãos. Platão reconhecia que artes tinham um profundo poder sobre os indivíduos por mexerem com as emoções às quais estes não se conseguiam subtrair, e concluíu que por si só as artes podiam fornecer elementos para a má formação do carácter e desvio do verdadeiro destino do homem. Obviamente que a *Republica* significou um sítio ideal, a cidade ideal do cidadão e do sistema grego; no entanto a força das ideias deste filósofo moldou e serviu de modelo programado a arquétipos veladamente presentes na cultura social e mesmo na conceção de estudos sobre as artes.

Resquícios desta ideia prevalecem ainda hoje na posição com que o mundo das ideias, ou o mundo científico vê o mundo das artes, na tentativa de aproximação e equiparação das artes às áreas científicas quer através de estudos com metodologias científicas de medição, constatação e teorização, quer na deferência com que se neutralizam argumentos próprios das artes não mensuráveis por natureza, ou ainda em estudos onde transpareçam opiniões vinculativas.

Presente por exemplo na surpresa com que se encaram manifestações de arte contemporânea, na constatação da inutilidade total de algumas dessas manifestações (Zolberg, 1990), na futilidade das profissões artísticas quer pelo elevado custo que acarretam quer pela inoperacionalidade do sistema (Throsby, 1994) (Menger, 2003), e ainda pela perversidade do sistema social artístico (Bourdieu, 1983). O sociólogo tem encarado com alguma estranheza este mundo que não é uma profissão no sentido mais estrito do termo mas também não é uma mera atividade de tempos livres (Heinich, 2005), de uma forma geral não serve de sustento financeiro aos agentes nela implicados e sobretudo é dotada de uma vacuidade total a nível de conteúdos. As formas de valorização interna e de reconhecimento obedecem a esquemas que, quando analisados dissociados do que os artistas consideram o seu verdadeiro intuito, se assemelham a esquemas de funcionamento vazios e irracionais.

O nascimento da Europa permanece com a Grécia clássica a nível dos arquétipos que subsistem no nosso inconsciente, e a par da racionalidade das opções mentais que se vão mantendo, como se o pensamento grego tivesse formatado parte dos nossos cérebros. O pensamento platónico atravessou a queda da civilização grega e a queda do império romano, ganhou raízes na filosofia medieval e alargou-se nos ideais renascentistas. Foi um fio condutor que não se quebrou até aos nossos dias, e em parte assimilada pela ideologia religiosa e por isso solidificada em conceitos, opiniões e comportamentos.

H. R. Jauss é de opinião que o platonismo foi a reflexão teórica que acompanhou a história da arte ao longo dos tempos, uma herança que se fez autoridade, e a partir da qual e contra a qual a experiência estética se desenvolveu. O platonismo descobriu o lugar central do Belo na arte, mas ao mesmo tempo lançou sobre ele o descrédito moral (Jauss, 2007). A crítica que Platão fez aos poetas dos grandes poemas épicos na *Republica* e outros escritos, Homero e Hesíodo, está na continuação de críticas de outros pensadores anteriores. A palavra dos poetas tinha então tudo a ver com a *paideía*, isto é, com a educação em sentido lato e, portanto, com a formação do *ethos*. Os poetas eram verdadeiramente os mestres, os educadores da Grécia, sobretudo Homero, e Platão desencadeou um ataque contra a corrupção do *ethos* e da *polis* dizendo que as fábulas dos poetas induziam a ideia errada do divino e do justo quando por exemplo apresentavam como plausíveis deuses com defeitos ou heróis épicos fragilizados. O efeito

persuasivo da poética era demasiado forte sobre a consciência dos cidadãos para estes actuarem com liberdade. A musica podia também enfraquecer o carácter, e cita como exemplos as harmonias a serem rejeitadas, a harmonia lídia mista ou aguda assim como a harmonia jónica, podendo ser preservadas as harmonias mais viris e também aquelas que encorajam a sabedoria e a moderação, as dórica e frígia. Algumas das métricas rítmicas também podiam levar à degeneração, violência e descontrolo.

A questão é que ao longo do texto da *Republica* a arte (poesia e musica) fica indissociavelmente ligada a uma apresentação e influência degenerada sobre o comportamento dos cidadãos. Nos livros em que está organizada a *Republica*, a arte é apresentada como um conjunto de crenças e influências nocivas ao carácter, acabando no Livro X com a expulsão dos poetas da cidade, a cidade interior que personifica a alma, o indivíduo, por ser incompatível com a liberdade e a justiça.

Mais tarde, o humanismo renascentista entre os séculos XIV e XVI iniciado por Petrarca que recupera os ideais da antiguidade clássica num esforço de se distanciar do jugo mantido pela Igreja, descobre uma nova conceção estética e um novo pensamento humanista e filosófico. As belas-artes ganham autonomia crescente em relação à anterior dependência da Igreja, mas a teoria platónica provoca nas artes uma cisão entre a experiência sensível e a visão teórica pela estética, tal como a cisão entre mundo das ideias e sensível. A autonomia das artes suscitou a contradição das instâncias representativas da moral cristã, que era ao mesmo tempo filosófica, e a crítica platónica das artes teve a repercussão, ou o efeito, da condenação do teatro pelos Padres da Igreja. (Jauss, 2007).

Jauss interpreta ainda a evolução do pensamento platónico e seu o ressurgimento no século das luzes (Jauss, 2007) através de Rousseau quando este afirma que o teatro devia ser condenado por razões práticas, porque conduzia o público a aprovar o estado presente da sociedade, porque seduzia o publico com um prazer imaginário fazendo-o esquecer os deveres imediatos, porque servia de distração à vida real. Jauss continua com a interpretação da teoria platónica através dos séculos: “no séc. XIX a teoria e a história da arte transformam em abismo inultrapassável o domínio autónomo da experiência estética e o da ética” (Jauss: 24) e a arte é relegada para o extremo da “arte pela arte”, desligada da sua componente humana e sensível.

Aristóteles defendeu uma posição bem mais tolerante em relação às artes, a posição das artes com função interpretativa e aprofundamento de conhecimento da natureza humana, a par de produzir um efeito de catarse emotiva e moral na humanidade e por isso reparador. Segundo a teoria aristotélica a diferença entre mundo real e das sombras, ou entre inteligível e sensível não existia, o mundo real era o sensível e a arte interagiu com o mundo sensível apresentando possíveis interpretações deste. A imitação conseguida pela arte do mundo sensível podia originar um efeito de catarse, ou de contemplação, de qualquer modo benéfico para a existência pois a experiência levava o ser humano por um caminho de possibilidades que o potenciava para a própria realidade.

A arte, ou experiência da arte, era para estes dois filósofos uma parte essencial e ou indissociável da existência da qual o ser humano se devia acautelar (Platão) ou na qual devia permanecer (Aristóteles).

A compreensão do lugar da arte é crucial para um trabalho desta natureza; com efeito só depois de percebermos a origem e implementação de arquétipos, paradigmas e conceitos ligados à arte é que poderemos proceder à sua análise sociológica e à análise de estruturas e ação dos agentes individuais e coletivos contemporâneos. Partir para a compreensão das formas de ação dos agentes artísticos sem perceber a organização cultural em que estes foram induzidos parece-nos um trabalho incompleto até porque os agentes artísticos encaram de forma integrante a realização da obra de arte, (Heinich, 2005) num investimento total e permanente da personalidade.

## **2. Bourdieu**

A análise de Bourdieu aparece como incontornável no panorama de interpretação sociológica das artes, dos artistas e da cultura. Bourdieu erigiu o sistema de análise sociológica lógico e completo que, quando aplicado ao campo artístico revolucionou a forma de equacionar a atividade artística, os artistas e os produtos culturais. Com uma projeção temporal considerável, a análise do campo das artes passou a estar vinculada a uma forma de apreciação totalmente diversa da conduzida até aí, erigida de forma científica e com impacto irreversível na comunidade científica. Pela crítica ataca os fundamentos do campo de valores sobre o qual está erigido o edifício da produção artística, numa destruição de mitos

contemporâneos, como cabe ao sociólogo fazer, construindo em seguida uma conceptualização fundamentada.

O valor atribuído à obra de arte, sustentado pela crença que se tem nesse valor, torna-se no maior obstáculo à ciência sobre a arte; a crítica de Bourdieu ao valor da obra de arte invalida todo o sistema de referências construído pela sociedade até então. Bourdieu defende que o objeto de arte existe pela virtude da crença coletiva, e o seu valor ou aura radica numa crença partilhada e fomentada por todos os agentes do campo artístico pois a criação da obra de arte não tem qualquer função social e o seu valor comercial nada tem a ver com o custo de produção. A aura da obra de arte, cujo preço transcende em muito o preço real de materiais, emerge de um ciclo de consagração próximo do poder mágico. Os princípios básicos da economia são então negados – por as peças não apresentarem valor transaccionável – e por um processo de dissimulação opõe-se a este capital, o simbólico como único válido e aceitável no campo. Uma ideologia do carismático é, em última análise, a base de funcionamento do campo de produção e circulação de bens culturais. O círculo de poder e crença foi estabelecido ao longo de lutas incessantes, e conseqüentemente os agentes artísticos partilham um campo de forças no qual a luta pelo reconhecimento é vital como dominância dentro desse campo, e a luta de posições o elemento unificador do campo. O poder mágico accionado no campo por alguns indivíduos pela mobilização da energia simbólica, e é mantido pelo poder de reconhecimento gerado – Bourdieu remete aqui para as sociedades pré-históricas em que a magia preponderava como domínio sobre os indivíduos, numa retorno à etnologia de Durkheim (Hennion, 1993) em que os objetos são tomados por símbolos. O culto da arte e dos artistas pela sociedade burguesa era o élan que lhes faltava para segurarem as suas posições – e aqui Bourdieu sintetiza o fulcro da educação e democratização da arte, porque se a obra de arte só existe enquanto reconhecida como tal em determinados círculos sociais, será então necessário criar agentes de educação e sistemas de qualificação, reconhecimento ou legitimação, para a validar como fator de democratização. Porque não existe o contacto infável da obra de arte de Malraux com um público, mas uma pura coincidência entre o espaço de produção e o de consumo; tudo o mais é fictício.

Reduzido o valor da obra de arte à sua expressão mínima, os artistas defendem-se limitando a população dos que podem ser titulares ao apelido, embora

as fronteiras do campo sejam permeáveis pela falta de qualificações exigidas ou disponíveis: na realidade a consagração faz-se por um jogo de forças vital em que antagonistas se mantêm unidos pela relação negativa que desenvolvem ao se ignorarem sistematicamente. A legitimação consegue-se junto de diferentes fontes de capital simbólico: junto dos produtores que preconizam a arte pela arte, ou da Academia e do Estado que defendem o gosto burguês, ou ainda junto do gosto popular e da audiência de massas; grupinhos que dão a interpretação crítica da sua obra, sociedades de admiração mútua que dão interpretações criativas para benefício do criador, criticismo que decifra as intenções, etc. Estes são ângulos do mesmo campo, antagónicos e dominados por adversários entre si. Os artistas criam para um público que são os seus pares; em geral a interferência do público ameaça o campo e o seu monopólio de consagração cultural. Para Bourdieu a compreensão sobre os artistas e os seus produtos passa pela compreensão da história das posições que ocupam e a história das suas disposições, do habitus. Este sociólogo detém-se numa análise histórica brilhante de transação e produção de bens culturais que corrobora totalmente a sua teoria.

A análise crítica de Bourdieu, na sociologia de efeito psicanalítico sobre a arte e a estética (1984: 11), reflecte-se sobretudo na influência que teve em toda a investigação subsequente de raiz europeia, como marco incontornável que não se pode ignorar; grande parte da investigação que se seguiu nos vinte anos subsequentes aprofundou particularidades da sua definição de campo, habitus, produção artística, legitimação, reprodução social, etc., sendo que uma era de estudos pós - bourdieuianos encara a sua contribuição importante e específica de uma análise global. Por outro lado, a análise do campo de produção literária, por exemplo no livro *A génese da Arte* é extraordinariamente detalhada e reveladora das forças antagónicas em luta no campo, além de oferecer um quadro iluminador sobre a génese do romantismo na literatura, génese essa que facilmente se pode aplicar às outras artes, e na qual radica a concepção do conceito de artista como ser em antagonismo com os preceitos burgueses, o campo de ação defendido pela burguesia e a rigidez moral vigente.

Apesar da influência extrema de Bourdieu na análise do campo da arte, de produção e transação de bens culturais, a sua sociologia é encarada como violenta por diversos autores (Albertsen, e Diken 2004) que se demarcam da influência profunda sentida por um grande número de investigadores durante cerca de vinte

anos. Nathalie Heinich (2010) estabeleceu uma distinção específica entre a Sociologia da Arte de investigação francesa e a de investigação anglo-saxónica, pela metodologia usada mas também, e não explicitamente, pelas reminiscências de outras disciplinas *art related*; a autora define uma linha clara entre a investigação sociológica puramente científica da linha de Bourdieu – da qual ela é a principal representante – e outras linhas de investigação.

Para Georgina Born (2010) a investigação em Sociologia da Arte estagnou totalmente devido à influencia de Bourdieu e tem de obter um novo rumo; esta autora refere que desde Jannet Wolff nos anos 80, nada de produtivo foi produzido, uma afirmação assaz ousada dada a sua posição de investigadora. Como ela, embora de conceção diferente, Edoardo de la Fuente (2007) – fundamentado em Vera Zolberg e Howard Becker - clama por uma nova Sociologia da Arte, aberta a influências de outras disciplinas que estudem Arte, como forma de sobrevivência da disciplina apoiando-se em congéneres que datam de longos anos de investigação, através também da consideração de propriedades específicas do objeto de arte – algo que Bourdieu recusou – como propriedades estéticas ou outras compatíveis com construção social. Na realidade, esquecendo a estética como propriedade do objeto de arte e instigadora de um caleidoscópio de variações de qualidade dentro da forma, a estética profundamente analisada por filósofos dedicados ao tema da arte como Umberto Eco (1972) que define o movimento inteligente do indivíduo em direção à forma e que é caracterizada de indeterminismo científico, um dogmatismo contraditório pois está assente na possibilidade de interpretação pessoal e analítica, que não estabelece um cânone de beleza mas que segundo Kant define as condições formais de um juízo estético, sem esta propriedade é (para nós) impossível abordar a obra de arte e todo o conjunto de produção ou mercado de bens culturais transaccionáveis. De facto, a partir do momento em que Bourdieu parte da obra de arte desprovida de características intrínsecas, então a análise que faz do campo da arte e da sua produção será perfeita e perversamente lógica.

Vera Zolberg no estudo de 1990 *Constructing a Sociology of the Arts*, analisa as diferentes abordagens à Sociologia da Arte, realizada quer por sociólogos quer por intelectuais da arte e das ciências sociais e humanas, debatendo as diferenças e fracturas entre as abordagens. Os pontos de vista dos dois ângulos são radicalmente diferentes, com sociólogos como Bourdieu e Becker num dos polos assumindo a arte como socialmente construída, e estudando as instituições,



processos de criação, influências e relacionamentos, enquanto no outro extremo se parte da estética como uma parte essencial do processo artístico, e o valor da obra de arte como fundamental no processo (Umberto Eco). Embora Eco seja filósofo, e talvez um pouco distanciado do cerne das ciências sociais, a sua posição reflecte uma cristalização do pensamento que percorre os meios artísticos. Vera Zolberg prefere a abordagem histórica e comparativa, deixando a análise das artes para os especialistas dessas áreas, em parte devido à multitudine de formas que a arte hoje em dia toma, mas sem dúvida também devido às dissidências de pensamento e antecedentes que fortalecem cada posição. Segundo ela, humanistas e sociólogos têm abordagens demasiadamente diferentes para qualquer tipo de consenso, sendo este agravado e exponenciado ainda por rivalidades institucionais.

Zolberg é talvez quem mais se aproxima do problema central existente na análise das “artes duras”, análise ausente de grande parte da produção sociológica contemporânea, se bem que afluída por G. Born e J. Wolff, ambas sociólogas com experiência no campo das artes. O problema central na análise dos modos de produção das artes eruditas, duras ou clássicas – como se queira chamar – parte do facto de estas terem um corpo de profissionais, críticos, aficionados e praticantes com um tipo de discurso e de princípios de pensamento muito estruturados, e até certo ponto herméticos e completamente incompreensíveis para analistas sociais. Ambos os campos usam conceitos mutuamente incompreensíveis. O facto de Zolberg afirmar que, por exemplo, as divisões históricas nas artes por estilos e tipos de linguagem como seja a referência a impressionistas, românticos ou minimalistas, ser uma confusão criada dentro das artes, espelha bem a impermeabilidade com que se abordam conceitos que fazem parte do léxico e mundo artístico. O facto também de cientistas sociais se aterem a manifestações de arte contemporânea experimentalista, como exposições de artes plásticas ou festivais, extrapolando a faceta de experimentalista para uma dúvida geral sobre o valor do julgamento na arte, ou do valor da arte, reflecte também uma abordagem demasiado externa e impermeável a conceitos de um todo social diferente do qual partem.

### **3. A indeterminação nas artes de performance**

A questão da indeterminação na arte é endereçada por Howard Becker no livro *Art from start to finish* (2006), e no qual Menger tem um capítulo. A problemática da

indeterminação está relacionada diretamente com a questão anterior: a de a obra artística ser um processo social, não porque se detém sobre variáveis sociais como o de organização ou classe (nas palavras de Becker) que em nada contribuem para o entendimento sociológico da arte, mas porque é produto do trabalho coletivo de muitos envolvidos direta ou indiretamente na sua génese, organizadas de diferentes formas, e cujo produto de trabalho acaba por ter um processo de transformação que não acaba.

Becker começou a dedicar-se à Sociologia da Arte só em 1980 quando já leccionava em Northwestern University, Chicago. Precursor da Sociologia da escola de Chicago, do Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago, na tradição de Park e Mead, desenvolveu um trabalho de campo extenso, empírico e metodologicamente relacionado com a antropologia social e obteve resultados desconectados da conceptualização sobre arte de tradição europeia.

Segundo o autor não cabe ao sociólogo fazer juízos sobre o valor artístico da obra mas estudar os juízos de valor que os agentes envolvidos, rotineiramente, emitem sobre a obra. Pelo seu carácter de processo social e durante o seu processo de formação, a obra não adquire uma forma completamente pré-determinada mas evolui como processo coletivo; e embora inconscientemente atribuamos a obra de arte a um dos atores envolvidos na sua génese, pelas condições materiais de produção, relações sociais ou know-how a obra de arte transforma-se em actante, impondo restrições no campo de ação do artista e outros aquando da sua formação, sobre o que esses atores podem fazer quando a fazem. Uma importante fase da obra de arte acontece quando é apreciada, vista ou ouvida – estas acções tornam-se constitutivas da obra. A obra se não entra em interação, não existe.

Retomamos algo do pensamento de Eco neste assunto, que considera que a obra de arte existe num processo de interpretação, ou seja, o contacto com a inteligência pensante é parte do processo da arte (Eco, 1972); e a obra é aberta porque susceptível de interpretações e análise fundamentada. Becker analisa o “fazer” da obra de arte (2006) e convida estudiosos de outros campos, nomeadamente Menger, para dissertarem sobre a forma de fazer arte e a indeterminação da obra artística. A maioria dos participantes neste trabalho partilham a ideia de que a obra de arte é o drama dos atores nela envolvidos (De la Fuente, 2007). Como se processo o início e acabamento da obra de arte é uma das

preocupações entre os participantes do livro. Para Becker, a obra de arte, essa entidade socialmente construída, tem um princípio de indeterminação estruturante.

Para começar, a sua determinação apresenta variantes consoante a disciplina académica que a analisa (Becker, 2006:22), ou seja, a determinação do que é arte, o conceito de obra de arte nasce de uma convenção generalizada e aceita dentro da determinação de análise sob um prisma específico. Por exemplo, os musicólogos seguindo um prisma de análise musicológica e adotando convenções aceites na sua disciplina, advogam acerca da perfeição de uma ou outra composição, de uma obra determinada ou da obra completa de um compositor. No entanto, chegarem a afirmar que a obra musical constitui “obra de arte” será uma posição demasiado afoita tendo em conta a conotação estética do termo, e em geral ficam-se pela descrição acerca dos elementos técnicos, estilísticos, interpretativos ou formais da obra, ou do conjunto de obras. A “obra de arte” é para eles uma entidade abstracta; no entanto a música é uma disciplina artística e essencialmente criativa, constituída pelas criações de artistas sob diferentes formas e linguagens (jazz, pop, erudito, etc.) tendo cada linguagem a sua forma própria de comunicação de uma “arte” em fazer música.

Também no teatro e na dança se consideram as criações de determinados coreógrafos, ou as produções de determinados grupos, ou a obra dramática de certo autor, como obras de relevo e importantes, tendo em conta aspetos estilísticos e de linguagem próprios dessa forma de comunicar, dessa forma de criar, dessa arte ou “fazer artesanal”. Não encontramos referências a “obras de arte” no teatro ou na dança, de forma geral não se refere que determinado grupo de teatro produziu uma obra de arte, ou que determinado corpo de bailado, ou grupo de bailarinos fazem obras de arte.

Na realidade o termo “obra de arte” aplica-se com maior exclusividade a obras de referência das artes plásticas, quadros, pinturas e esculturas: por exemplo, a Vénus de Milo, a produção de Rembrandt ou a obra de Rodin. A obra de arte surge assim como referência dentro do género, uma referência induzida pelos *experts* do tema, em geral *a posteriori* e com conotações estéticas evidentes (pelo menos para os críticos e grupo de conhecedores).

Eco afirma que a “obra vive apenas das interpretações que dela fazemos” (Eco, 2006: 31) e, defendendo a teoria de Pareyson, admite o desdobramento da obra em si através da interpretação seja que obra for: uma pintura, uma poesia, um

texto de teatro. Pareyson (Eco, 1955) sublinha a natureza ativa do ser humano que se coloca perante a obra e ao compreendê-la, ao interioriza-la, a comunica com elementos da sua própria personalidade.

Howard Becker (Becker, 2006:25) fundamenta na capacidade de ação do agente a profunda indeterminação da obra criativa (ou de arte). No momento em que o agente passa a obra criativa do suporte inanimado para algo com vida, no momento em que lhe “dá corpo” e forma a obra que apresenta, o agente serve de veículo formante e imprime, de forma mais ou menos perceptível, elementos da sua própria personalidade na obra que apresenta. Essa é a causa de indeterminação, aliás não totalmente formalizada por Becker. Becker aplica o elemento de indeterminação na escolha (*choice*) que o criador tem no momento de formação da própria obra, na escolha de meios, de elementos e de opções estéticas, mas não no momento da interpretação.

Consideramos aqui, na esteira da teoria de Umberto Eco, que o *performer*, o encenador e todos os intermediários no palco têm a sua percentagem de criação, de adição à obra original, e por isso a indeterminação redonda na escolha de formas e meios que os intermediários têm para a apresentação da obra previamente criada. Assim, a música de David Bowie, dos Beatles, ou de Bach pode ser cantada e tocada de infinitas maneiras, com grupos maiores ou menores e com todo um leque de opções que farão sentido para quem as produz e para quem as adquire, ou ouve. Embora a obra produzida por um criador contenha em si elementos técnicos que indicam o tipo de performance esperada, a liberdade interpretativa muitas vezes ultrapassa os meios indicados para concretização da mesma. Os exemplos multiplicam-se: desde bailados clássicos que sofrem uma metamorfose em palco, como é o caso da apresentação em versão contemporânea pelo Quórum Ballet do “Lago dos Cisnes” de Tchaikovsky, a obras clássicas usadas em *settings* completamente contemporâneos, como é o caso do filme “Romeu and Juliet” de Baz Luhrmann com o texto original da peça shakespeariana, ou ainda o uso por exemplo de obras musicais de forma inusitada, como é a transformação de obras instrumentais de J.S.Bach por grupos corais de jazz (Swingle singers). Mas através de todas estas variações a obra em si consegue permanecer (a trama, os versos, a música).

A *leitura* que o artista faz da obra, a conceção estética e abstracta que elabora, implica uma absorção e entrega do produto a um certo receptor, quer na dança, no

teatro ou na musica. A leitura ou segunda criação, não é estável: se mudarmos de agente artístico a leitura terá necessariamente características pessoais (Eco, 1955-58:31) diferentes da realizada por um anterior agente, a interpretação que cada artista faz nesse processo de absorção e entrega é vital e desdobra-se em miríades de possibilidades, sempre balizadas pelas indicações do criador. Eco defende a permanência da obra e a possibilidade de uma multiplicidade de interpretações exactamente por existir um formador (criador) e um intérprete como polarização de personalidades diferentes e por, na sequência da defesa da teoria de Pareyson, o intérprete manifesta-se na interpretação que faz da obra. A leitura é pois balizada por dois lados: por um lado com as indicações do criador, o artista intermediário sabe o que fazer, que caminho a tomar. Por outro lado, tendo em mente um certo publico, a conceção formal da obra para apresentação em palco irá adquirir uma certa forma final, de acordo (ou contra) as convenções em vigor.

Howard Becker argumenta que os cientistas sociais relegaram o estudo de “obra de arte em si” para outras disciplinas, detendo-se somente a avaliar a obra de arte como produto socialmente construído e com um significado alheio à própria obra. A obra significará somente algo para além dela, supondo um esvaziamento da sua própria intenção ou existência, e esse algo refere-se a elementos onde os cientistas sociais encontram mais facilmente os seus próprios argumentos: trabalho, classes sociais, raça, género ou instituições.

As disciplinas específicas, as ciências humanas, filosofia ou estudos culturais analisam aspetos formais e estéticos das obras, quer na musica, literatura, artes plásticas ou dança. Analisam pormenores na construção da obra, opções estilísticas e dinâmica global do produto. A nível estético analisam sobretudo a repercussão ou enquadramento da obra num conjunto de convenções estilísticas, social e historicamente localizadas. A obra pode servir de suporte a investigação filosófica, como por exemplo Merleau-Ponty que usou como base do seu pensamento fenomenológico a obra de Cézanne, ou Umberto Eco que deriva de obras de compositores contemporâneos conclusões sobre particularidades da obra aberta.

Para Becker a posição dos cientistas sociais é incompleta e deveria ter uma palavra a dizer também sobre a obra criativa, desenvolver algum trabalho preliminar sobre aspetos que escapam às outras ciências, sobre as obras artísticas no terreno e como parte da vida social. Partindo da análise da obra no terreno e como parte social, Becker chega ao conceito da “indeterminação fundamental da obra de arte” e

conclui que o conceito de obra de arte é mais abstracto que concreto. Na vida social, a obra de arte é fundamentalmente indeterminada, apresenta numerosos elementos que ajudam à sua indeterminação e ambivalência. Becker afirma mesmo que o reconhecimento da indeterminação da obra de arte será a melhor contribuição que a sociologia pode fazer para a compreensão da obra artística. Conclui também que, na prática, as obras artísticas estão em permanente mudança, por exemplo as obras artísticas de performance devido às diferentes interpretações e aproximações que podem ter apresentam variações significativas: uma peça de Brecht, um texto de Shakespeare ou qualquer outro autor, um bailado clássico, podem ser encenados de muitas formas diferentes, são conhecidas encenações e apresentações que podem até ferir a opinião e gosto do público. Qual dessas apresentações constitui a verdadeira versão? A versão única, na prática, não existe (na performance).

Becker argumenta que no momento de formação da obra existe também uma área cinzenta de indeterminação de escolha dos meios e do formato final, até que o criador decide uma, ou mais versões a apresentar. Esta é a capacidade de escolha do criador (*choice*) e elemento principal do indeterminismo. É sabido que muito criadores continuam a retocar as obras mesmo depois de apresentarem uma primeira versão, os exemplos são inúmeros na musica erudita, ou nas artes plásticas, e muitas vezes a obra acabada só tem mesmo lugar depois do criador falecer. O princípio da indeterminação é sempre um princípio subjetivo, de escolha do criador entre várias opções possíveis.

Becker considera que na musica Jazz o princípio da indeterminação existe por excelência já que esta musica sobrevive das múltiplas formas em que é apresentada, sempre com uma génese do tema inicial, mas com variações improvisatórias diferentes a cada apresentação e que constituem a sua riqueza.

Menger no capítulo *Profiles of the unfinished* (1992), e seguindo o tema da indeterminação da obra de arte, debruça-se sobre a questão das obras artísticas cujo processo de formação se estendeu ao longo de anos, e de autores cuja concepção de obra final raramente era atingida. Alguns criadores, e Menger usa o caso de Rodin, trabalham as suas obras até à exaustão, unindo nelas todo um percurso evolutivo de anos e nunca considerando que a obra estaria “pronta” a ser apresentada. Rodin apresentava também versões ligeiramente modificadas de obras anteriores devido a solicitações de patronos e compradores que queriam a mesma

obra mas com alguns pormenores diferentes, etc. Existem várias versões da mesma obra, todas feitas pelo artista. Qual será a que constitui o elemento original?

Na música a questão da obra modificada aparece frequentemente, mesmo no séc. XX: Stravinsky por exemplo fazia variações da mesma obra por questões de mercado, para conseguir mais apresentações públicas e acedendo aos pedidos de músicos e maestros. Por exemplo a obra “Pulcinella”, um ballet clássico, aparece também em várias versões de música de câmara (grupo instrumental pequeno) a pedido de diferentes músicos em que o instrumental varia, sendo que o nome da peça muda para “Suite Italiana”. A história e música deste ballet / suite tem origem numa peça de *Comedia d’el Arte* composta por Pergolesi, no séc. XVIII sobre um manuscrito de 1700. Não se tem a certeza sobre a autoria total de Pergolesi, pensa-se que outros compositores/ escritores colaboraram na criação da peça. De qualquer modo Stravinsky pegou nos textos e música original, perdidos numa biblioteca de Nápoles, e transformou-os numa obra contemporânea de sucesso com os *Ballets Russes* de Diaghilev. O ballet tem 20 andamentos (secções), a *Suite Pulcinella* (só com orquestra e sem ballet) tem 8 andamentos e a *Suite Italiana* para violoncelo ou violino, e piano, adaptação da mesma música, tem 6 andamentos.

Durante séculos o conceito de direitos sobre a autoria não tinha grande fundamento e os compositores usavam temas de outros compositores livremente. Bach transcreveu alguns dos concertos de Vivaldi para o cravo, bem como alguns para orquestra, incluindo o famoso Concerto para Quatro Violinos e Violoncelo, Cordas e baixo contínuo. Esta consistia numa prática comum e permitida na época, a de usar material não original. Na Idade Média a autoria de temas e composições era maioritariamente anónima, como já tivemos ocasião de referir, e os temas medievais (*cantus firmus*) eram usados como base de uma monumental colecção de obras musicais posteriores, prática que se manteve até ao final do Renascimento.

Portanto, a autoria da obra de arte, a ligação do criador à sua obra criativa foi um conceito que se foi implementando lentamente ao longo de séculos na música erudita, e como tal a criação foi lentamente mudando de um estado de disseminação e pertença coletiva a um estado de pertença ao seu criador individual, o artista criador, e tendo a marca indelével deste. Ora esta questão pode suscitar alguns problemas em relação à determinação da autoria da obra de arte pois o problema alarga-se em relação à formulação de Becker, aqui não temos só um criador que determina entre múltiplas escolhas a versão final seu produto, antes temos material

que não lhe pertence e que migrou entre obras até ser usado novamente. Há obras de Bach em que se sabe que o tema era de Vivaldi. Seria mesmo de Vivaldi, ou um ressuscitar de velhos temas perdidos? Temas que migraram entre obras, até um criador experimentado lhes imprimir um formato, senão final pelo menos de excelência.

Mas pondo de parte uma questão mais filosófica que sociológica, da formulação de conceito de autoria, interessa aqui voltar ao mesmo ponto, à incontornável indeterminação da obra de arte tal como é formulada por Becker. A obra pode portanto tem um princípio de indeterminação quando da sua conceção, ou por ficar permanentemente inacabada, ou por apresentar várias versões de si mesma, ou por ser uma continuação e versão de outras obras anteriores.

Temos de ter presente que estes casos não constituem o grosso das obras criativas que, principalmente na época contemporânea, são apresentadas quase todas em produto final condicionadas por determinismos exteriores, como Menger também refere: prazos de entrega para publicação, encomendas de entidades públicas ou privadas, concertos ou exposições, e também no sentido de evitar custos associados a atrasos ou adiamentos (pág. 46). Dificilmente, neste contexto, se podem apresentar obras inacabadas, e cada vez menos se podem apresentar obras plagiadas, ou não originais.

Consideramos aqui que a obra no processo criativo origina uma organicidade própria, tal como apresentado por Eco, contrariamente à total abertura de hipóteses possíveis na sua formação, consideradas por Menger e Becker. Tendencialmente o criador tem uma ideia que irá concretizar, e utiliza meios disponíveis para a sua concretização, quer seja o domínio da técnica de composição musical (seja em que área for), no domínio de técnicas das artes plásticas ou no domínio das artes de performance. O artista não tem um conjunto infinito de hipóteses para usar no momento da criação (Becker), chega antes a um ponto de equilíbrio entre todos os elementos disponíveis e formula a obra até atingir um momento óptimo de equilíbrio – como no filme “Amadeus”, em que Mozart argumenta que a peça musical que acabavam de tocar tinha exactamente o número de notas necessário, nem a mais nem a menos. Este ponto óptimo de existência equivale a uma organicidade interna própria da obra em que todos os elementos se conjugam de forma racional, ou orgânica, ou mesmo lógica e delimita a sua existência fatural; se o criador não



consegue atingir o momento de equilíbrio pode não conseguir concluir e apresentar a público. (Menger: 48).

Um outro problema surge com a linguagem musical que segundo Becker (2006), contrariamente à linguagem falada, pode evoluir para novas formas ininteligíveis e estranha aos atores que a executam – a música tem essa particularidade, a de se reinventar a si própria com a possibilidade de enveredar para códigos até aí não usados. Quando parte para novos códigos abstractos depara frequentemente com a resistência dos atores intermediários, dos músicos de orquestra por exemplo que têm uma resistência imensa a tocar música contemporânea, a omissão de público e abstenção de outros intérpretes. Torna-se numa linguagem com dificuldade em se consumir em palco; significando isto que o objeto de arte tem de ter significado, ou ser significante, para ultrapassar a barreira de intermediários e se constituir como objeto.

Deriva daqui que o processo de criação, nas artes de performance sobretudo, é um processo social finalizado no palco. A obra tem de ter abertura e inteligibilidade suficiente para permitir uma leitura e interpretação, uma incorporação do artista quando a apresenta em palco: músico, bailarino ou ator. O que o artista procede é a uma série de decifrações da obra, que para todos os efeitos se encontra num estado latente antes de ser apresentada, e poderíamos mesmo dizer num estado de enigma só decifrável por quem domina os códigos de decifração. O equilíbrio atingido terá de ser decifrado pelo artista – intérprete que lhe prestará (à obra) a sua energia interna para que esta atinja um ponto de equilíbrio que lhe é inerente.

As criações nas artes de palco têm a particularidade de necessitar de um grupo intermédio que dê vida à obra, à criação. Num artigo de 2002, Hennion afirma que esses agentes se transformam na própria obra, de forma que é através sai literalmente do papel. Numa obra que permita, ou que exija, a execução por artistas de performance em que estes atuem como intermediários entre o criador e o público, uma obra que precise da intermediação de agentes para sair do texto e se transformar em vida num palco, numa arena ou num qualquer espaço, essa obra não aparece milagrosamente em cena mas apresenta indicações precisas para que os agentes envolvidos nela saibam que caminho preciso a tomar em cada momento, interiorizem esse caminho e o transformem na sua própria ação (Eco, 1955-58:23).

Segundo Hindmith (*A composer's World*, 1952) uma peça individual de música tendo renascido repetidamente por ciclos de vida sonante, morre tantas vezes quanto o número de performances, e no final de cada uma. Não há qualquer estabilidade neste facto: misteriosamente a peça evolui e afirma-se, ou desaparece esquecida. Períodos de apreciação alternam com períodos de esquecimento; falsas interpretações, supressão, entusiasmo, crítica – todas estas circunstâncias incontroláveis a encurtam ou alongam, abrilhantam ou obscurecem, influenciando definitivamente o percurso existencial da composição musical. Hoje em dia temos formas bastante concretas de perpetuar a performance musical, com CD's, gravações ao vivo, DVD's, etc. No entanto, a fragilidade particular da performance, em que o artista – de teatro, bailado ou música – dá corpo a uma obra como um todo, essa fragilidade reflete-se na forma de estar e trabalhar do próprio artista que tenta controlar fatores incontroláveis, e manter o pulso em dezenas de circunstâncias desiguais. Nesse sentido o artista assemelha-se ao desportista de alta competição (Bruser, M. 1997), que tem de manter a performance no seu ponto mais apurado independentemente das circunstâncias, munindo-se de uma série de artifícios mentais e físicos para o efeito, e seguindo passos de preparação controlada e eficiente. Num momento, para o qual confluem todas as suas energias e preparação, o artista tem de interpretar, ser uma obra, e transmiti-la a um público mais ou menos recetivo, indiferente ou mordaz. Deste impacto ao vivo nasce a performance e decerto que se muitos artistas encaram o momento com entusiasmo, muitos outros o encaram com ansiedade e apreensão, chegando mesmo a demitir-se do palco. É nesta incerteza da possibilidade da performance que reside o trabalho, a profissão do bailarino, do músico ou do ator. A par destas (im)possibilidades, existem ainda as factuais e estruturais da sociedade em que estão inseridos, nomeadamente das possibilidades de lugar da arte nesse espaço social. A música, arte que se concretiza num período de tempo, arte do tempo por excelência, é diretamente atingida pela indeterminação deste conceito. Para Husserl o tempo presente terá sentido e continuidade se preenchido por um trecho significativo, em contraposição com as lacunas do agora pontual.

O autor de teatro constrói o texto em função também dos problemas técnicos a resolver e assim a peça de teatro terá indicações precisas a cada passo da ação (a luz acende-se, a personagem caminha do ponto A para o ponto B, a segunda personagem chora, o outro ri, a luz tomba, etc.). A partitura musical tem indicações

mais subtis, crescendos e diminuendos, indicação de tempo e humor da peça, se apaixonato, melancólico ou tempestuoso, obediência a uma estrutura estática ou fluída. A obra de dança clássica orientará o fluxo de movimento e fluidez ou força corporal numa ou outra direção. O artista encontrará assim o caminho para recriar o ambiente exigido para esta ou aquela execução, tal como foi concebida na mente do criador. A sua aproximação ou (des)aproximação do estabelecido irá ditar a justeza da execução.

Para Hennion (2003) os mediadores na musica não são simples apresentadores, ou facilitadores, são a arte ao vivo: quando o intérprete coloca a partitura na estante toca aquela musica, e a musica é pelo facto de ser tocada. Os mediadores têm um status pragmático – são a arte que se revela e não se distinguem da apreciação que geram. (Hennion, 2003). Propomos aqui vários níveis de intermediação, pertinentes para a pesquisa que se irá desenrolar: primeiramente a intermediação social por agentes artísticos, gatekeepers, galerias, representantes, a intermediação levada a cabo por agentes que fazem coincidir a oferta com a procura, que estabelecem o contacto entre o ator e o grupo de Teatro, ou a produtora de Televisão, do músico com uma programação em formação nalgum equipamento cultural, agentes essenciais no desenrolar da ação de encontro entre o objeto de arte e o público ao qual se destina.

Em segundo lugar a intermediação nas artes do espetáculo que são os suportes materiais e humanos: a partitura, o equipamento de som, o guarda-roupa, os cenários – e todo o pessoal técnico associado – e ainda as estantes, os instrumentos, as sapatilhas de ballet ou os adereços de teatro, uma infinidade, uma miríade de objetos e indivíduos que sustentam a afirmação do espetáculo em palco.

Em terceiro lugar uma intermediação mais frágil e profunda, a do agente em si que absorve os sinais escritos da partitura e os transforma em musica, ou que combina e ensaia com o grupo os temas que elaborou em mente, que atende as indicações do encenador e depois de decoradas as suas linhas as transforma num todo significativo de texto teatral, e ainda o bailarino que atende a conceção teórica do coreógrafo e a faz viver através do movimento, do artista de circo que recria os números de cada vez que os refaz, etc. Esta terceira intermediação é fundamental no papel desenrolado pelo artista e corresponde à própria elaboração do objeto artístico, um objeto aberto e em transformação; aberto porque suscetível desta intermediação – chamada interpretação – e em transformação porque o próprio

objeto evolui depois de cada interpretação. O ato de interpretação é na verdade um ato de criação em vida, sobre uma memória de um objeto criado por outro que não passará de memória se não for recriado. A recriação em palco é uma parte importante do trabalho dos artistas de performance, ou artistas que apresentam a obra de arte para um público sobre a barreira do palco, essa barreira mental que impede ou impele o artista atuante num sentido diferente de si, para fora de si.

#### **4. A obra aberta**

Na esteira da incontornável indeterminação da obra de arte tal como é considerada por Becker, prosseguimos aqui para a obra de arte como uma multiplicidade de possibilidades, configurando o que U. Eco chama de obra aberta (Eco, 1955).

Para Eco a análise do sistema centra-se na obra: a obra é a um mesmo tempo um organismo fechado e equilibrado, e um organismo passível de interpretações sem que estas afectem a sua singularidade (Eco, 1956). A interpretação, no caso de artes de palco, supõe um primeiro fruidor, o intérprete, que em cada fruição produz “uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Idem:40). Neste sentido a obra é aberta, abre-se a diferentes interpretações, diferentes pelos momentos em que decorrem e pelos diferentes indivíduos que transmitem a obra.

A obra aquando da sua receção pelo público intensifica o lado de abertura: a obra abre-se à compreensão de um público - alvo, que a absorve e interioriza em diferentes graus de intensidade. Também aqui adquire múltiplas possibilidades quando recepcionado por diferentes públicos. Numa peça de teatro, por exemplo, um espectador ficará mais sugestionado por uma passagem da peça a que assiste, já um outro não gostará de um ou outro aspeto, e um terceiro sentir-se-á tocado por ainda uma faceta do texto, dos atores, etc. Todos eles poderão ainda ter uma pré - sugestão da crítica, ou ver a peça acriticamente.

A obra aberta tem o seu lugar não só nas artes de performance, em que o ator que faz a intermediação tem a capacidade e possibilidade de apresentar a obra a um público segundo parâmetros de subjetividade variável, mas também nas artes plásticas em que o espectador vê algo que o sugestionará mais ou menos, ativará aspetos da sua formação e experiência anterior, decerto diferentes de todos os outros espectadores. Também a poesia ou a literatura apresentam consideráveis

flutuações em relação à sua determinação como obra, sendo o nível de abertura a uma receção diversificada do público e possíveis concepções significativas do seu conteúdo, variável.

A possibilidade da obra aberta como obra de arte variável vem tornar mais complexo o panorama de determinação de "o que é a obra de arte". Outra possibilidade da obra de arte é o facto de poder integrar uma faceta de leitura de um contexto originário, de um complexo de relações culturais, económicas e políticas. Neste caso a obra situa-se como um acesso sensível a um mundo extinto (ou não) do qual nos traz percepções, condições e interpretações. Assim, no trabalho de Idalina Conde "Arte e poder" (2009a), a autora como forma de alicerçar o pensamento sobre relações entre arte e poder, faz uma análise da produção das artes plásticas nos séculos XVI e XVII, essencialmente da arte italiana, em que a obra de arte se contextualiza num mundo próprio, sujeito a convenções e constrangimentos na forma de génese e intenção da arte da altura. Essas obras de arte próprias do período renascentista e após este, maneirista, dão um retrato da forma de organização social da época em que havia um poder dominante sobre a produção artística e as suas formas de produção. Necessariamente a obra surge sob a égide de indicações precisas dos patrocinadores, quer do Papa, quer das grandes casas ducais italianas: o tipo de pintura e escultura, os temas, os estilos, a utilidade. A obra surge também, e no entanto, como tomada de posição subtil do artista em relação ao mundo, e naquele caso particular exposto pela autora como tentativa de rebeldia contra um tipo de poder demasiado asfixiante, poder aliás típico da época em que se condescendia com algum tipo de tirania. Indubitavelmente as obras dessa época resumem e comunicam elementos próprios do ambiente social em que foram criadas, transmitem muitos dos valores vigentes na época e abrem uma janela sobre vivências, existências e mesmo sobre aspetos mais inconscientes da formulação da obra de arte.

Existe mesmo muitas vezes a tentativa de recriação física da obra de arte tal como foi inicialmente apresentada com o intuito de se perceber o seu verdadeiro impacto social e artístico. A recriação de formas de fazer e ambientes de época tornou-se particularmente importante na música erudita barroca, em que progressivamente se derivou da interpretação das obras com instrumental do séc. XX para instrumental próprio do tempo barroco, já que com a investigação da musicologia histórica se acedeu a um leque de opções e certezas técnicas e

estilísticas que se julgavam perdidas, ou se desconheciam. A recriação de música barroca com instrumentário da época e seguindo as minúcias de orientações estilísticas guardados em tratados centenários, uma febre que percorreu os meios musicais no pós II Guerra Mundial, abriu uma perspectiva nova sobre os prazeres auditivos, enquadrados em toda a estética existencial de séc. XVII, por sua vez moldada por um enquadramento socioeconómico muito próprio.

Para Umberto Eco a obra surge autónoma e é quase a única via de acesso ao mundo histórico originário (Eco, 1955). É possível com a obra de arte recriar todo um mundo que já desapareceu. Nesse sentido “pode ver-se como a arte se alimenta de toda a civilização do seu tempo, reflectida na irrepetível reacção pessoal do artista, e nela estão presentes as maneiras de pensar, viver e sentir toda uma época, a interpretação da realidade, a atitude perante a vida, os ideais e as tradições e as esperanças e as lutas de um período histórico” (Pareyson, 1960). A arte terá um elemento comunicativo estruturado segundo leis próprias, manifestando uma organicidade, e que é testemunho de uma personalidade enquadrada por um ambiente histórico específico.

Esta constitui uma outra possibilidade da obra de arte, como obra aberta sobre um contexto socioeconómico, uma interpretação a um mesmo tempo subjetiva e canónica, uma janela enquadrada por dois vértices, o da personalidade do criador e o do enquadramento de criação.

Ora, na análise do conjunto de forças sociais exercidas sobre a obra e o criador, teremos de ter sempre presente a não hermeticidade da obra criada e a sua conceção como veículo entre o criador, o criador intermédio (intérprete) e o receptor que será o público, qualquer que ele seja. Por sua vez o receptor condiciona a criação, já que constitui um dos argumentos do início da obra: o comprador, o julgador, o aquisitivo, o delimitante, o impositivo ou só o mero espectador.

Para Eco o artista entra sempre numa bivalência de tradução da sua personalidade através da obra, e das constantes de uma época e de um ambiente. No momento de formar a obra “todo um mundo se organiza” e exactamente porque a obra é passível de interpretação então “as situações pessoais dos intérpretes (...) tornam-se ocasiões de acesso à obra.” (Eco, 2006: 32). Mesmo quando o artista, ou o criador, tenta ser impessoal abstracto ou distanciado, há elementos socialmente construídos que antecederam essa tentativa, elementos de formulação coletiva, cultural e social que ajudaram a formular nele o distanciamento e a abstração. A

reconquista de um mundo pré – formado, ou formativo, será sempre possível pelo encadeamento entre o ser que forma a arte e o mundo que acciona essa formação.

O conceito de obra aberta em Eco surgiu como resposta aos condicionalismos sentidos no mundo da arte erudita em meados do século XX: por um lado a influência do positivismo asfixiava a interpretação genuína das obras musicais, por outro lado a desestruturação de linguagem musical tonal e a substituição pelo dodecafonismo e indeterminismo, respetivamente por Schoenberg, Stockhausen ou Lutoslawsky suscitava toda uma nova acepção do conceito de arte e obra de arte, tendo esta que necessariamente alargar as suas fronteiras de conceção e interpretação. Algumas obras destes compositores possuem uma abertura formal em que o intérprete é convidado a organizar o determinar o que toca nalgumas secções. No entanto estas experiências, se bem que novas, continuam invulgares.

Umberto Eco sustenta por outro lado que a obra de arte existe como entidade orgânica, com uma organicidade interna, e fechada ou independente (Eco, 1955-58 :31). Esta aparente contradição com o conceito de obra aberta não é senão superficial. A obra criativa existe como entidade independente e muitas vezes subsiste através dos tempos contra todas as vicissitudes, como as pinturas pré-históricas gravadas em paredes de cavernas, ou obras de arte que sobreviveram a naufrágios, guerras e incêndios. Outras desaparecem para sempre. A obra criativa pode desaparecer, e reaparecer, como no caso do retábulo de S Vicente de Fora, descoberto em finais do século XIX mas executado possivelmente em 1445 por Nuno Gonçalves, ou a Vénus de Milo descoberta em 1820 na ilha de Milo e referente ao período helenístico da Grécia clássica, ou ainda uma gravação dos Beatles que data dos anos 60 e que só veio a público em 2008.

A obra de arte, obra criativa ou artística (termos que iremos usar em detrimento do primeiro) mais susceptível de ser obra aberta, é a criação nas artes de performance, ou de palco. Enquanto as obras plásticas têm uma presença visível e a sua abertura se situa só a nível de interpretação na fase de receção do público, que pode por vezes até ser acompanhada de debates apaixonados sobre autenticidade ou localização temporal, como foi o caso dos dois exemplos anteriormente citados, do retábulo de S Vicente e da Vénus de Milo, as criações que exigam um agente intermédio criativo apresentam uma fragilidade exponenciada em relação à sua sustentabilidade como obra, e conseqüente abertura que é sintoma dessa fragilidade e permeabilidade. Um texto de teatro, publicado ou em manuscrito existe como texto

mas existirá como teatro quando for apresentado em palco, ou em filme, ou de qualquer outra forma através da ação de agentes unidos nessa apresentação. (Becker, 2006:24) A obra sujeita-se à absorção e recriação por toda uma equipe, que não inclui só os atores teatrais mas também o encenador, técnicos e pessoal acessório da encenação.

O momento de cada apresentação a público é também único e poderá ser repetido de forma semelhante mas nunca igual; os intervenientes têm uma margem de suspense em relação ao que se irá passar, de como irá correr aquela apresentação, e no final ou se sentem realizados por terem conseguido atingir todos os objetivos, ou frustrados porque alguma coisa correu de forma não espectável na apresentação (entrevista Quorum Ballet).

A obra vai portanto adquirindo diferentes *nuances* mais ou menos próximas da criação original, vai sendo recriada sucessivamente e a sua existência depende da ação de um grupo alargado de indivíduos que intencionalmente a recriam.

Numa peça de teatro, cada grupo faz a abordagem que lhe parece mais conveniente do texto, com o uso da cenografia, vestuário e mesmo tipo de atores. Certas partes do texto, ou frases, intenções, são mais vincadas, ou mais nubladas.

Na música o processo é semelhante: existe uma partitura, uma letra com indicações de acordes ou tablaturas ou uma gravação, e os artistas têm de recriar a intenção do autor quer actuem a solo ou em grupos mais ou menos alargados. Na música jazz, o suporte pode ser só uma letra e um encadeamento de acordes, ou mesmo uma gravação, e como o processo de recriação envolve também autoria, já que a música de jazz deixa espaço para que os intérpretes recriem através da improvisação, a obra de jazz apresenta um máximo de abertura a nível de leituras, interpretação, meios e resultados finais (Faukner, 1995). No caso do músico ou bailarino interpretar a sua própria criação, este assume uma dupla função, a de criador e intérprete, a de ponto inicial e meio de transmissão.

-

Apesar das disciplinas artísticas, culturais e humanas teorizarem sobre a obra de arte, Becker mostra-nos que a obra de arte não passa de um conceito abstracto, e que na prática se identifica com um princípio de indeterminação incontornável porque dependente da recriação humana no palco. Mesmo no momento de formação a obra criativa tem um grau elevado de indeterminação devido às opções que o autor conjuga entre si.



Umberto Eco apresenta-nos a obra de arte como permeável, e indissociável, da interpretação humana e sensível e por isso passível de infinitas abordagens, uma obra aberta não estática.

Estes dois autores contornam o problema da cisão entre o processo prático da obra de arte e a conceção abstracta da mesma, dizendo que a obra só existe enquanto pertencente ao mundo sensível, e como produto socialmente construído, contrariando por isso toda uma tradição de pensamento platónico vigente, e que interessa aqui para uma sociologia da arte.

## **5. A estética e a obra de arte**

Jauss abre uma frente de batalha na filosofia estética ao fazer a apologia da fruição da obra de arte no momento da sua receção num ensaio de 1972, *Petite apologie de l'expérience esthétique* (traduzido do alemão para francês e publicado em 2007). Aqui Jauss fala de *réjouissance*, um termo perdido nos caminhos da arte desde há vários séculos, um termo votado ao fracasso e mesmo banido do léxico da filosofia e da crítica da arte moderna e contemporânea, mas o único que justifica para este autor a estética e em última análise a própria arte. A arte existe, na versão dos teóricos contemporâneos de Jauss, pela sua função social; como consequência a estética reduziu-se uma teoria filosófica e Hegel chegou a anunciar mesmo “ a morte da arte”, entre outras certidões de óbito que Jauss acusa em tom jocoso.

O autor desliga o poder estético da obra de arte do contexto histórico em que foi criada, ou da biografia do autor ou mesmo da estética particular de uma época.

“ A estética não remete somente à ciência do belo ou ao velho problema da essência da arte, mas à questão durante muito tempo negligenciada da experiência da arte, uma praxis estética (...) como atividade de produção, de receção e de comunicação” (pag.7). Para Jauss a força criativa do artista transcende a fronteira entre arte e realidade e “inclui o espectador na constituição do objeto estético”. (Kalinowski, 1997)

O que interessa para este trabalho não é a implícita crítica filosófica que Jauss levanta contra todos os teóricos desde o séc. XIX, ou mesmo desde Platão já que este nega a possibilidade da experiência da arte como experiência do belo, ou a impossibilidade de contacto entre o conceito de belo e a sua materialização sensível; ou seja, interessa aqui perceber que a teoria estética se foi construindo num

distanciamento progressivo entre a arte e o sujeito singular, até negar o efeito da arte sobre o sujeito, a não ser como conotação ética negativa.

O que interessa para este trabalho é a constatação da experiência estética subliminarmente implícita na praxis artística. Interessa aqui o termo de *rejouissance*, uma experiência transversal a criadores e artistas quando colocados perante a questão: o que o levou a realizar / criara, ou a levar a palco esta obra? de uma forma generalizada respondem, porque gostava e porque gosto, traduzido por: porque me dá prazer. Muitos dizem que descobriram esse prazer quando eram muito jovens, ou então mais velhos tendo progressivamente desistido de outras valências profissionais, mas que perceberam através de circunstâncias organizadas nas suas vidas que tinham de seguir aquela via, aquela forma de estar e fazer, num discurso vocacional que Heinich utiliza na definição de artistas e vida artística. (Heinich, 2006)

Jauss constata que a moral publica e o prestígio profissional ainda se encontram justificados pela divisão entre trabalho e prazer, entre trabalho e diversão, e que esta dicotomia será difícil de ultrapassar no mundo moderno, progressivamente racionalizado a todos os níveis. “A atitude de prazer que a arte implica é o fundamento próprio da experiência estética” (pg. 10) e esta afirmação, para Jauss, não é passível de abstrações, ou seja, a afirmação deve ser tomada na sua totalidade e significado mais imediato. Significa que a experiência estética não pode ser depurada da sua realidade pelo pensamento filosófico, como o foi a estética.

A sociologia da arte tem-se frequentemente demarcado de toda e qualquer avaliação estética dos objetos de estudo. Nathalie Heinich no ensaio *L'élite artiste* (Gallimard 2005) diz assumidamente que evitará toda a referência a obras e ao seu valor artístico, objeto de estudo de outras disciplinas sob esse prisma, ou a qualquer tomada de posição ética ou estética sobre os objetos em estudo. Esta autora, que tomou uma posição não coincidente com o seu mentor, P. Bourdieu, nos anos subsequentes à sua formação como socióloga, abstém-se de teorizar sobre um terreno instável e que mereceu alguma reflexão de Bourdieu.

Tanto Heinich como Bourdieu recusam-se a hierarquizar as obras de arte, ou a produção artística, numa escala de valores que consideram socialmente construída como defensora de posições de poder que essas obras representam. O valor estético, ou artístico, atribuído por teóricos das disciplinas envolvidas (musicólogos, críticos, cenógrafos, artistas, etc.) será sobretudo um escalonamento construído, e

qualquer conflito estético entre eles suporta visões do mundo sobre o que deve ou não ser representado. Mas enquanto Heinich revê a estética simplesmente numa relação entre a arte e a sociedade, entre os espectadores e a obra, Bourdieu (*The field of cultural production*) encara a própria obra já representada como produto de um conflito sobre o poder dessa representação e atribui a estética a um código interno do campo artístico, ao qual só têm acesso os iniciados, código construído por gente cultivada, redutor e exclusivo por definição. Bourdieu apresenta a apreciação estética como uma construção social do reconhecimento de códigos e rejeita a simples apreciação estética porque esta não existe, contrariamente à teoria de Jauss, enquanto não construída sobre esses códigos de reconhecimento. Bourdieu rejeita a apreciação estética simples também porque baseado na sua acepção de que o conhecimento não formalizado, não reflectido e sem o trajecto de ruptura com o real, não é conhecimento ou sequer experiência.

De facto pensamos que Jauss defende um retorno à origem, mas não uma dissociação dos códigos estéticos induzidos pelos sistemas de valorização social, ou neste caso profissional. O que Jauss afirma é que a estética se perdeu no caminho da sucessiva intelectualização, tendo esta sempre sido enformada pelo pensamento de origem platónico, chegando à negação da própria arte, à “morte da arte” como afirma citando Hegel.

Não queremos aqui discutir a percepção de Bourdieu da estética, e de facto a apreciação da arte depende do nível de introdução e iniciação na mesma. Bourdieu fala em níveis de apreciação estética de uma obra dependente do grau de informação do espectador (Bourdieu, 1993:220), reduzido a *aisthesis* quando existe uma mera percepção, ou completada pelo prazer intelectual quando uma apreciação informada. Em Jauss a *aisthesis* remete ao conhecimento intuitivo, renovado através da obra de arte. Mas Bourdieu, talvez inadvertidamente, toma o lugar do olhar do artista quando, defendendo a posição de Flaubert nas suas opções de criador literário, tem esta maravilhosa frase: “(...) o poder da arte de constituir tudo esteticamente(...)” (1993: 208).

Interessa aqui perceber até que ponto os artistas que se encontram envolvidos num sistema construído de códigos e decifrações de obras, e de *accomplishment* devido a essa decifração (Bourdieu, 1993:227) têm em mente algo mais que os códigos, como por exemplo um habitus de natureza estética de ação e inserção no campo artístico regulado (também) por princípios estéticos. Interessa também saber

qual o impacto (estético) da obra quer num indivíduo capacitado com códigos de decifração, quer num indivíduo não capacitado, ou inculto. Hennion defende o lugar da estética num artigo de 2003, de forma belíssima e que dificilmente traduziremos aqui, de uma sociologia do prazer estético especialmente na musica, onde os mediadores se transformam na própria arte. Quando um violinista coloca a partitura na estante, quando um quarteto de cordas espera uma fração de segundo antes do primeiro impulso e depois desdobra a obra perante as nossas sensações, não há forma de escapar a uma sociologia da estética; sim que gosto, prazer e significados são transitórios e circunstanciais, construídos socialmente, mas são efectivos. (Hennion, 2007)

Tomemos dois casos concretos:

25 de Outubro de 2014, a Orquestra Gulbenkian dá um concerto no Palácio de Queluz. Parte do programa é com canções de Mozart para a qual convidaram uma cantora canadiana, de carreira internacional. A segunda parte do programa tem uma sinfonia de Haydn e outra de Domingos Bomtempo. A sala do trono está cheia e oferece a envolvência necessária a musica do séc. XVIII entre espelhos, dourados e lustres iluminados. À primeira vista o público parece uniforme e culto, mas há um grupo de adolescentes que ocupam uma álea da sala, adolescentes desfavorecidos convidados pela organização num esforço de democratização da cultura. Alguns dos adolescentes estão desatentos, mas cerca de 50% segue atentamente o concerto e, no final, dizem que gostaram muito – tiveram uma experiência estética como receptor não informado.

Um advogado, em conversa informal, diz que não gostou da cantora; como frequentador e apreciador, embora não iniciado na musica erudita, tem já uma opinião sustentada. Uma professora universitária que antes se dedicara à musica profissionalmente não parava de louvar a potência da voz da cantora, endereçando-lhe adjectivos como “fantástica” ou “impressionante”. No final do concerto conduz-se uma pequena entrevista ao maestro italiano, a trabalhar em Portugal há várias décadas. A opinião dele é entusiástica, mais pela receção calorosa do público e pelo seu sucesso pessoal à frente da Orquestra Gulbenkian, uma orquestra difícil de contentar pelo alto nível artístico que exige dos maestros. O maestro comenta que a sinfonia de Haydn é muito melhor musica que a de Bomtempo, pela clareza das vozes, pelos motivos musicais, pela musicalidade – tudo termos técnicos da musica, o que indica que o maestro é obviamente um *expert* em termos musicais e

determinação de localização desses termos. A musica de Bomtempo não tem metade da qualidade, declara ele, e foi difícil de dirigir porque musicalmente as ideias não estão trabalhadas. Duas obras de arte? Talvez, Bomtempo é considerado um dos representantes de musica do séc. XVIII portuguesa, Haydn tem reputação internacional. Mas o maestro não refere o termo *obras de arte*, antes obras musicais. O maestro é um dos intervenientes mais informados para dar semelhante opinião valorativa, para emitir semelhante juízo de valores porque no valor estético atribuído às obras refere-se a aspetos formais aprendidos ao longo de um percurso profissional: os termos técnicos, a comparação de modelos musicais, a apropriação de uma estética construída ao longo dos anos de formação na Academia (conservatórios) e de formação como profissional (nas orquestras). Está entusiasmado, esfusante mesmo: diz que teve um prazer imenso a dirigir a Orquestra Gulbenkian. Prazer ou trabalho? Depois de dias de ensaios, dias de dedicação ao estudo das partituras, uma carreira dedicada a estudar milhares de partituras, tocar e dirigir, a fronteira entre prazer e trabalho dilui-se.

Encontramos aqui uma gradação de prazer estético na receção das obras, por parte deste público variado, desde o grupo de adolescentes não informados, passando pelo advogado, professora universitária e acabando no maestro.

Na realidade as obras abriram-se às apropriações efetuadas por cada um, enquadrando-se no nível de perceção estética subjetivo, e as obras também se abriram à conceção estilística que o maestro e a orquestra imprimiram ao passá-la ao publico (obra aberta de Eco). Todos partilharam uma experiência estética, em graus diferentes e com *nuances* distintas, próprias da distinção sentida entre indivíduos.

Segundo caso:

Dois músicos especializados em musica barroca, um flautista e o outro cravista, propõem a um técnico que efectue uma gravação para editar um CD. É necessário encontrar um local apropriado e, depois de várias marcações frustradas em diferentes locais por diferentes motivos (disponibilidade dos locais, vontade dos intermediários proprietários dos locais cederem os espaços, agendas diferentes, etc., chegam a um resultado positivo: vão gravar no Palácio da Ajuda. Em três dias, cada um com um período de trabalho de oito horas, gravarão o CD. A musica está preparada desde há vários anos, vão gravar as sonatas de Bach para flauta de bisel e cravo, que também já tocaram várias vezes em concertos. Não existe qualquer

pagamento pela gravação e o CD será colocado no mercado através de um representante já contactado.

No dia marcado, 31 de Outubro de 2014, está tudo a postos e começam a gravação. Cada trecho é repetido várias vezes, muitas vezes, alguns deles quase obsessivamente até ambos os músicos, e o técnico dizerem: “Agora sim, está!”. O que está? A perfeição técnica e estilística que querem atingir. O CD estará disponível para um público vasto de críticos, inimizados, amigos, músicos e público em geral. Tem de sair perfeito, dentro das concepções de perfeição que cada um tem. Que significa este conceito de perfeição? Significa um conjunto de estilos, códigos, técnicas e estéticas aprendidas ao longo de um percurso formativo; significa sobretudo a coincidência entre uma imagem ou ideia de som ideal e o que estão a produzir. Significa uma disposição estável de aferição por um conceito internalizado, estético, estilístico, musical.

No final dos três dias de intensa dedicação os três intervenientes estão satisfeitos com o trabalho que fizeram – trabalho ou prazer do trabalho concluído? Prazer sobretudo por terem estado a tocar, diz um deles.

Gostaríamos de propor que a estética, ou o julgamento (apreciação) estético, constitui uma disposição estável nos intervenientes do campo artístico, e que possivelmente é um dos elementos mais estruturantes do campo, uma das categorias de percepção e entendimento que enforma as próprias relações no espaço social. Mais que um código externo, de difícil acesso e usado como forma de distinção, o julgamento estético é um dos motores que acciona o funcionamento de toda uma estrutura. Se a competência artística significa a capacidade de apropriação de bens culturais, uma capacidade desenvolvida num sistema de distinção e como distinção social, ela é (quase) sempre pautada pelo julgamento estético de todos os intervenientes, e cada um em particular, de tal forma intrínseco ao sistema que poderíamos concluir que sem julgamento ou apreciação estética não existe arte.

## **6. Sociologia da arte e estética**

A análise sociológica crítica de Bourdieu sobre a arte e a estética (1984: 11) reflectiu-se sobretudo na influência sobre toda a investigação subsequente de raiz europeia, como marco incontornável que não podia ser ignorado. Apesar da influência extrema de Bourdieu na análise do campo da arte, de produção, transação

e estruturação do meio cultural, a sociologia dele é encarada como algo violenta por diversos autores (Albertsen, e Diken 2004) que se demarcam do núcleo de investigação crítica, preferindo uma abordagem descritiva e hermenêutica.

Georgina Born (2010) e De la Fuente (2007), fundamentados em Vera Zolberg e Howard Becker, apontam a necessidade de uma nova sociologia da arte aberta a influências de outras disciplinas culturais e apoiada nos longos anos de investigação que estas disciplinas mantêm sobre a arte e o objeto de arte, como forma de sobrevivência final.

Segundo Nathalie Heinich (2010) dois ramos de investigação começam a ser delineados na sociologia da arte: a praticada pelos sociólogos franceses de pesquisa empírica sustentada por métodos qualitativos e quantitativos sobre a receção da arte (práticas culturais, categorias de estética, percepção e gosto, modos de audiência, etc), produção artística (currículo e carreira, funções de género, idade ou origem social, preparação, etc) ou mediação (gatekeepers, círculos de reconhecimento, etc) e a de origem anglo-saxónica que trabalha com conceitos não fundamentais da sociologia, sociologia que os franceses classificariam de “Historia Social da arte”, “História cultural” ou “Sociologia estética”. Se bem que a análise de Heinich pareça algo radical, há uma tentativa de autores como Janet Wolf, Georgina Born ou mesmo TiaDeNora de enquadrar a pesquisa sociológica no desenvolvimento sociocultural, estabelecendo pontes com outras disciplinas dedicadas à cultura, como os estudos culturais e a história da arte. Existe ainda a sociologia da música, desenvolvida por musicólogos e etnomusicólogos, de enquadramento nitidamente germânico e construída sobre os princípios da filosofia da escola de Frankfurt, ligada à investigação em música erudita e popular dos departamentos de música universitários. Paradoxalmente a compreensão mútua, de musicólogos que praticam sociologia e sociólogos que praticam investigação em música (a arte considerada neste argumento) é escassa, como se pode verificar por um artigo de TiaDeNora, *Historical perspectives in music sociology (Poetics 2004)*.

Tia DeNora, neste artigo, levanta a questão da estética e do poder da música sobre a sociedade. Desde a antiguidade clássica que a música era considerada uma fonte de influência sobre o estado e a moralidade dos indivíduos; na antiguidade clássica muitas das formas musicais tinham um *ethos* relativamente baixos porque conectados com povos bárbaros, e porque se acreditava que conduziriam à

imoralidade. As melodias sobre formas dóricas, originárias da península grega, conduziam à bravura e ao heroísmo.

Mas não foi há muito tempo que o nazismo proibiu a música atonal de ser tocada debaixo do seu domínio, ou que a URSS não permitia música além da que exaltasse os valores do regime; a proibição de música nos países da Jihad ou, numa versão mais ocidental, o furor com que algumas bandas pop são recebidas pelos fãs atesta o poder da música e a percepção desse *elan* pelo poder político.

Nos meios intelectuais e fora deles estuda-se e comenta-se o “efeito Mozart”, um efeito sentido por humanos e animais ao escutar a sua música, ou o efeito da música como ambiente que nos rodeia no dia-a-dia: da sabedoria popular sabe-se que a música tem um certo efeito, mais procurado por uns que outros. Segundo Tia DeNora a sociologia nunca se interessou pela função social da música como poder sobre a sociedade, mas antes se interessou pela música como detendo uma estrutura social que espelha outras estruturas sociais. O paradigma formalista foi abordado por Max Weber, Simmel, Becker, Bourdieu, e outros. O problema do efeito da música foi-se desvanecendo e transformando em preocupação por explicar a origem do fenómeno e possíveis repercussões na estrutura social (DeNora, 2004).

O que poderia ser tratado na sociologia como poder e influência da música, a força da música como facto social, viu-se transformado num produto (um conteúdo, em linguagem criativa do séc. XXI) acessório de uma estrutura social. Tia DeNora pega na figura de Adorno como uma peça fulcral na sociologia da música, um estudioso que estava ciente do poder emanado do processo musical e do efeito que este tinha sobre os indivíduos. Essencialmente um filósofo, e compositor amador se bem que conhecedor, dedicou parte do seu trabalho sobre os efeitos da música na consciência e na percepção do mundo; como referimos anteriormente, o seu trabalho filosófico – musical centrou-se nas questões de destruição aterradora que a Europa tinha experienciado na segunda guerra mundial, e na respetiva influência e espelhamento das na música e pela música, que influenciaram toda uma geração na Europa e EUA. O prazer da música tinha deixado de ser possível porque esta espelhava o terror e destruição sentidos antes, durante e após a guerra; muitos dos compositores da época escreveram obras que espelhavam os sentimentos gerados por esta hecatombe mundial. Alban Berg, Lutoslawski, Messiaen, Strawinsky, só para nomear alguns, verteram nas suas obras o sentimento particular e geral face à guerra e destruição da sociedade.



Não querendo insistir na figura secundária da música, Adorno, que TiaDeNora defende expondo o seu trabalho filosófico, na realidade os intelectuais da música desde o séc. XIX – musicólogos, críticos, historiadores ou biógrafos – para além das análises exaustivas que fazem das estruturas musicais das obras (chamadas de análise musical), sempre se preocupam com a força da música imanente a essas estruturas, e verbalizam de forma mais ou menos vincada o que a música traduz. E tal como este autor, fazem uma relação direta entre estruturas estéticas de obras dos vários períodos e estados de alma, acontecimentos políticos, ambiente geral de alívio pós alguma erupção social, ideais revolucionários, em suma, tudo o que pode transtornar a vida dos atores envolvidos e da sociedade do seu tempo. A análise musicológica é profundamente ligada ao poder da música em todos os estádios de desenvolvimento da história ocidental. Também espelha a estrutura social de cada época, como TiaDeNora refere em relação a Adorno, caracterizada por assunções sociais acerca de indivíduos, classes sociais e tipos de vivência em vez de uma aproximação da sociologia de realidade material.

Não querendo especificar aqui a questão porque teríamos de dar um curso inteiro de história da música e análise, e dependendo da época e estilo de escrita dos teóricos musicais normalmente as estruturas encontradas nas obras são apresentadas como estruturas que veiculam um tipo de pensamento e objetivo musical, tensões e estratificações sociais. Só para dar um exemplo, Charles Rosen teórico e professor em Harvard, Stony Brook e Oxford, escreveu um tratado pelo que é mais conhecido *The classical style* no qual esmiúça os tipos de vivências musicais, sociais e artísticas dos três grandes compositores da primeira escola de Viena, Haydn, Mozart e Beethoven. Mais concretamente Rosen faz-nos perceber através da análise que efetua das obras destes compositores, os pormenores técnicos e estilísticos que os três compositores partilham para serem considerados a tríade do classicismo, e os pormenores técnicos que os fazem tão diferentes; como Mozart delineava as suas frases, em qualquer obra, como árias de ópera masculinas ou femininas, como Beethoven teve uma atitude profundamente magistral no período mais maduro ou como Haydn dominava a técnica de clássico com perícia e um estilo muito próprio. A título de uns meros exemplos:

“This modulation, the single moment of stillness, has the magical quality of some of Schubert’s, and it is all the most unexpected as the passage just before has prepared an obvious return to the tonic. What we expect, in short, is to hear the

original melody once again all the way through in the tonic. Mozart never completely fails to gratify a wish that he has aroused (...)" (Rosen, 1972:239)

"The prestige (Beethoven), however, was immense. Perhaps only Chopin, coming from a provincial musical culture, succeeded in being completely free from his spell. For other composers, Beethoven's achievements provoked an emulation which led, and could have led, only to disaster(...) All the most interesting in the next generation is a reaction against Beethoven, or an attempt to ignore him, a turning away to new directions: all that is weak submits to his power and pays him the emptiest and most sincere of homages" (Rosen, 1972:379).

"The theatre that Gozzi partly invented was both aristocratic and popular, fiercely reactionary in philosophy and brilliantly innovatory in its mixing of previous genres (...). Perhaps only through the Viennese Singspiel could this hybrid inspiration – this monstrous child of farce, philosophy, dialect comedy, fairy – tale and Spanish tragedy – be transformed into musical theatre. (...) Mozart correspondence testifies his interest in Gozzi's work, and Shikaneder, the librettist of *Die Zauberflöte* was producing plays of Gozzi with his troupe at Salzburg at a time when Mozart was still there."(Rosen, 1972:318)

Rosen em três pinceladas dá o retrato de compositores e da envolvimento social em que trabalhavam, numa perspectiva histórica acurada de estruturas situadas fora do indivíduo que condicionavam formas de *praxis*, tal como DeNora refere em relação a Adorno e ao trabalho deste. O que porventura espanta DeNora é a distância sentida entre a ciência dos sociólogos e a sociologia aliada à musicologia, radicalmente diferentes. Os teóricos musicais, personificados em Adorno por DeNora, analisam as partes constitutivas da obra – dinâmicas, frases, tensão e distensão de harmonias, soluções tonais ou atonais, temas, sequências ou ritmo – como construção de um todo inteligível e fruto de uma consciência presente no seu mundo contemporâneo, um "espelho da relação com o todo social" (DeNora, 2006). A construção de um todo inteligível aporta a modelos do qual o social se pode construir: no encadeamento e audição simultânea de vozes, suporte harmónico, etc.

Objectivamente, os compositores são seguidos por uma corte de críticos e musicólogos que destrinçam as obras nos seus elementos constitutivos procurando o busílis da questão, as partículas constitutivas da sua força, do espelhamento da realidade exterior, do desenvolvimento e enquadramento da linguagem musical. Buscam o porquê e como da obra de arte, o efeito força da obra de arte.

Incidentalmente dão um quadro também completo da envolvimento económico - social em que a obra foi gerada, por forma a um melhor enquadramento das forças contidas no pedaço de papel, que obviamente se libertam só no momento do espetáculo ao vivo.

As considerações aqui apresentadas sobre a música são extensíveis aos outros géneros de arte que depois se revelará ao vivo, como a dramaturgia, ou nas outras artes como as artes plásticas, a escrita, a poesia. Todos os artistas revelam uma interação profunda social, transformada e revelada através de linguagens próprias e personalizadas, como cristalização do impulso criativo no dado momento e numa dada circunstância sócio - histórica. Inerente a este processo, de criação e posterior análise, está o conceito repudiado de resto por DeNora, do valor estético de “boa” ou “má” arte, uma posição sempre presente na sociologia. DeNora exemplifica a forma como Adorno idolatrava Beethoven, um sentimento comum em toda a historiografia musical devemos dizer, e presente em toda a interpretação das suas obras. Para o artista - intérprete a interpretação das suas obras ou atinge cânones de excelência extremas, ou não pode sequer ser ouvida e tocada. Neste e em muitos casos a armadura teórica em que as obras são enclausuradas (Mendenhall, 1983) revelam-se um obstáculo quase intransponível na sua interpretação.

A autora procura uma justificação funcional da música do compositor; infelizmente de um ponto de vista artístico todas as justificações de funcionalidade são periféricas. O artista intérprete encara as obras do compositor, neste caso Beethoven, como uma descida à interioridade do ser, ou uma subida às alturas do sublime, orientado nestas aceções pelos teóricos que desenvolveram as suas teses em torno da sua obra. Resulta. Mais do que isso, qualquer outra função justificativa acaba por ser ornamental porque não se enquadra nas obras ou na sua propagação.

As obras de arte são, aliás, na sua origem desprovidas de qualquer função social para os artistas, ou imbuídas de reflexo de organização social: os compositores naturalmente escreviam e escrevem porque são criativos, e educados num certo tipo de linguagem enquadrada por circunstâncias várias, como já tivemos ocasião de referir. Em geral são seres bastantes sensíveis, que ao dominar os instrumentos da sua arte - seja o traço, a palavra ou a estrutura musical - conseguem construir um sistema identificativo, antes de mais deles próprios. A obra

de arte resulta, em muitos dos casos, como uma porta aberta à interioridade do criador, e à forma como ele “sente” o mundo, e nada mais além de isso.

Existe um sistema intelectual, do qual Adorno fez parte, completamente instituído nos níveis superiores de realização, como seja o sistema universitário, que se detém *ad eternam* a “interpretar” as obras dentro dos vários sistemas de linguagens, correntes artísticas, especificidades da arte, etc. Tanto sociólogos como musicólogos buscam desconstruir o “cânone da caixa da arte musical” (DeNora, 2004). Este sistema intelectual estabelece uma redoma em volta dos criadores e projecta as suas obras para horizontes que provavelmente eles nem imaginavam, ou queriam. Os criadores, muitas vezes situados em patamares bem mais modestos, desimbuídos da importância que depois lhes é atribuída, sempre fizeram parte do mundo criando e tentando que a sociedade aceite as suas criações. Essas criações dependiam ainda e sempre de um outro patamar, o dos intérpretes de palco, senão ficavam para sempre desconhecidas e esquecidas. Na teoria da interpretação, temos aqui dois patamares diferenciados que se podem inter – influenciar, o da teoria sobre a interpretação e o da interpretação sobre a teoria. Tradicionalmente, na sociologia da arte, temos outros tipos de mediação: a dos *gatekeepers*, instituições e processos que medeiam a chegada das obras a público, onde estão incluídos os artistas de palco, técnicos, curadores, produtores, e toda a panóplia social que rodeia a arte de palco, de cinema, museus. Depois existe o conceito construído por Hennion (2007) em que a transmissão da arte no palco é um processo dinâmico que afeta tanto o público como a própria obra.

Mas voltando à influência da teoria sobre a interpretação, sem dúvida que a teorização de Rosen influencia um intérprete que a estude: pode começar a olhar para as escalas ascendentes e descendentes de Mozart como estruturas dialogantes com intenso efeito dramático; tenta obter um som profundo e magistral nas obras de Beethoven e evidencia as sequências de Haydn, o que lhe trará mais pertença e aclamação do meio artístico. Por sua vez, o corpus teórico assenta sobre interpretações referenciadas para mais evoluções teóricas. É um sistema que envolve a obra criada e se auto-alimenta; o mesmo acontece na dramaturgia, ou na interpretação da pintura, da literatura ou da poesia. Que seria de Fernando Pessoa sem o colossal corpus teórico desenvolvido *post-mortem*? Muito possivelmente ele desconhecia metade das relações e interpretações encontradas pelo grupo de estudiosos dedicados à sua obra; esta é uma questão em aberto: terá o criador

noção de alguma função (social) da sua obra? Teria Camões noção do impacto fenomenal dos Lusíadas nas gerações vindouras, ou teria limitado o seu género artístico ao momento como um flagrante delito contínuo, a um tempo revelador e auspicioso?

Pergunta a Chico Buarque pela *Rolling Stone*, Brasil: “ - A imagem romântica do artista tem mais a ver com inspiração: você está na padaria, baixa a inspiração e escreve a letra. As pessoas não pensam que fazer musica é um esforço consciente.”  
Resposta: - “É e não é. Tem algo de mágico, algo que corresponde a essa ideia romântica. Porque você não faz a musica quando quer, você não escreve e tem uma boa ideia quando quer. Agora, você tem que estar disponível para as ideias surgirem. A centelha que desencadeia a musica continua tendo um certo mistério. A partir daí, o trabalho é trabalho. Você tem uma técnica, tem uma experiência. Dificilmente você vai escrever na padaria, mas pode, por exemplo, fazer isso caminhando. Muitas das minhas caminhadas são de trabalho. Vou caminhando e pensando em como desenvolver melhor uma musica. Mas criar... eu preciso de um instrumento para criar, eu preciso do violão. Agora, a letra: posso andar com uma maquininha dessas, um fone de ouvido, ouvindo aquela musica e desenvolvendo numa caminhada ou até mesmo na padaria. Estou o tempo todo a serviço dessa musica. Se estiver num restaurante conversando, posso ter uma ideia que vai me tirar daquela conversa e me levar de volta para a minha musica. É um pouco as duas coisas.” (Brasil, ed. 61, Outubro 2011).

O sistema teórico, monumental em volta de certos criadores e de certas obras, é a um tempo exterior e imprescindível, na exponenciação da obra, na avaliação de estruturas não descobertas a olho nu ou de conexões subterrâneas, no enquadramento artístico, da divulgação junto de muitos mais públicos. Que seria da obra de Pessoa sem a avalanche de analistas, eruditos ou literatos? Uma obra editada a custo, ou facilmente esgotada no seu início, modesta e desaparecida.

Para vermos até que ponto o artista – criador se cinge à sua realidade diária, sem demasiada percepção do impacto futuro da sua obra, da sua função ou fruição:

“In 1822, five years before his death, Beethoven felt himself almost completely isolated from the musical life in Vienna. `You will hear nothing of me here` he said to a visitor from Leipzig. `What should you hear? *Fidelio*? They cannot give it, nor they want to listen to it. The symphonies? They have no time for them. My concertos? Everyone grinds out only the stuff he himself has made. The solo pieces? They went

out of fashion long ago, and here fashion is everything. At most Schuppanzigh occasionally digs up a quartet`." (Rosen, 1972:379)

Charles Ives o compositor Americano, tinha tão baixas expectativas em relação à sua obra e a esta vir a ser tocada que não mantinha as suas partituras em bom estado, mesmo aquelas que já tinham sido publicadas, escrevinhando sobre elas e inventando novas soluções. (De la Fuente citando Becker, 2006)

-

Mas a diferença fundamental entre a sociologia da musica praticada por musicólogos e a praticada por sociólogos reside numa questão simples, os sociólogos interessam-se pela estrutura exterior: pelas carreiras (Elias, 1993; Conde, 2009), culturas de audição (Johnson, J.1995), controle e estrutura social (Bourdieu), tecnologias da musica (DeNora, 2005; Born, 2010), etc. Os musicólogos interessam-se pela musica em si, pelo papel social da sua performance e a inserção como meio dinâmico de interpretação de evolução histórica e social (DeNora, 2004).

Neste *missing link* entre os dois campos de desenvolvimento intelectual acerca de um mesmo objeto, esvai-se sem sentido o propósito mais significativo da análise, que está relacionado com a mudança psico-cultural operada através do meio que é a arte. As artes são sistemas comunicativos e expressivos, que afetam o comportamento e experiência humana, dentro de um contexto social; os objetos sociais representam um sistema de valores partilhados entre as várias artes, que em geral evoluíram em consonância uns com os outros (DeNora, 2008). A sociologia das artes continua a encarar a arte como um objeto para consumo, e utiliza os objetos artísticos como ponto de partida para análise social de estruturas, instituições ou interações (DeNora, 2008). Mas DeNora faz finalmente uma concessão à estética das artes admitindo que os objetos artísticos são estéticos e que a interação com esses objetos artísticos, por parte do público, acaba por ser passiva no sentido de receptáculo.

Do ponto de vista dos artistas intérpretes, a interpretação segue cânones rigorosos, construídos ao longo de décadas, e sem dúvida como parte de todo o seu percurso formativo e profissional. Em geral estão interessados no valor da obra a que se dedicam para a revelar ao público: quando o grupo escolhe uma peça que vai montar, um texto, uma composição musical, um bailado; quando um artista independente escolhe uma partitura ou elabora um programa, essa escolha já é

fruto de um conhecimento do valor das obras, dentro do campo, e de uma identificação ou vontade de decifração da estética contida na obra.

Mas o artista – intérprete não se preocupa com o termo abstracto de estética ou com as suas implicações filosóficas; estética nem sequer faz parte do seu léxico diário. Preocupa-se antes com a beleza da obra, das frases, dos encadeamentos, da dificuldade técnica e estilística, e no caso de texto com elementos desse texto. Preocupa-se em saber se vai conseguir transmitir a alma contida na obra, a beleza enclausurada na caixa fechada que os teóricos tentam desvendar; fará um processo de aprendizagem da obra, sempre laborioso, até ao domínio total do material que tem a dominar. Sejam passos de dança, movimentos, falas, interacções, técnica pianística, interação de cordas num quarteto: durante algum tempo, ou durante um tempo mais longo, irá materializar através do seu corpo, da sua voz, das suas mãos, e do seu espírito a obra, com todos os pormenores técnicos que por vezes parecem intransponíveis, montanhas infundáveis, concretizando ali as teorias de interpretação que aprendeu ao longo da vida. É um trabalho cansativo e moroso, esse de dar corpo à obra, um trabalho repetitivo e de interação com as outras partes do espetáculo, quer sejam outros atores, bailarinos, encenadores, cenógrafos, maestros ou técnicos e afinadores.

Uma preocupação central será sempre a de transmitir a beleza e mensagem da obra de forma intacta, percebendo as motivações ou intenções do criador dessa obra: que queria o dramaturgo dizer com a frase x, e como dita numa certa inflexão fica mais proeminente e faz mais sentido no texto; qual o sentido mais forte numa ária de ópera, ou de maior impacto cénico, com o som mais puro ou mais integrado no todo; como deslizar pelo palco com a leveza que exige a coreografia; ou como memorizar uma obra (32.000 notas que tem um concerto de Rachmaninoff) e fazê-la desfiar sob os dedos sem percalços. As articulações, as respirações, os movimentos ou os saltos no palco obedecem a uma *praxis* instituída como tradição, e da qual os intérpretes cada vez menos se afastam – tal como foi exposto no capítulo dos concursos. Se no séc. XIX e início de séc. XX havia liberdade de interpretação, até porque o corpo teórico era diminuto, hoje em dia a liberdade de interpretação é de tal forma reduzida e constrangida que pode desaparecer sob o jugo imperioso da obediência ao texto, e à academia sob forma de positivismo total nas artes. O intérprete estará para sempre espartilhado entre todas as indicações que tem de

seguir à risca e a alma da obra que pretende desvendar em público; e nem sempre esta dicotomia é bem resolvida.

DeNora (2008) abordou as formas como a performance da música de Beethoven no séc. XIX, levada a cabo de forma mais possante e electrizante, mudou os paradigmas de performance ao vivo. Clara Schumann, esposa do compositor Robert Schumann, foi também a primeira mulher a dar concertos de cor, com sonatas de Beethoven, algo considerado como uma afronta à música do mestre. Hoje em dia, tocar de cor é a solo uma obrigação.

Mas mais: os códigos de performance se evoluíram ao longo dos tempos, apresentam também formas de interação entre os intervenientes que variam consoante as artes. No teatro as falas são encadeadas entre os intervenientes, cada um apanha a última palavra do anterior, num castelo de cartas infundável. Por vezes surgem lapsos de uma noite de espetáculo para a outra, um ator pode não se sentir bem, o outro pode estar com problemas pessoais, e o texto pode não fluir tão docemente entre as partes. Algum deles pode mesmo ter de inventar uma fala para cobrir um lapso do colega; o fio dos espetáculos vai tendo altos e baixos de dia para dia. Um bailarino pode ter uma pequena distensão, ou outra antecipar-se num salto para os braços do príncipe, e ainda uma das bailarinas correr um pouco mais depressa desfazendo o efeito do todo. Mas quando tudo é articulado com perfeição, o público suspira de alívio e segue a obra com atenção e prazer; quando a obra é executada com perfeição e alma o encenador, o coreógrafo e o maestro acabam o espetáculo com a mesma sensação de um treinador de futebol no final de uma vitória: *accomplishment*. No final todos respiram e agradecem os aplausos do público distribuindo sorrisos para a direita e para a esquerda, descontraindo-se enquanto as meninas trazem flores e continuam as ovações.

A questão de uma performance *com alma* também é interessante; o intérprete tem de dominar o material a tal ponto que se deixe levar pelo texto e interaja com ele no momento de palco, sem olvidar qualquer pormenor técnico ou estilístico. Este é um ponto difícil de atingir na performance, a superação da barreira de palco que muitos profissionais encontram difícil de alcançar, como anteriormente tivemos ocasião de comentar. A interiorização total do material e o esquecimento de convenções, apesar de estas estarem sempre presentes já como segunda natureza, o desprendimento em relação a resultados ou a interação mental com um público



ditam a fase perfeita do espetáculo ao vivo, o de se deixar levar. Aí intérprete(s) e público entram num espaço de consonância inatingível por outras formas.

“O meu objetivo é dar a obra a conhecer” – diz um jovem intérprete - “ quando piso o palco e me sento ao piano esqueço tudo, só permanece a obra que quero partilhar com o público.”

-

No teatro importa toda uma construção mental, uma teorização, um discurso por vezes hermético em volta do objeto que se irá propor a palco:

“Do ponto de vista da sua transposição cénica (Saramago: Ensaio sobre a Cegueira), foram fundamentalmente duas as linhas maiores desta reflexão sobre os fins últimos da vida e da história: a construção de um eficiente ícone imagético - da autoria de Rui Francisco, mas não alienando a marca fortíssima que Brites foi aperfeiçoando para o grupo das suas máquinas de cena - e a recondução da sequência narrativa a uma experiência de transfiguração simbólica a que não é alheio o sentido de sagrado.” (O Bando, 2009:48)

“Parece-me que O Bando, assim como o teatral laboratório búlgaro Sfumato, se inscrevem na tradição do teatro intelectual. Conhecem todas as grandes abordagens ao texto e à representação – Stanilavski, bem como a teoria do teatro pobre de Grotowski; Artaud e o teatro de rua, as pesquisas antropológicas de Barba, o teatro ambientalista de Schechner e o teatro social de Brecht. No entanto não se identificam com nenhuma delas. É um teatro ativo, sempre provocador, explorador incansável das suas bases emocionais e intelectuais (...) é um teatro poético e filosófico que resiste ao discurso do quotidiano e aos derivados da cultura de massas. (...) O cinema e a televisão não têm estas capacidades de penetração no momento vivo da cultura” (O Bando, 2009:56)

O teatro no séc. XXI vive de um discurso introdutório que leva pela mão o espectador inusitado, *naïf* ou meramente distraído. O espectador salta para uma realidade onde os grandes dramas da existência persistem em ter uma resposta adequada, ou onde a presença de uma trama se repercute e entranha na consciência individual. Neste caso o encenador pode não perseguir o Belo, mas a reação estudada de um público que de anónimo terá de passar a comprometido. Mas a força reside na palavra, inteligível para qualquer um que lhe aceda.

A dança contemporânea também se encontra refém do discurso, cada vez mais quanto é cada vez menos dança, reflexão da consciência e linha de

pensamento. O treino do bailarino clássico está bem determinado, o nível de fluidez corporal que tem de atingir completamente estudado. Mas na dança contemporânea, sempre em evolução e sintomaticamente paritária da evolução no teatro, o bailarino tem de encontrar com o encenador pontos de desenvolvimento corporal e nível técnico que lhe permita interpretar a obra proposta (Domenica, 2005).

## **7. Uma sociologia da arte**

Numa posição radical Nick Zangwill, filósofo e professor na Universidade de Glasgow, posiciona-se contra a sociologia da arte, fundamentando o seu pensamento num artigo de 2002 *Against the Sociology of Art*. Zangwill argumenta que a sociologia da arte encara com profundo cepticismo qualquer tipo de considerações estéticas, envolvidas na produção cultural ou ligadas à receção cultural, num cepticismo impregnado no sistema que se esforça em negar o apelo de propriedades do objeto artístico como beleza, elegância, equilíbrio, fluidez no momento criativo de conceção ou presentes como justificação para o consumo de arte, onde se prefere justificar julgamentos de valor como reflexo de *status* social, em vez de respostas á qualidade das obras (Zangwill, 2002). Depois o autor aborda as posições de alguns sociólogos de referência: Bourdieu, Heinich que assumidamente prefere não adotar nenhum juízo de valor em relação à obra analisada (Heinich, 2006; 1997), Janet Wolf, Becker que esquece o valor da musica para se concentrar nas dinâmicas de interação e construção. Tal como DeNora, conclui que esta posição afastou a sociologia da arte de todas as disciplinas versadas sobre arte. Diríamos que a sociologia apresenta um cepticismo reativo ao volumoso corpo teórico de todas as outras disciplinas votadas à arte, um distanciamento relativo às poderosas forças de sucção que detêm essas disciplinas, uma definição de autonomia e racionalidade.

Bourdieu na construção da sociologia crítica, propôs um sistema de hábitos intelectuais para a obtenção da lógica da verdade, contra a lógica do erro que poderá dominar grande parte das ciências sociais; o universo social constitui para o sociólogo o obstáculo epistemológico por excelência (Bourdieu, 2005). O sociólogo efetua uma ruptura com o real no sentido em que este propõe à percepção configurações que têm de ser corrompidas de forma a se reestruturarem de forma racional e ordenada, e a ruptura leva a um novo sistema de relações entre os elementos constitutivos do social. Para Bourdieu a sociologia espontânea deve ser

atacada no seu princípio, derivado da filosofia do conhecimento do real e da ação humana que a sustém. A sociologia só se constitui se romper com o sentido comum e a técnica de ruptura é a crítica lógica (Bourdieu, 2005). A perda da ilusão e de falsas crenças nas artes correu profunda, como as crenças sobre a “ideologia do carisma” ou do “puro olhar desinteressado”; a sociologia penetrou nas artes como uma punção psicanalítica desfazendo a “negação do social”. Nomeadamente as artes negavam os fatores políticos, sociais e económicos para pretenderem uma autonomia; a negação de fatores externos à pura estética era uma norma dos artistas, que não se queriam ver despojados das suas regalias (De la Fuente, 2004).

Na reconstrução de uma sociologia de produção de arte e consumo de arte, com a metodologia deste poderoso sociólogo, perdeu-se um pequeno elemento que pertencia ao senso comum (Zangwill, 2005), partilhado pelos artistas que nos comprovaram através da sua experiência de forma consistente, o de fruição da arte justificada pelas propriedades estéticas antes referidas.

Perdeu-se, por inerência, um elemento particular que liga o consumo da arte à sua produção: o público pede mais daquilo que gosta e tendencialmente o artista – criador satisfará esse desejo; o criador deve ter o desejo de criar uma obra com algumas das características estéticas (Zangwill, 2002), já que as económicas caem por terra como comprovaram grande parte dos estudos de economia sobre viabilidade da arte e motivação dos artistas. Poderiam ser as de luta de poder, legitimação, poder simbólico, mas estas regras aplicam-se parcialmente ao campo artístico, mais no caso de existir uma estética negativa, como acontece na música serialista ou dodecafónica e certamente na arte plástica abstracta. Quando se apresenta a questão da razão da arte, ou o motivo de criação as razões encontradas pela sociologia da arte parecem abortadas, para este filósofo.

“We need a theory that gives a good explanation why people create and consume art” (Zangwill, 2002)

-

Parecendo esta uma discussão somente teórica, na realidade a repercussão da teoria sobre o social cultural tem sido tremenda desde o final do séc. XX e viragem para o séc. XXI. As opções da sociologia vertem sobre o tecido social das artes pela muito simples explicação que o poder político, e a construção de um sistema de políticas culturais, é profundamente afetado pela teorização sociológica. Porque muitos dos detentores de cargos políticos estão ligados à sociologia, e à teorização

da sociologia, como basta ver no cargo da cultura do presente governo democrata, e porque muitos dos agentes sociais na Europa, que trabalham em centros decisores têm formação sociológica de impacto. Muitos dos decisores ligados aos programas de cultura europeia têm formação jurídica, económica ou sociológica e embora pareçam mediadores dos interesses da classe artística, a mediação pode ser um engodo.

Segundo o dirigente da FIM, que esteve em Portugal em 2012, os quadros desta organização mundial estavam a certa altura completamente dominados por juristas e agentes sociais. “Tivemos de mudar a perspectiva. Continuamos com alguns juristas em cargos de topo, claro, mas temos muitos artistas agora também a colaborar. Precisamos da visão dos artistas.”

Comprovamos presencialmente no lançamento do programa “Europa Criativa”, em Bruxelas, em Janeiro de 2013, que o discurso apresentado pelos responsáveis era ininteligível para todos os artistas presentes na plateia, e não porque não entendessem inglês. Não havia estruturas de diálogo coincidentes entre os representantes da Comissão Europeia, e os artistas incidentalmente todos representantes de organismos e associações. Comprovamos a mesma situação numa sessão de esclarecimento sobre o programa de cultura, na mesma altura. Um representante de teatro alemão chegou a indispor-se contra a mesa por alegadamente esta ultrapassar e distorcer o que significa fazer arte.

Numa era de potenciação do valor económico e social dos conteúdos criativos, os artistas sentem o desconforto de quem se sente regulado por valores que não aqueles em que se construíram como artistas. Naturalmente ouvimos, em cada entrevista, as ponderações que fazem sobre a redução da atividade artística a produtos económicos e funções sociais. No processo de criação e de divulgação da arte, e falamos aqui em divulgação como o *métier* primeiro do artista intérprete, que divulga em palco as obras criadas por outros, as dificuldades sentidas vão-se avolumando pela dominância de fatores de economia e funcionais sobre fatores estruturantes artísticos. O sintoma de mal-estar remete a um discurso global de dominância da vertente económica e funcional sobre a vertente artística.

São estes sintomas de mal-estar e desenquadramento os discursos sempre numa tónica negativa que saem dos encontros internacionais de Coligações, como se os artistas estivessem sob constante ameaça de desintegração, numa época em que encontram tão difícil praticar a arte. É a dificuldade sentida pelos atores

independentes, no terreno e em terras lusas, em encontrarem espaços de ensaio e entidades que comprem os seus espetáculos; é o apertar legislativo e fiscal sobre as associações culturais, em geral já deficitárias; é a luta para manter direitos de artistas face aos contratos propostos no audiovisual; são os concursos de acesso a fundos públicos cada vez mais complexos e restritivos; é a desvalorização nesses concursos de qualidade artística; é a pertinência de vertentes educativas e sociais em projetos artísticos, que os afasta da prática da arte; são os organismos e entidades que podem acolher concertos que preferem agora cachets baseados em bilheteiras ou gratuitos numa desconsideração pelo trabalho implicado no espetáculo; são os empregos periféricos como a docência, cada vez mais desgastantes e absorventes, etc.

Os artistas intérpretes sentem, de uma forma geral, que a arte erudita sofreu uma desclassificação total no panorama da equalização e do produto único do séc. XXI, e no momento em que os *gatekeepers* – municípios, autarquias, entidades organizadores – escolhem os seu produtos, a escolha recai sobre uma vasta gama de produtos economicamente mais apetecíveis, como seja organizar festivais de rock e pop, espetáculos de vídeo e imagem em praças ou monumentos, e eventos com vertente lúdica e turística.

O que os artistas realmente contestam é a desvalorização e perda dos valores que antes eram conceituados na sociedade: o valor do sublime, das propriedades estéticas na produção de arte, e da proteção socio – intelectual das suas profissões. O que contestam é a perda de sensibilização da sociedade para com a sua identidade e o valor da arte.

“Art is not needed for the creation or for the survival of a social order. And all the classic claims about social determination of art or the artistic representation of “reality” suffer from almost insurmountable problems of philosophical consistency” (Graña, 1994 ,in De La Fuente 2007: 409)

### **7.1. A nova sociologia da arte**

Edoardo de la Fuente prefere uma abordagem mais moderada na sociologia. Se bem que considere que a sociologia da arte se tenha alheado das outras disciplinas culturais, que versam sobre o objeto de arte enquanto a sociologia só sobre os fatores externos da arte, ignorando o seu objeto e propriedades, Fuente

sente que a discrepância entre os campos de saber deve ser resolvida. O que não quer dizer que a sociologia tenha de assumir conceitos erráticos e pouco substanciais, como ver os artistas como indivíduos únicos e especiais ou visionários, inflacionar o *status* e importância da arte, ou ainda defender princípios vagos da “determinação social da arte, ou “representação artística da realidade”. (De la Fuente, 2007:3). Contra a posição de Bourdieu, Becker afirma que a sociologia não descobre o que não se sabia antes, mas aprofunda o conhecimento sobre o que já era de conhecimento geral. (Fuente: 4)

De la Fuente defende a intervenção de Howard Becker num tempo em que a sociologia da arte estava presa da abordagem crítica. A obra “Arts Worlds” estabeleceu o novo olhar conceptual sobre a disciplina, afastando os olhares da “imprecisa forma de associação de estilos de existência social com padrões de conhecimento e pensamento” (DeNora, 2004) e Becker aproximou a atenção sobre a forma como as obras são construídas pelas organizações, convenções e interesses. Mas De la Fuente insiste que os textos da história e filosofia da arte têm referências ao social suficientes para a sociologia as aproveitar e a aprofundar, numa amálgama em que os objetos artísticos têm a uma vez um pendor estético e um pendor social.

Georgina Born efectuou dois estudos de grande alcance, respetivamente em 1995 e 2005: *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the music avant – garde*, e *Uncertain vision: Birt, Dyke and the reinvention of the BBC*. O seu trabalho etnográfico ultrapassou as fronteiras da musica electrónica, avant – gard, estética contemporânea, carreiras artísticas, políticas culturais ou filosofia da estética (De la Fuente, 2010), num caminho de multiplicidade e contingência. A crítica de Born à sociologia da arte (2010) engloba a crítica à construção do campo baseado na ignorância, ou mesmo oposição, à estética e sem consideração pelas práticas artísticas, e o alheamento das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas tão vincadas no séc. XX. Born interroga-se para que servirá uma sociologia que não consegue resolver o “problema de como (...) se interessar por questões de forma e estética, e com a crítica interpretativa, que são centrais à humanidade”. (Born, 2010). Born é professora em Oxford e faz pesquisa em antropologia, sociologia da musica, entre outros interesses; o seu passado ligado à musica e as áreas de pesquisa incitam a um certo olhar sobre a forma de fazer arte. Born também deplora que poucos esforços tenham sido desenvolvidos para aproximar a sociologia das

humanidades, numa posição ligeiramente radical que chega mesmo a chocar De la Fuente (2010). De la Fuente argumenta em troca que a nova sociologia da arte tem aprofundado nas questões estéticas de forma suficiente, relativas à praxis artística e nas pontes que tem recentemente estabelecido com a história da arte através do trabalho de alguns sociólogos. Poderemos aqui enunciar o trabalho de Idalina Conde (2008) relativo a esferas e narrativas culturais no espaço público; o trabalho sobre arte e poder (2009) que situa o poder dos artistas num espaço colonizado por outros poderes; o estudo que cruza conceitos de identidade, habitus e reflexividade (2011); ou biografias e espaços culturais (2011).

Existe aqui uma variável, os antecedentes profissionais dos próprios investigadores: Georgina Born e Howard Becker foram músicos durante algum tempo da sua carreira, e essa experiência afectou (profundamente) a forma de encararem um tipo de sociologia viável e concordante com o seu passado artístico. Born e Becker analisam áreas diferentes – Born fez um trabalho sobre o IRCAM, e Becker sobre modos de construção da arte que apontam diretamente para a sua envolvência com o mundo do Jazz – mas não enveredam pelo tipo de análise bourdiniana pois esta, pela sua qualidade crítica e psicanalítica destrói o objeto antes de o reconstruir

Antoine Hennion, num artigo de 2003 mais uma vez sobre a sociologia da musica, entra antecipadamente no debate constatando que a sociologia da arte se estabeleceu desde o início em oposição á estética: “The aim was both to criticize any claim of autonomy for works of art and aesthetic judgement, and to return the experience of aesthetic pleasure - often regarded as immediate and subjective - to its social and historical determinations” (Hennion, 2003: 1), onde basicamente o trabalho do sociólogo seria encontrar as condições sociais de produção, mediação e difusão do objeto de arte. A mediação na arte, com análise de instituições, profissões, mercados, academia, formas de receção, convenções e restrições materiais, discursos dos críticos. tudo isto fez parte do *métier* de análise do sociólogo; mas não o valor estético do objeto artístico, ou o objeto em si. Simplesmente porque, depois da teoria de Bourdieu que as qualidades estéticas não passavam de uma ilusão para forçar os atores a perceberem a arte como uma crença irracional, e os seus atores imbuídos de aura, o caminho ficou vedado na sociologia. No entanto, e de algum modo, a sociologia da musica ficou um pouco aparte da discussão, que foi mais centrada na literatura e artes plásticas.

“Music has always puzzled the critical discourse of the social sciences: here there is an art obviously collective but technical and difficult to grasp, and with no visible object to contest. As music had a priori no explicit ‘content’, the opposition between internal and external approaches was difficult to mobilize”.(Hennion, 2003:2) Curiosamente, a crítica a uma sociologia de arte sem interferência com o objeto artístico, e sem abordagem das suas propriedades estéticas veio de sociólogos com *background* musical: Janet Wolf, Edoardo de la Fuente, Georgina Born, Howard Becker.

Hennion (1993) defende que o objeto musical é um objeto em construção, e os músicos pela conexão que estabelecem entre si e com o objeto musical, que depende profundamente dessa relação existente e da sua configuração, apresentam como efeito um trabalho coletivo misteriosamente estético e identitário. De algum modo a História Social tem-se remetido aos fatores externos de intermediação: o mercado, gatekeepers, os mecanismos de produção e difusão, sem se intrometer com o objeto em si, ao contrário da História de Arte (ou da Música, ou da Literatura) que se detém perante as particularidades e pertinências dos objetos artísticos (Hennion, 2003). São duas extremidades de um mesmo programa que de um lado se detém perante o significado da obra de arte e do outro perante a recepção da obra de arte. De qualquer modo tanto recepção como significado estão interligados numa mesma época para um mesmo público, e recaía sobre o mediador (por exemplo, dentro da burguesia do séc. VXIII) a função de fundir estas duas valências no sentido de que para angariar mecenas que financiassem a arte esta teria de ser um produto do mundo – burguês - para os seus atores, num processo totalmente circular. Assim funcionava o comissionamento das grandes obras Renascentistas, com Miguel Ângelo ou Palestrina, os mecenas, os ateliers, o mercado, as guildas, e só depois o público, sendo que o processo até à recepção do público da obra de arte era sinuoso e recheado de acontecimentos, peripécias, lutas ou influências.



## Notas finais

Os artistas – intérpretes situam-se no séc. XXI numa encruzilhada de definição do seu trabalho e de redefinição da sua identidade face aos desafios que lhes são apresentados. Constituindo um grupo heterogéneo de profissionais, sempre em número crescente e aparentemente desenquadrados da vida real, os intérpretes têm o duplo ónus de carregar e internalizar um sistema de valores centenário e de o fazer valer na sociedade regulada pelo produto económico. Espartilhados entre estas duas valências, são ainda objeto de análises díspares porque organizadas com objetivos distintos, umas desenvolvidas por cientistas sociais em prol de políticas culturais ou financiadas por núcleos estatais, outras por organizações profissionais artísticas com o intuito de ultrapassar desenquadramentos sociais.

A junção das artes de performance ao todo das indústrias culturais, numa tentativa de facilitação de análise do tecido cultural por parte de *policy makers*, lança ainda uma sombra de desconfiança sobre este sector que tende a não perceber os jogos de forças em que está envolvido. São esses jogos de forças a progressiva transformação da cultura em produtos economicamente viáveis, a massificação da oferta cultural e a dependência dos processos de globalização inerentes ao mercado global. A figura do artista – intérprete tal como era concebida até agora, interligado com as instituições ou pertencente a estruturas e relativamente protegido num sistema social pequeno como o português, tenderá provavelmente a desaparecer já que presentemente o panorama é de desintegração. Desintegração de estruturas, de formas de rendimento, de proteção jurídica ou mesmo de enquadramento laboral. Apesar dos aparentes esforços das organizações profissionais artísticas a nível internacional, o caminho parece inexorável – basta ver a forma como os artistas perderam estatuto nas classificações de profissão para efeitos fiscais, como são contestados os seus direitos de autor, ou como os músicos já não conseguem receber cachets de concertos se não estiverem configurados em entidades de produção. Basta ver como a crise económica deu abertura para o enfraquecimento de apoios estatais a estruturas sem fins lucrativos, ao não pagamento de espetáculos por parte de autarquias e outras organizações economicamente viáveis, ou como o espaço social se estreitou até ao desaparecimento com a inviabilização de locais gratuitos de ensaios ou ajudas à deslocalização e descentralização. A conclusão deste estudo é que ou o artista – intérprete se reconfigura na economia de mercado, ou tenderá a desaparecer.

Conforme foi analisado, as artes florescem em épocas de desenvolvimento económico e disponibilização de recursos, como aconteceu no Renascimento, nas cortes europeias do Barroco ou nas sociedades elitista de séc. XIX. As artes que dependam diretamente de financiamento externo ou do poder de compra da sociedade, ficam fragilizadas quando o espaço social em que se configuravam muda de paradigmas. A reconversão dos seus agentes pode ou não acontecer, dependendo da viabilização de princípios de funcionamento nas várias correntes de forças. Uma vez que a força da produção criativa nas indústrias culturais foi aumentando desde meados do séc. XX, tornando-se no séc. XXI numa fonte de financiamento considerável das economias, a estruturação e viabilidade do sector não lucrativo adquiriu contornos de problema, sentido por todos os seus agentes.

Esperamos que a criatividade dos agentes de performance encontre formas de integração dos princípios do lucro e artísticos, de forma a valorizar novamente este sector das artes, exponenciando um futuro viável.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Paula (2004) "Musicas em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal" *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70: 159-181
- ALBERTSEN, N and Diken (2004) "Artworks' Networks: Field, System or Mediators?" *Theory, Culture and Society*, 21:35.
- ALEXANDER, Jeffrey C. " Science, sense, and sensibility: A discussion of George Caspar Homans, Coming to My Senses." *The Autobiography of a Sociologist* ,New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1984.
- ALLEN,G. (2006) "The Arts and the Cult of Performance" *Arts and Humanities in Higher Education*, 5;291.
- ANHEIER, H. and Yudhishtir Raj Isar, *The Cultures and Globalization Series*, inaugural volume,2006.
- ANHEIER, H. (2007) "Introducing Cultural Indicators Suites" in *Cultures and Globalization: conflicts and tensions*, ed. Anheier and Isar, Sage publications
- ARCHER, Margaret,(1990) "Theory, Culture and Post-Industrial Society" *Theory Culture Society*, 7;97.
- ARENDT, Hannah *Entre o Passado e o Futuro*, Lisboa, ed. Relógio de água,1.ª ed.1972.
- ALFORD, R. and Andras Szanto (1996) "Orpheus Wounded: the experience of pain in the professional world of the Piano" *Theory and Society*, 25: 1-44
- ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Estampa 1981.
- ARIEN, E. – *Bach, Beethoven and bureaucracy*, Alabama, The University of Alabama press, 1971
- ATKINSON, P. (2010) "Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy" *Music and Arts in Action*, vol3, n.1.
- (2006) *Everyday arias: an operatic ethnography*. Lanham, MD, USA: AltaMira Press.
- BALANCHINE, G. with Francis Mason (1977) *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, Rev. and enl. ed. Garden City, NY, 1977.
- BAUMANN, S. (2007) "A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements" *Poetics* 35 , 47–65
- BAUMOL W.J. & Bowen , (1965) On the Performing arts: The Anatomy of their Economic Problems" *The American Economic Review*, vol. 55, n.º 1 (495-502)
- ( 1966), *Performing arts: the economic dilemma*, N York , The Twenty Century
- BAUMOL, William J., Hilda Baumol (1994) "On the Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna", *Journal of Cultural Economics*, 18:3 p.171-198

BAUMOL, Hilda and William Baumol , (2002) "Maledizione! or the Perilous Prospects of Beethoven's Patrons" *Journal of Cultural Economics* 26: 167–184,.

BECK, U. *Risk Society: Towards a New Modernity*, SAGE Publications, 1992.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

--- (1987) "The Epistemology of Qualitative Research" From Richard J., Anne C., and Richard S., (eds.), *Essays on Ethnography and Human Development*, Chicago: University of Chicago Press

---(1994) "American popular song" pp. 9–18 in Ton Bevers, ed., *Artists—Dealers—Consumers: On the Social World of Art*, Hilversum: Verloren

---(2000) "The Etiquette of Improvisation" *Mind, Culture, and Activity*, 7 ,pp. 171–76 and 197–200.

---(2003) "New directions in the Sociology of Art" (paper given at the meeting of the European Sociological Association, Section on the Sociology of Art, Paris. )

---(2004) "Jazz Places" pp. 17–27 in Andy Bennett and Richard A. Peterson, eds., *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press

--- (2005) "The Jazz Repertoire" in Robert R. Faulkner, *Sociologie de l'art* (2005), pp. 15-24.

---(2006) *Art from Start to Finish*, CA: University of California Press.

---"Interaction: some ideas" (paper presented at the Université Pierre Mendes-France, Grenoble).

BECKMAN, S (2001) (ed) "Conditions for creative artists in Europe", Report from the EU Presidency Seminar, Visby, Sweden.

BENHAMOU, F. (2000) "The Opposition between Two Models of Labour Market Adjustment: The Case of Audiovisual and Performing Arts Activities in France and Great Britain over a Ten Year Period," *Journal of Cultural Economics*, Springer, vol. 24(4), pages 301-319.

BENNETT, Andy (2004) "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics* 32 , 223–234

--- (2008), "Towards a cultural sociology of popular music" *Journal of Sociology*, 44: 419.

--- *Cultures of Popular Music*, Open Univ. Press, Philadelphia 2001

BENNETT, Dawn (2009) "Academy and the real world: developing realistic notions of career in the performing arts", *Arts and Humanities in Higher Education*, 8:309.

BETTIG, Ronald V. *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*, Westview Press, 1996

BIRD, E. (1979) "Aesthetic neutrality and the sociology of art." In: M. Barrett et al. (eds.), *Ideology and cultural* .

BLAU, Judith R., "Music as Social Circumstance", *Social Forces*, 66:4 (1988:June) p.883

BLAUG, M- *The economics of the arts*, ed. Robertson - London, 1976.

BLUME, F. - *Renaissance and Baroque Music, a comprehensive study*, Norton 1967.

BOERNER, S. (2007) "Promoting orchestral performance: the interplay between musicians' mood and a conductor's leadership style", *Psychology of Music*, vol. 35: 132-143.

BORGES, V. (2002), "Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o Teatro em Portugal" *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 40, pp87-106.

---(2005) "Atores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: notas para a sociologia de um mercado artístico." *Publicações OAC, obs n.5.*

---(2007) *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de ator, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais

---*Les Comédiens et Les Troupes de Théâtre au Portugal*, ed. L'Hartmattan, Paris 2009.

--- (2011) "Vocações e mercados de trabalho artístico: o caso dos atores e bailarinos". In Maria Cristina Maneschky et al. *Nos dois lados do Atlântico: trabalhadores, organizações e sociabilidades*. Belém (Brasil), Paka-Tatu:249-262.

BORN, Georgina (1993a) - "Against negation, for a politics of cultural production", *Screen*, 34(3): 223-42

--- (1993b) "Afterword: music policy, aesthetic and social difference", in Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner (eds) *Rock and Popular Music*, London and New York: Routledge.

--- (2010) "The Social and the Aesthetic: for a post-Bourdieuian Theory of Cultural production" *Cultural Sociology*, 4: 171.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Ed. Presença, Lisboa 1996

---*The Field of Cultural Production, essays on Art and Literature*. Blackwell Publ., UK., 1993 (cap. 1 e 3 -1983, cap.2, 4, 5 e 6 – 1986, cap. 7 – 1988, cap 8 e 10 – 1968 e 1989, cap. 9 – 1987).

BOURDIEU, J.P. Chamboredon, J.P. Passeron, *Le métier de sociologue: préalables épistémologiques*, Ed. Gruyter, New York 2005

BOUDON, R. (1989) *Effets pervers et ordre social*, Paris, Presses Universitaires de France.

BRADSHAW, A.(2007) "Remembering Chet : theorizing the mythology of self-destructive bohemian artist" *Marketing Theory*, 7 :115.

BRETT, D. Jones and K. Parks (2009) "The motivation of undergraduate music students: the impact of identification and talent beliefs on choosing a career", *Journal of Music Teacher Education*, 19:41.

BROWN, A. S. (2004). "The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation" *Connecticut Commission on Culture and Tourism*. Hartford, CT, USA

<http://www.wolfbrTown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf>

BROWN, H.M *Music in the Renaissance*, ed. Prentice Hall History of Music Series, 1976

- BROUGHTON, A. (2001) " Collective Bargaining in the Arts and Culture Sector: an examination of Symphony Orchestras in Germany and the UK", *European Journal of Cultural Relations*; 7; 327.
- BRUNS,A. (2009) "From Prosumer to Producer: Understanding User-Led Content Creation." Paper presented at Transforming Audiences, London, 3-4 Sep 2009
- BRUSER,M. (1997) *The art of practicing: Making music from the heart*, New York: Bell Tower.
- BURKE, P.J. (1991) " Identity processes and social stress" *American Sociological Review*, vol 56: 836 – 849.
- BURKE, P. (1972) *Culture and Society in Renaissance Italy*; 4<sup>th</sup> edn *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Cambridge 1999.
- BUTLER, D. (2000) "Studies of Artists: An Annotated Directory" Center for Arts And Cultural Policy Studies, Princeton University, *Working paper #12*
- Caillé, A. (2007)"La Quête de reconnaissance - nouveau phénomène social" (sous la dir.), Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui"/Bibliothèque du M.A.U.S.S.
- CAIRNS, David, *Mozart and his Operas*, Penguin Books 2006
- CAMEIRA, Emanuel "Da Agência ou de uma arte dos agentes" in *Vértice* nº 124, Lisboa, Editorial Caminho, 2005
- (2007) "The first Portuguese Art Agency : a case study", CIES e-Working paper nº 38
- CAPIAU, S. and A. Wiesand (2006) « La situation des professionnels de la création artistique en Europe » pour ERICARTS.
- CARR,F. - *Mozart & Constanze*, Avon Books, N York 1983
- CATTIN,G. *Music of the Middle Ages*, Cambridge Music Press 1993.
- CAUNE, J. *La Culture en Action*, Lavoisier 1990.
- CAVES, R.E. *Creative Industrie: Contracts between arts and commerce*, Harvard Univ. Press, 2000.
- CELIKATES, Robin (2011) -"O não reconhecimento sistemático e a prática da crítica", *Novos Estudos*.
- CEJPEK, Lucas (2001) "The present Situation for Writers in Austria" in *Conditions for creative artists in Europe*, Visby EU Report, 2001
- CHALABY, J. (2006) "Television for a New Global Order: Transnational Television Networks and the Formation of Global Systems". Sun, S. (Ed.), *Global Media Policies: New Perspectives*: 272-291
- CHASTELL, A. *L'Italie et Byzance*, Paris: ed. des Falois, 1999.
- CHIAPELLO, Eve and Boltansky, *The new spirit of capitalism*, Oxford Univ. Press, 2005.
- CHANEY, D. (2002) "Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship", *Theory Culture Society*, 19; 157.

CHANTEPIE, P. (2007) "A creativity policy for the culture : objectives, conditions and paradox", Forum Cultural, Lisboa.

CONDE, Idalina (1990). "Transformações recentes no campo artístico português". AAVV, ed. A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século, Actas do I Congresso Português de Sociologia, Vol. II. Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia e Editorial Fragmentos: 177-189.

--- (1996) "Artistas: indivíduo, ilusão ótica e contra-ilusão", *Sociologia Problemas e Práticas*, n.º 19.

--- (2008) "Contrasting narratives: Art and culture in the public sphere." CIES\_e-Working Papers (56).

--- (2009a) "Arte e Poder." CIES\_e-Working Papers (62), <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>.

--- (2009b) "Artists as Vulnerable Workers." *CIES\_e-Working Papers (71)*, <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>.

CONDE, Idalina e Pinheiro, João (2000). "Profissões artísticas e emprego no sector cultural." *OBS, Publicação periódica do Observatório das Atividades Culturais (7)*: 17-22.

COPIC, Vesna et al, *Trends in Public Funding for Culture in the EU - EENC Report August 2013*.

COPIC, V. and Andrej Srakar (2012) "Cultural Governance: a literature review", EENC paper.

CRANE, D and Laura Bovone (2006) "Approaches to material culture: the sociology of fashion and clothing" *Poetics* 34, 319-333.

DANKO, Dagmar - "Nathalie Heinich's Sociology of Art and Sociology from Art", *Cultural Sociology* 2008; 2; 242.

DAWSON, W.J. (2003) "The bibliography of performing arts medicine: a five year retrospective view", *Medical Problems of Performing Artists*, vol.18, n.º 1: 27.

DELINDER, J (2005) "Taylorism, Managerial Control Strategies and the Ballets of Balanchine and Strawinsky" *American Behavioral Scientist*, 48:1439.

DEMARTIN, M, M. le Sourde, E. di Federico (2014) *Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU) - An analytical report mapping obstacles and good administrative practices*, EENC - European Expert Network on Culture.

DENORA, Tia - (2004) "Historical perspectives in music sociology" *Poetics* 32: 211–221.

---(2008) "Culture and the Arts: from Art Worlds to Arts-in-action" *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619:223.

---*After Adorno, rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press 2003.

DENZIN, N. (1999) "From American sociology to cultural studies" *European Journal of Cultural Studies* 1999; 2; 117.

DIMAGGIO, Paul and Paul M. Hirsch (1976) - "Production Organizations in the Arts", *American Behavioral Scientist*; 19; 735.

DIMAGGIO, Paul (1977) "Market Structure, the Creative Process, and Popular Culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass Culture Theory", *Journal of Popular Culture*, 11:2p.436.

--- (1986) "Can Culture Survive the Marketplace?" Pp. 65-92 in *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, ed. Paul DiMaggio. New York: Oxford University Press.

--- (1987). "Classification in art." *American Sociological Review* 52 (4): 440-455.

---(2002) "Data to Support Scholarship on Nonprofit Organizations: An Introduction" *American Behavioral Scientist*, 45: 1474.

--- (2006) "Nonprofit organizations and the intersectoral division of labor in the arts" , prepared for *The Nonprofit Sector: A Research Handbook*, 2nd edition, edited by Walter W. Powell and Richard Steinberg, New Haven, Connecticut: Yale University Press.

DIMAGGIO, P. e Bryson, B. (2000), "Public attitudes towards cultural authority and cultural diversity in higher education and the arts." Center for the Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University, *Working Paper 11*.

DOWD, Timothy J. - "Production perspectives in the sociology of music" *Poetics* 32 (2004) 235–246.

DÜMCKE, C. and all, *Opportunities for CCSs to Access Finance in the EU - Short Analytical Report*, EENC, 2014.

ELIAS, Norbert – *Mozart, Sociologia de um génio*, ed. Zahar 1994 Rio de Janeiro.

ECO, UMBERTO *A definição da Arte*. ed. 70, Lda. Lisboa, ed.2006 - textos de 1955 a 1963.

-- - "A obra aberta", São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

EHRlich (Cyril) – *The music profession in Britain since the Eighteen Century*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

ERICSSON K. A., Jacqui Smith, *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits* Cambridge University Press, 1991.

EVERITT, B.S. (2009) *Multivariable Modeling and Multivariate Analysis for the Behavioral Sciences*. Ed. Paul M. W. Hackett

FAULKNER, R – *Music on demand*, New Brunswick, Transaction Books, 2003.

FILLER (R.K.) 1986 – "The starving artist: myth or reality? Earnings of artists in the United States". *Journal of political economy*. Vol. 96: 56 – 75.

FIRMINO DA COSTA, (1997) António, « Políticas culturais: conceitos e perspectivas”, Publicações OAC, *OBS* n.º 2.

FLEW, T *Global Creative Industries*, Cambridge, UK: Polity, 2013.

--- (2011), "Origins of Creative Industries policy", *Sage Publications*  
[http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/42872\\_Flew.pdf](http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/42872_Flew.pdf)



--- (2010) "Toward a Cultural Economic Geography of Creative Industries and Urban Development: Introduction to the Special Issue on Creative Industries and Urban Development" *The Information Society*, 26: 85–91, 2010.

FLORIDA, R, *The Rise Of The Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*. – International Edition, 2002.

FOLHADELA, Paula; Vasconcelos, António Â.; PALMA, Eduardo. *Ensino Especializado da Musica Reflexões de Escolas e de Professores*. Lisboa: ME – Departamento do Ensino Secundário, 1998.

FORTUNA, Carlos e outros (1999). "Espaço público urbano e cultura em Portugal." *Revista Crítica de Ciências Sociais* (52/53): 85-117.

FORTUNA, Carlos e Silva, Augusto Santos (2002). "A cidade do lado da cultura: espacialidades e modalidades de intermediação cultural". Santos, Boaventura de Sousa (org.), ed. *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto, Afrontamento. 1: 409-461.

FORTUNA et all (2014) *Cultura, Formação e Cidadania - Relatório Final*, GEPAC - SEC

FRAISSE, G. (2002) "On the importance and dynamics of the theatre and the performing arts in an enlarged Europe", EU - Parliament Report.

FRANÇOIS, Pierre - (2004) "La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles de musique ancienne", *Sociologie du travail* 46 477–495.

FRANK, R. and P. Cook (1995) *The winner-take-all society: how more and more Americans compete for ever fewer and bigger prizes, encouraging economic waste, income inequality, and an impoverished cultural life*- free press.

FRAU-MEIGS, D. (2007) "Cultural diversity and global media studies", *Global Media and Communication*; 3; 260.

FREIDSON, Eliot (1986). "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique." *Revue Française de Sociologie* 27 (3): 431-443.

--- (1994). "Pourquoi l'art ne peut pas être une profession". Menger, Pierre-Michel e Passeron, Jean-Clude, eds. *L'Art de la Recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Paris, La Documentation Française: 117-135.

FREY, Bruno S. and Werner W. Pommerehne (1980) "An Economic Analysis of the Museum." Pp. 248-59 in *Economic Policy for the Arts*, edited by William Hendon, James Shanahan and Alice MacDonald. Cambridge, Mass.: Abt Books.

--- *Muses and markets. Explorations in the economics of the arts*. Oxford: Blackwell, 1989.

FREY, B.S. , *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy* Springer Science & Business Media, 2003.

FRIEDLÄNDER, Paul. *Plato, an introduction*, Princeton University Press, 1969.

FUENTE, E. de la (2007) "The `New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science, Approaches to the Arts", *Cultural Sociology* , 1; 409.

--- (2007) "The place of culture in sociology: Romanticism and debates about cultural turn" *Journal of Sociology*; 43; 115.

--- (2010) "In defense of Theoretical and Methodological Pluralism in the Sociology of Art: a critique of Georgina Born Programmatic Essay" *Cultural Sociology*, 4: 217.

GALLOWAY T.S. et S. Dunlop, (2007) "A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy", *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), February, 17–31.

GEIRINGER, Karl; Geiringer, Irene, *Haydn: A Creative Life in Music* (3rd ed.). University of California 19821.

GEMEREK, B. (1989)"O marginal" in *O homem medieval*, dir. Jacques Le Goff, ed. Presença 1989.

GILLESPIE,R. and Donald Hamann, (1999) "Career choice among string music education students in American Colleges and Universities", 47; 266.

GIRARD, Augustin, *Pour une histoire culturelle*, ed. Seuil 1997.

-- - "L'invention de la prospective culturelle", Textes choisis d'Augustin Girard, *Prospectives* 2010-11

GOFFMAN E, *The Presentation of Self in Everyday Life*, reprint Penguin Books, 1990.

GOMES R., Vanda Lourenço, Teresa Martinho (2006) "Entidades Culturais e Artísticas em Portugal", *OAC – docs, documentos de trabalho* 8.

GONCY, E.A. and Charles Waehler,(2006) "An empirical investigation on creativity and musical experience", *Psychology of Music*, vol. 34: 307-321.

GOODMAN,G *Ators and Fear: the role of stage fright* Ph.D Dissertation, Fielding University, USA, 2011.

GRAZIAN, David (2004) "Opportunities for ethnography in the sociology of music" *Poetics* 32 197–210.

GRIFF, M. (1970) "Recruitment and socialization of artists". In: M.C. Albrecht et al. (eds.), *The sociology of art and literature*. New York: Praeger.

GUETZKOW, J. (2002) " How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies" prepared for the *Taking the Measure of Culture Conference*, Princeton University, USA.

GUTERMAN,M. (2013) "A moral nazista, análise do processo que transformou crime em virtude na Alemanha de Hitler" Tese, Univ de S Paulo.

HAGER, M (2001) "Financial Vulnerability among Arts Organizations: a Test of the Tuckman-Chang Measures" *Non Profit and Voluntary Sector Quarterly*, 30: 376.

HAMILTON, L., *The Person Behind the Mask: A Guide to Performing Arts Psychology*, Greenwood Publ. Group, 1997.

- HANSEN, C. (2005) "Book review - After Adorno, rethinking music sociology" *Acta Sociologica*, 48:171
- HAUSER, A. *Teorias da Arte*. ed. Presença, Lisboa, 1988.
- HAUNSCHILD, A. (2003) "The Case of German Repertory Theatres Managing Employment Relationships in Flexible Labour Markets" *Human Relations*; 56; 899-929.
- HEILBRUN, James - "The Symphony Orchestra Repertory: A Research Note", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol. 34, No. 2.
- HEINICH, N. (2010) "What does 'Sociology of Culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings" *Cultural Sociology*,4: 257.
- (2009) "The Sociology of Vocational Prizes: Recognition as Esteem" *Theory Culture Society*; 26; 85
- (2008)"Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions." *Socio-logos* (3).
- (2006) *The glory of Van Gogh - an anthropology of admiration*, Princeton Univ. Press.
- (2005) *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HENNION,A. (1993) "L'industrie de l'art : leçons sur la médiation », *Persée*, vol. 11, n.º 60, p. 9-38.
- (2003) "Music and mediation: towards a new sociology of music" in Clayton Herbert, Middleton – *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, Routledge London, pp. 80-91.
- (2007)"Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology", *Cultural Sociology* 2007 1: 97
- (2015) *The Passion for Music: a Sociology of Mediation*, trad. Rigaud and Collier, Ashgate Pbl. USA
- HENNION, Antoine e Joel-Marie Fauquet - (2001) "Authority as performance: The love of Bach in nineteenth-century France", *Poetics* 29(2): 75–88.
- HESMONDHALGH, David (1996)"Flexibility, post-Fordism and the music industries", *Media Culture Society*; 18; 469.
- (1999), "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre" *Cultural Studies* 13(1), 34-61.
- (2006) "Bourdieu, the media and cultural production" *Media, Culture and Society*, 28: 211.
- HESMONDHALGH, David and Sarah Baker (2006) "Creative Work in the Cultural Industries", *International Symposium "Transformations in the Cultural and Media Industries"* September 2006
- HESMONDHALGH, David and Leslie Weiser (2014) "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism" *Media independence*, N York.
- HINDMITH, Paul *A Composer's World* , Harvard Univ. Press(1952)
- HIRSCH, Paul (1971)"Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon" *American Behavioral Scientist*; 14; 371.

- HOLT, F (2010) "The economy of live music in the digital age" *European Journal of Cultural Studies*, 13: 243.
- HOPPIN, R.H. - *Medieval Music*, Norton, N York 1978.
- HOROWITZ, Harold, "The status of the artist in the USA", *Journal of Cultural Economics*, 17:1 (1993: June) p.29.
- HOWKINS, J (2001), *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*, Penguin.
- HUGHES, P. and William Luksetich, (2004) "Nonprofit Arts Organizations: Do Funding Sources Influence Spending Patterns?" *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 33: 203.
- INGLIS, D. (2007) "The warring twins: sociology, cultural studies, alterity and sameness" *History of the Human Sciences*, vol 20, n. 92, p. 99-122.
- ISAR, Y.R. (2006) "Cultural Diversity" *Theory, Culture & Society*, 23 (372)
- JARNIEWICZ, J. (2001) « Killing dragons and other literary jobs » in Conditions for creative artists in Europe, Visby EU Report, 2001.
- JAUSS, Hans Robert - *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, ed. Allia, Paris 2007.
- JEFFRI, J. and R. Greenblatt (1989) "Between Extremities: The Artists Described". *Journal of Arts Management and Law*, 19(1): 5-14.
- JOHNSON, Michael - "The dark side of Piano competitions" - NY Times, article August, 2009.
- JOHNSON, James H. "Musical Experience and the Formation of a French Musical Public," *The Journal of Modern History* (June, 1992): 191-226.
- KAISER, Michael, *The Art of the Turnaround: Creating and Maintaining Healthy Arts Organizations* UPNE 2009.
- KAPLE, Deborah and Paul DiMaggio (1998) "Comparing Sample Frames for Research on Arts Organizations: Results of a study in Three Metropolitan Areas" , *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 28:1, p.41.
- KARTTUNEN, Sari (1998) "How to identify artists? Defining the population for 'status-of-the-artist' studies" *Poetics* 26, 1-19.
- KASPERSON, M., & Goˆtestam, K. G. (2002). "A survey of music performance anxiety among Norwegian music students" *The European Journal of Psychiatry*, 16(2), 69–80.
- KAWASHIMA, Nobuko "Distribution of the arts: British arts centres as gatekeepers in intersecting cultural production systems", *Poetics* 26 (1999) 263-283.
- KEMENADE, van Son MJ, Heesch NC (1995) "Performance anxiety among professional musicians in symphonic orchestras: a self-report study." *Psychological Reports* ;77(2):555-62.

- KEMPLE, T (2009) "Weber/Simmel/Du Bois: Music Thirds of Classical Sociology" *Journal of Classical Sociology*, 9: 187.
- KENNY, D. (2011) "Defining music performance anxiety" in *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford Univ. Press.
- KENNY D., Davis P, Oates J., (2003)"Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism". PubMed. Gov, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15474851>
- KINGSTON, S. (1999), "The essential attitude: authenticity in primitive art, ethnographic performances and museums.", *Journal of Material Culture*;4; 338.
- KLEIST, Franz v. *Fantasien auf einer Reise nach Prag- Dresden*, Leipzig 1792. (trad.)
- KOZBELT, A. (2007), "A quantitative analysis of Beethoven as self-critic: implications for psychological theories of musical creativity" *Psychology of Music*, vol. 35: 144-168.
- LAAKSONEN, A. (2010) "Making culture accessible - Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe" Interartes Agency, Barcelona - Council of Europe Publishing.
- LACAILLE, N and Koestner and Gaudreau (2007) "On the value of intrinsic than traditional achievement goals for performing artists: a short-term prospective study" *International Journal of Music Education*, 25: 245.
- LAHIRE, Bernard (2003) "From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual" *Poetics* 31, 329–355.
- (2008) "The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction" *Poetics* 36 166–188.
- LE GOFF, J. (Dir.) *O Homem Medieval*, ed. Presença 1989 Lisboa.
- LEHMANN, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- LEVIN, P. (2008) "Culture and Markets: How Economic Sociology Conceptualizes Culture" *The Annals of The American Academy of Political and Social Science*, 619: 114.
- LEWIS, G and Rushton (2007) "Understanding State Spending in the Arts, 1976-99" *State and Local Government Review*, 39: 107.
- LOPES, J. Teixeira (1998), "As estatísticas na área da Cultura: breve reflexão" *Sociologia Problemas e Práticas*;4; 144.
- LOPES, P. (1999) "Diffusion and Syncretism: The Modern Jazz Tradition", *The American Academy of Political and Social Science*, 566;25.
- LOURENÇO, F., *O lugar Supraceleste*, Cotovia – Lisboa, 2015.

- LOURENÇO, V. (2002), "Impacto e receptividade do Programa Cultura 2000 em Portugal: Relatório Final", Lisboa, OAC, 94 pp. [www.oac.pt](http://www.oac.pt).
- LOWE,S., F. Moore, A. Carr (2007) "Paradigmapping studies of Culture and Organization", *International Journal of Cross Cultural Management*, 7 - 237.
- LOWENTHAL, L. *The Autobiographical Reflections of Leo Lowenthal*, Ed with an Introduction by Martin Jay, Univ of California Press, 1987.
- MARKUSEN, Anne and Greg Schrock( 2006) "The Artistic Dividend: Urban Artistic Specialization and Economic Development Implications" *Urban Studies*; 43; 1661.
- MARKUSEN, Anne (2006) "Urban Development and the politics of a creative class: evidence from the study of artists", *Environment and Planning*, Vol. 38, No. 10: 1921-1940.
- MARKUSEN and all (2008), "Defining the Creative Economy: Industry and Occupational Approaches", *Economic Development Quarterly* 2008, 22:24
- MARKUSEN, A. and Anne Gadwa (2010) "Arts and Culture in Urban or Regional Planning: a Review and Research Agenda" *Journal of Planning Education and Research*, 29:379.
- MARQUES, F. *A musica Pimba - Um fenómeno musical*, ed. Sete Caminhos 2006.
- MARTINHO, Teresa Duarte (2008) "Agentes e profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico." CIES\_e-Working papers, 53, <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>.
- MATARASSO, F. and Charles Landry (1999) "Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy", *Cultural Policies Research and Development Unit*, Council of Europe Publishing.
- MATEUS, Augusto e assoc. *O sector cultural e criativo em Portugal - estudo para o Ministério da Cultura*, GPEARI, Relatório Final, Junho 2010.
- MACDONALD, J. (1992) "Dance?" In H. Payne (Ed.), *Dance movement therapy: Theory and practice*, 202–217, London: Routledge.
- MCBAIN, K. - FIM International Survey on Orchestras, April 2008, Report.
- Mc.CORMICK, L "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition" *Cultural Sociology*, 3:5.
- MCDONALD, Dwight (1953)"A Theory of Mass Culture" *Diogenes* 3.
- MCDONALD,R. et all (2006) "Creativity and flow in musical composition: an empirical investigation" *Psychology of Music*, vol. 34: 292-306.
- MENDENHALL, V (1983) "Essai sur l'incompétence esthétique" *Philosophiques*, vol. 10, n.º2, p. 341-359.
- MENGER, Pierre-Michel , (1987a) "L'Etat providence et la culture" in F Chadel (ed.) *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

- (1991). "Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle " *Revue Française de Sociologie* 32 (1): 61-74.
- (1997), "La Profession de Comédien. Formations, activités et carrières dans la multiplication de soi" Paris, La Documentation Française.
- (1999), "Artistic labor markets and careers" *Annu. Rev. Sociol.* 1999, 25:541.
- (2000), "L'art comme travail" , 1ers Rencontres Internationales, Arts, Sciences et Technologies, La Rochelle.
- (2001) "Artists as workers: theoretical and methodological challenges." *Poetics* (28): 241-254.
- (2003). "Intermittence : Exception culturelle, exception sociale" Working Paper n° 1 *La République des Idées*, Paris.
- (2009) *Le Travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*. Paris : Gallimard-Seuil ed. de l'EHESS, coll. "Hautes Études".
- MENGER, P.M. and Marc Gurgand (1996) "Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts – Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets" , *Economics of the Arts , Selected Essays*, ed V.A. Ginsburgh and Menger.
- MERCER, C. (2001), "Convergence, Creative Industries and Civil Society: The New Cultural Policy", *Culturelink*, special issue, Zagreb: Institute for International Relations.
- MERSMANN, H. (ed.), *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, Dover Publications, INC. N.York 1972.
- MITCHELL, R. and S. Karttunen, (1992) "Why and how to define an artist". In: R. Towse and A. Khakee(eds.), *Cultural economics*, 175-186. Berlin: Springer.
- MITCHELL, R. (2002) "Cultural Policy EVALUATION AS A Mean of a Schemata Construction and a Policy Instrument", *The Second International Conference on Cultural Policy Research*, Wellington - N Zealand.
- MORATÓ, Arturo Rodriguez (2003). "The culture society: a new place for the arts in the twenty-first century." *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 32 (4): 245-246.
- MORATÓ, A.R. e Vera Zolberg - "Social configurations of the arts in contemporary society" *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 2003, vol.32 n.º4.
- MOULIN, R., J., C. Passeron, D. Pasquier and F. Porto-Vazques, 1985. *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris: La documentation française.
- MOULIN, Raymonde (1992) *L'Artiste, L'Institution et le Marché*. - Paris: Flammarion.
- MOULINIER, P. (2001), "Les associations, bras séculier ou infanterie de l'action culturelle publique?", in Moulinier, P (dir), *Les Associations dans la Vie et la Politique Culturelle*, DEP.

- MURNINGHAN, J.K., Donald Colon (1991), "The Dynamics of intense work groups: a study of British String Quartets" *Administrative Science Quarterly* , 36:165-186
- NEIL, G. (2006) "Assessing the effectiveness of UNESCO's new Convention on cultural diversity", *Global Media and Communications*, 2: 257.
- NOOY, W (2002) « The dynamics of artistic prestige » *Poetics* 30, 147-160.
- NOVAK- LEONARD, J. ,Alan Brown, Wolf Brown (2011) "Beyond attendance: A multi-modal understanding of arts participation" *National Endowment for the Arts - Based on the 2008 Survey of Public Participation in the Arts*.
- OBJULEN, Nina and Jost Smiers, *UNESCO Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions - Making it Work*, Culturelink Publications series n.º 9, Zagreb 2006.
- OSTERBERG, D. (2000) "Luhmann's General Sociology" *Acta Sociologica*, 43:15.
- OSWALD, P.F., Baron, Bill and Wilson (1994) "Performing Arts Medicine", *WJM Western Journal of Medicine* Jan ; 160 (1) : 48-52.
- OUSTINOFF, M. (2012)"Les langues sur Internet : de l'hégémonie de l'anglais au règne de la traduction", *Le Temps des médias*, no 18, Printemps: 111-123.
- PAPASTERGIADIS,N. (2005), "Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture" *Theory Culture Society*, 22; 39.
- PAREYSON, Luigi, *Estetica – Teoria della Formatività*, 2.ª ed., Zanichelli, Bolonha 1960.
- PAUL, J. (2005)"Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art" *Electronic Journal of Sociology*.
- PESTELLI,G. - *The age of Mozart and Beethoven*, Cambridge Univ. Press 1995.
- PETERSON, R. (2005) "Changing Arts Audiences: Capitalizing on Omnivorousness", Cultural Policy Center, Univ of Chicago, *Working Paper*.
- (1992) "Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore" *Volume 21, Issue 4, August 1992, Pages 243-258*.
- PETERSON, R & N. Anand (2004), "The Production of Cultural Perspective" *Annu. Rev. Sociology*. 30:311.
- PETERSON, R & H. White (1979) "The Simplex Located in Art Worlds" *Urban Life*, 7:4, p. 411.
- (2004) "Making music sociology: an introduction" *Poetics* 32: 195–196.
- (1989) "La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis", *L'Année sociologique* vol. 39 (1989), pp 153 – 179.
- PILMIS, Olivier - "Des « employeurs multiples » au « noyau dur » d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents" *Sociologie du travail* 49 (2007) 297–315.



- PINTO, António Cerveira - "O António Maria" – Blog de opinião desde 2004.
- POON, and Christine A. Lai (2008) "Why are Non-profit Performing Arts Organizations Successful in Mid-sized US cities?" *Urban Studies* 45; 2273.
- POLLOCK, G (2007) "Thinking sociologically: thinking aesthetically. Between convergence and difference with some historical reflections on sociology and art history." *History of the Human Sciences*, 20: 141.
- PRIMORAC, Jaka "The position of cultural workers in creative industries – The south-eastern European perspective" *European Cultural Foundation*, 2005.
- QUEMIN, Alain - "Globalization and Mixing in the Visual Arts An Empirical Survey of 'High Culture' and Globalization" *International Sociology*, July 2006 , Vol 21(4): 522–550.
- QUIVY, Raymond & Campenhoudt (2008) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, ed. Gradiva.
- RAFFA, Piero , *Nuove prospettive della pittura italiana*, ed. Alfa, Bolonha 1962.
- RIBEIRO, A.P. e Maria Helena Vieira (2010) " O ensino de Musica em Regime Articulado: Projeto de Investigação – Ação no Conservatório do Vale do Sousa", apresentação no XIX *Congresso Nacional da Ass Brasileira de Educação Musical – Políticas Públicas*, Goiânia, Set 2010.
- RISO, Clara, "Mobilidade artística transnacional: o caso português visto a partir da experiência prática de um leitorado" – trabalho de final de 2.º ciclo de estudos, UPorto, 2012.
- RITVA, M (2001) "A presentation of the Conference background paper prepared by ERICarts" in *Conditions for creative artists in Europe*, Visby EU Report, 2001.
- ROBERTSON, R. (1988) "The Sociological Significance of Culture: Some General Considerations", *Theory, Culture and Society*; 5;3.
- ROBBINS, D.,(2007) "Sociology as Reflexive Science: On Bourdieu's Project" *Theory Culture Society* 24; 77.
- ROBINSON M D and S. Montgomery (2000), "The Time Allocation and Earnings of Artists" *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, Vol.39, Issue 3: 525-534.
- ROEPER, Julia (2008)"Serving Three Masters: The Cultural Gatekeeper's Dilemma", *The Journal of Arts Management, Law, and Society* Vol. 38, No. 1.
- ROOSE, Henke (2008) " Many voice or unisono? An inquiry into motives for attendance and aesthetic dispositions of the audience attending classical concerts" *Acta Sociologica*, vol. 51(3): 237 – 253.
- ROSEN, Charles, *The Classical Style*, 1972, (2nd expanded ed., 1997), New York: Norton.
- *Schoenberg*, 1976, Fontana Modern Masters ed.
- ROSEN, Sherwin (1981) "The Economics of Superstars", *The American Economic Review*, Vol. 71, No. 5, 845-858.

ROSS, Andrew (2008) "The New Geography of Work: Power to the Precarious?" *Theory Culture Society*; 25; 31.

--- *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Pencil Markings Edition 1989.

ROY, William G. and Timothy J. Dowd (2010) "What Is Sociological about Music?" *The Annual Review of Sociology*, Vol. 36: 183-203.

SACCO, Pier L. (2011) "A new perspective for the EU 2014 - 2020 structural funds programming", EENC.

SALAMON, L.M. (1987) "Of market failure, voluntary failure and third - party government: towards a theory of Government - nonprofit relations in the modern welfare State", *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 16:29.

SANTORO (2008) "Culture as(and after) Production" *Cultural Sociology*, 2; 7.

---(2008) "Producing Cultural Sociology: an interview with Richard Peterson", *Cultural Sociology*, 2; 33.

SANTOS, Helena (2004) "Criação: Múltiplos sentidos nas atividades artísticas. Desafios a partir do cinema de animação português" Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia - Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Ação, Ateliê: Artes e Culturas.

---(2001) "Coisas que dão sentido à vida – processos de construção social em artes de intermediação" - Tese de Doutoramento.

--- (2003) "A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português" Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, 75-9.

---(2005) "Quadro de referência para a estratégia de conceção de políticas públicas no domínio da cultura para o Norte de Portugal", *NORTE 2015 Grupo de Prospectiva: As Pessoas Atelier Temático: Cultura*.

SANTOS, F.P, (1976) "Risk, uncertainty and the performing artists", in M. Blaug (ed.) *The economics of the arts*, London, ed. Martin Robertson.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima, (1988) "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, vol. XXIV (101-102).

---(1994) "Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura" *Análise Social*. Vol. XXIX, 417-439.

--- (coord.) e outros (1998), *Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, OAC.

--- (1999) "Indústrias culturais, especificidades e precariedades" *Observatório das Atividades Culturais*, OBS n.º5.

--- (coordenação), "Contribuições para a formulação de políticas públicas no Horizonte 2013 relativas ao tema *Cultura, Identidades, Património*", - Relatório Final, ICS - UL, OAC.

- SCHERER, F, - "The Evolution of Free-Lance Music Composition, 1650–1900", *Journal of Cultural Economics* 25: 307–319, 2001.
- SCHATZ, (2014) "Film Studies, Cultural Studies, and Media Industries Studies" *Media Industries*, vol 1, n.º1.
- SCHÜTZ,A.(1951) "Making Music Together, a study in musical relationship", *Social Research*, 18:1/4, pg.76.
- SCHUSTER, J. M. (2002) *Informing Cultural Policy: The Research and Information Infrastructure* - chapter I, New Brunswick: Center for Urban Policy Research.
- SCIULLI, David, (2007) "Paris Visual Academie as First Prototype Profession: Rethinking the Sociology of Professions", *Theory Culture Society*, 21; 35.
- SCOTT, Allen. J. (2004) "Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: prospects for growth and Market Contestation in Global Context", 39;461.
- SILVA, Augusto Santos (2001). Princípios, objetivos e estratégias da política cultural. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 809: 6-8.
- (2003). "Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa." *OBS, Publicação periódica do Observatório das Atividades Culturais*: 10-20.
- (2005). "Como financia o Estado as atividades culturais?" *OBS, Publicação periódica do Observatório das Atividades Culturais* (14): 75-93.
- (2007). "Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro." *Sociologia, Problemas e Práticas* (54): 11-33.
- SILVA, L. (2004) “Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado”, *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Ação Atelier: Artes e Culturas* .
- SCHLESINGER,P. (2009) "Creativity and the experts: New Labor, Think Tanks and the Policy Process" *The International Journal of Press/ Politics*, 14; 3.
- SHATZ, T. (ed.) *Hollywood - Cultural concepts in movie and cultural studies. Vol IV - Culture dimensions: ideology, identity and cultural industry studies*, Routledge, NYork and London, 2004.
- SCHOLT, J.A. (1999) "Global Civil Society: Changing the World?" *CSGR Working Paper* No. 31/99.
- SMIERS, Joost and M. Van Achijndel : (2009) "Imagine there is no copyrights and no Cultural Conglomerates too - an essay", *Theory on Demand* - ed. Institute of Network Cultures, issue n.º4.
- “Copyrights: a choice of no choice for artists and third world countries; the public domain is losing anyway” – unpublished paper.
- SONNETT, John (2004) "Musical boundaries: intersections of form and content", *Poetics* 32: 247–264.
- SOLOMON, M. , *Mozart, a life*. HarperCollins, New York 1995.

- SOUSA, R. (2004), "Factores de Abandono no Ensino Vocacional da Musica" ESE – Politécnico do Porto, *Revista 2004* (n.6).
- STEPTOE, A and H Fidler (1978) "Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety" *British Journal of Psychology*, Vol. 78, Issue 2, :241–249.
- STERN, M. J. and Seifert, S. C. 2000. "Re-presenting the city: arts, culture, and diversity in Philadelphia", in G. Bradford, M. Gary and G. Wallach (eds.), *The Politics of Culture*. New York: The New Press. Stewart, T. A. 1997.
- STOREY, John (2003), "The social life of Opera" *European Journal of Cultural Studies*, vol. 6 (1) 5-35.
- STREET, John (2005) "Show business of a serious kind': a cultural politics of the arts prize" *Media Culture Society* ; 27; 819.
- SWANSON, S. D. and Zhao (2007) "Art for Art's Sake? An Examination of Motives for Arts Performance Attendance" *Non Profit Voluntary Sector Quarterly*, 37: 300.
- TAMBORRINO, R. A. (2001), "An examination of performance anxiety associated with solo performance of college-level music majors". Dissertation Abstracts International, 62 (5-A), 1636.
- TANNER, J (2010) "Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art" *Cultural Sociology*, vol.4(2): 231-256.
- THROSBY, D., (1986). *Occupational and employment characteristics of artists*, Sydney: Australia Council.
- (1994a) "Economic analysis of artists' behaviour: some current issues", *Revue d'économie politique* 1/2010 (Vol. 120), p. 47-56.
- (1996) "Disaggregated Earnings Functions for Artists", *Economics of the Arts, Selected Essays*, ed. V.A. Ginsburgh and Menger.
- (2001) *Economics and Culture*, Cambridge Univ. Press.
- (2007) "Preferred work patterns of creative artists" *Journal of Economics and Finance*, Volume 31, N.º 3, Fall 2007.
- (2008) "From Cultural to Creative Industries: the Specific Characteristics of the Creative Industries" [jec.culture./fr/Throsby.doc](http://jec.culture.fr/Throsby.doc)
- (2008) "The concentric circles model of the cultural industries", *Cultural Trends*, 17(3):147–164.
- THROSBY, D and D. Mills (1989) "When are you going to get a real job?", Sydney, Australia Council.
- THROSBY, D and B. Thompson (1994) "But what do you do for a living? A New Economic Study of Australian Artists", Sydney, Australia Council.

THROSBY, D and Hasan Bakhshi (2010), "Culture of Innovation – An economic analysis of innovation in arts and cultural organizations" *Research Report* National Endowment for Science, Technology & the Arts (NESTA).

THROSBY, D and R. Towse (1994) "On labor markets in the arts: some unresolved issues", paper presented at the American Economic Association meeting.

TOWSE, R. "Cultural industries", chapter 20 of R. Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar, 170–6.

--- (1992 b) "The earnings of singers: an economic analysis", *Cultural Economics*, Heidelberg: Springer

--- (1992 c) "The labour market for artists." *Recherche Economic*, LLVI, 53-73.

--- (1996) "Economics of training artists" *Economics of the Arts, Selected Essays*, ed. V.A. Ginsburgh and Menger.

TRASFORINI M.A., (1994), L'artista come attore sociale, *Polis* 8(1), 127-148.

TSCHAIKOV, B. "Physical and Emotional Hazards of a Performing Career", A special issue of the journal *Musical Performance*. Routledge, 2013.

TURLEY, A.C.(2001) "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, vol. 16, n.º4.

TURNER, Bryan S. and Steven P. Wainwright,(2003) "Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer" *Sociology of Health & Illness*, Vol. 25, Issue 4, pages 269–288.

VANHEUSDEN, Els (2007), Performers' Rights in European Legislation: Situation and Elements for Improvement, a study prepared for AEPO - ARTIS, Association of European Performers' Organizations.

VARGAS, A. (2010) *Para uma sociologia da ausência da musica portuguesa no contexto europeu*, tese de Doutoramento.

VIEIRA, H. (2009) "O desenvolvimento da Vocação musical em Portugal. O currículo como factor de instabilidade e desmotivação" *Actas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia*. Braga: Universidade do Minho, 2009.

WARD, A., Wright, Gayo-Cal, Tony Bennett, Silva, Savage, (2005) "Understanding cultural omnivorousness, or the myth of the cultural omnivore", University of Manchester and Open University, UK, Paper delivered to the *European Sociological Association Conference*, Torun, Poland, September 2005, Working Group on the Sociology of Consumption.

WARD, A. and David Wright (2007) "Understanding Cultural Omnivorousness: or, the myth of the Cultural Omnivore" *Cultural Sociology*, vol. 1: 143-164.

WASSAIL, G.H. and N.O. Alper, (1985). "Occupational characteristics of artists: A statistical analysis". *Journal of Cultural Economics* 9( 1 ), 13-34.

--- 1992. "Toward a unified theory of the determinants of the earnings of artists. " In: R. Towse and A. Khakee (eds.), *Cultural economics*, 187-200. Berlin: Springer.

WIESAND, A. (2011) "The Financial Crisis and its Effects on Public Arts Funding, Observations by Andreas Joh. Wiesand" (updated in July, 2011), *Compendium, Cultural Policies and Trends in Europe*, <http://www.culturalpolicies.net/web/compendium-topics.php?aid=174>

WIESAND, A. and Michael Söndermann (2006) "The creative sector – an engine for diversity, growth and jobs in Europe", *European Cultural Foundation*.

WEISBROD, B.A. (ed), *To profit or not to profit: The commercial transformation of the nonprofit sector*, Cambridge Univ. Press, 1998.

WILLS G. and C. Cooper (2006) "Stress and Professional popular musicians", *Stress Medicine*, vol.3, issue 4: 267-275.

WILLIAMS, R. (1961) *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus.

WOLFF, J. (2008) *The Aesthetics of Uncertainty* Columbia University Press, N York.

--- (1984) *The Social Production of Art*, Mac Miller P., London.

YÚDICE, George - "Stakeholders in cultural policy – making", chapter 3 of *Cultural formulations and reviews: a resource handbook*, UNESCO, New York University.

--- "A New International Division of Cultural Labor", Paper presented in the Conference on Globalization and Culture, New Perspectives for the New Millenium, Institute for the Study of Economic Culture-Boston University & New York University in Buenos Aires, 8 December 2000.

--- *The Expedience of Culture. Uses of culture in the global era*, Duhram & ÇLondon, Duke University Press, 2003

ZANGWILL, N. (2002) "Against the Sociology of Art" *Philosophy of the Social Sciences*; 32; 206.

ZOLBERG, Vera (1980). "Displayed art and performed music: Selective Innovation and the structure of artistic media." *Sociological Quarterly* 21 (2): 219-231.

--- *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge Univ. Press, 1990.

--- (1996) "Paying for Art. The temptations of privatisation à l'américaine." *International Sociology* 11 (4): 395-408.

--- (1998) "Theorizing history - culture, power, subjetivity: Introduction" *Theory and Society* 27: 445-451.

--- (2003). "Current challenges for cultural policy: New meanings of community." *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 32 (4): 295-310.

ZOLBERG, V. , Joni Maya Cherbo, eds. (1997). *Outsider Art. Contesting Boundaries in contemporary culture*. Cambridge, Cambridge University Press.

-

Global Project / Coordination des Intermittents et Précaires d'Île de France (2004) "Spectacle Inside the State and Out: Social Rights and the Appropriation of Public Spaces: The Battles of the French Intermittents" <http://www.republicart.net>

Direção Geral da Segurança Social - Documento: "Regime de Proteção Social dos Artistas", 2008.

DGartes - Direção-Geral das Artes: "Actas de apreciação - apoios directos às artes 2015-2016", SEC.

DGEEC – Direcção Geral de Estatísticas da Educação e Ciência <http://www.dgeec.mec.pt/np4/dgeec>

ESSnet - Culture, European Statistical System Network on Culture, Final Report 2011.

ERICarts - MEAC Pilot Project (2006): "Dynamics, Causes and Consequences of Transborder Mobility in the European Arts and Culture".

ERICarts (2001), "All talents count" - a pilot inventory of National Cultural Policies and Measures Supporting Cultural Diversity.

GPEARI – Ministério da Cultura, "Estudo sobre a Mobilidade Internacional de Artistas e Outros Profissionais da Cultura", 2008.

GPEARI – Ministério da Cultura, "Guia de apoios à Cultura e à Criatividade", 2011.

IFACCA – International Federation of Arts Councils and Cultural Agencies. <http://www.ifacca.org/publications/2002/>

ICSOM- Symphony and Opera musicians  
[www.icsom.org/conferences/index.php?y=1987&n=4](http://www.icsom.org/conferences/index.php?y=1987&n=4)

KEA - European Affairs, *The economy of culture in Europe* - Study prepared for the EC by the Directorate-General of Education and Culture, October 2006.

--- European Commission staff working paper, "Communication on a European agenda for culture in a globalizing world", Brussels, 2007.

Déclaration de Bruxelles des Artistes, des Professionnels et des Entrepreneurs de la Culture, Bruxelles, le 03 Avril 2009.

MANIFESTO sobre o estatuto do artista – FIA e FIM [http://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/manifesto\\_PO.pdf](http://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/manifesto_PO.pdf)

MEC (2003). *Reforma do Ensino Secundário – Documento orientador da Reforma do Ensino Artístico Especializado* – Versão para discussão pública.

NORMA - Netherlands Musicians' Collecting Society - *Investigating into the income of pop musicians in the Netherlands*.

UNESCO (1968), "The arts in Society" *International Social Science Journal*, vol. XX, n.º4.

UNESCO (1996), *Our creative Diversity - Report of the World Commission on Culture and Development*. Paris: UNESCO Publishing.

UNESCO (1980), *Recommendation concerning the status of the artist*, adopted by the General Conference at its 21st session, Belgrade.

UNESCO (1997), World Congress on the implementation of the recommendation concerning the status of the artist, *Final Statement*, 16-20 June 1997.

UNESCO (2001), *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Paris: UNESCO publishing.

UNESCO (2009), "Measuring Cultural Participation" Framework for Cultural Statistics, Institute for Statistics (UIS).

UNESCO (2013) *Creative Economy Report*.

UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) (2008). *Creative Economy Report 2008*. Geneva: UNCTAD.

UNCTAD *Creative Industries and Development* Eleventh session, São Paulo, 13–18 June 2004.

World Intellectual Property Organisation (WIPO) (2003), *Guide on Surveying the Economic Copyright-based Industries*. Geneva: WIPO.



		2006	2007 - 1	2007-2		2008 - 1		2008 - 2		2009 - 1	2009 - 2
A Circular - Ass Cultural	Mista			25.439				17.359			43.843
A Bruxa Teatro	Teatro							18.610		22.928	16.603
A Coisa em Si	Musica			22.725			A menina dos meus olhos	22.261			
A Oficina centro de artes mesteres de Guimarães	artes			87.204		25.000		79.539			100.000
A Tarumba Teatro de Marionetes	Marionetes	15.000		20.479						61.307	10.818
A escola da noite - Teatro de Coimbra	Teatro	100.000	100.000	150.000		190.000		60.000		185.532	134.351
Academia de Musica Antiga	Musica			35.000				35.000		10.700	21.725
Academia de Amadores de Musica	Musica	40.000	20.000					40.000			
Academia de Musica de Lagos	Musica	30.000	18.000	29.000		23.000		23.500			32.521
Academia de Musica de Espinho	Musica	20.000	48.000	22.000		48.000		22.000			75.600
ACORDARTE	Musica			20.000				20.000			
Academia de Musica de Viana do Castelo	Musica	15.000		32.689				21.638		43.531	4.836
ACTA - Teatro do Algarve	Teatro	100.000	100.000	118.564		75.000		161.072		116.870	84.630
ACTECAS - comércio artístico / Cascais	Teatro	180.000	180.000	180.000		240.000		120.000		209.766	279.400
ACTO Inst Arte Dramática	Teatro	70.000	30.000	65.000		70.000		25.000			106.108
ADAT - Toca a Rufar	Musica										45.673
Actores Prod Associados	Teatro	17.500		20.368							
AJAGATO - Ass Juvenil amigo do gato	Teatro			20.720			Black Maria - Aud			11.000	
AL KANTARA	Dança	116.250	45.000	135.000		130.000		106.239		150.000	54.663
Alkantara (Filipa Francisco / Tiago Rodrigues)	Dança			43.715			AMDA- Ass Mértola	22.095	Ao Cabo Teatro		30.000
Ar de Filmes	Filme			20.110						27.850	20.167
ARTE DAS Musas - M.P.Ferreira	Musica			63.204	vários			34.714		20.583	41.791
Arte Publica - Beja	Teatro	50.000	45.000	45.000		22.500		60.000		52.280	37.858
Arte em Rede	Mista			19.600			Atelier educativo ass cult			19.000	
Artez		13.000		16.097			Arte Contemporânea Ass	20.092		7.000	12.969
Arte Total - educação pela arte			19.500	19.500		19.500		19.500		20.880	25.000
Artistas Unidos	Teatro	235.000	310.000	190.000	vários	310.000		180.209		377.385	139.580
Associação Cultural Artística Guimarães				27.111				20.043	Atelier de Santos		40.000
Artonus - prod artísticas	Prod	10.000	10.000			10.000	Ass artesanato Vila do Conde	17.434			
As Boas raparigas	Teatro		28.000	42.000		28.000		42.000		64.590	46.772
Ass Bailado Contemporâneo de Alcobça	Dança		64.950	65.050		70.000		60.000		57.000	72.000
Ass Cultural de Nodar	Mista			15.810				19.310	Capella Mundi		14.078
Ass Cultural do Fojo	Teatro	83.334	120.000	130.000		210.000		40.000		170.752	123.648
Ass Cultural de Tondela Acert	Teatro	300.000	235.000	180.000		200.000		215.000		220.000	171.113
Ass Cultural Este - Teatro Beira Interior	Teatro			21.477				21.578		40.506	29.332
Ass Cultural Marionetes de Lisboa	Marionetes	43.332		65.000				65.000			
Ass Cultural Materiais Diversos	Marionetes			64.220	vários			38.351		30.000	60.132
Ass Sete sóis e sete luas	Teatro	36.667	60.000	20.000		60.000		20.000		97.282	17.167
Ass Talu - Marketing											30.000
Ass Teatro dos Aloés	Teatro	37.500	50.000	25.000		50.000		25.000		50.000	30.000
Ass Cultural Truta	Teatro		6.211	20.091				20.983			51.152
Ass Cultural Utero	Teatro	35.000	20.000	25.000		45.000	Conservatório Musica de Seia	14.000		43.341	32.833
Ass Curso Internacional de Musica de Óbidos	Musica										13.000
Ass Grémio das Musicas	Musica	53.660	54.000			54.000				13.984	28.392
Ass Gala-me Produções				16.000			Cooperação Atlântida	18.524	Pinacoteca S Paulo		23.000
Ass Ideias obscuras - assédio	Teatro	65.000	50.000	70.000		65.000		55.000		62.741	45.430
Ass Internacional de Musica Costa do Estoril	Musica	35.000		95.000		65.000		30.000		75.000	25.000
Ass Joana grupo Teatro	Teatro	35.000	25.000	20.000		25.000		20.000		26.363	19.090
Ass Loucomotivo Novo Circo	Circo			14.688			Ass Projecto Teatral			33.555	24.299
Ass Mausmaus - Contaminação Visual				15.000						31.096	24.209
Ass Meridional de Cultura	Teatro	61.359		230.000		115.000		115.000		149.469	108.236
Ass Musical das Beiras	Musica			11.950							40.170
Ass Novo Circo / Meredith Kotchen	Circo			14.780			Ass Pouco Brando	16.246	Ass Luzlinar		11.574

		2006	2007 - 1	2007-2		2008 - 1		2008 - 2		2009 - 1	2009 - 2
Ass Portuguesa de Críticos de Teatro				5.000				17.082		30.000	56.960
Ass Portuguesa de Flautas	Musica			22.216				18.538			
Ass pró-musica Póvoa do Varzim	Musica	43.334	50.000	50.000		50.000		50.000		25.000	75.000
Ass Republicana da Rainha (Tripartido)	Teatro	75.000		120.000		90.000		30.000		75.000	75.000
Ass Teatro Agosto	Teatro	13.000	Teatro Focus	18.927					Ass Industrial Portuguesa		20.000
Ass Vó arte	Dança	25.000	25.000	25.000		25.000		25.000			74.617
Ass Zé dos Bois	Musica	30.000	71.274	76.463		50.000		71.827		95.000	65.523
ASTA	Teatro	12.500	30.000			30.000	Atelier Convento Marianos	16.331			40.000
Atelier educativo											17.000
BAAL 17 - Teatro Baixo Alentejo	Teatro	45.000	45.000	39.333		20.000		60.000		53.797	38.956
Ballet Teatro Contemporaneo do Porto	Dança	36.667	75.000	45.000		30.000		65.000		85.000	53.750
Banda de Alcobaça	Musica							18.538		14.208	36.180
BCN - Ballet contemporaneo do Norte	Dança	16.250	25.000	45.000		50.000		20.000		26.000	28.000
BINAURAL - Ass Cultural				31.621				18.192			20.000
Biblioteca instrução e recreio		17.500	17.500			17.500					1.578
Bomba Suicida	Teatro	45.000	20.000	60.000		40.000		40.000		50.000	19.373
Bruno de Almeida Filmes e Video	Video			15.000			Banda Sinf Portuguesa	19.065		47.953	5.328
BURBUR	Teatro			18.594			Barba Azul, Teatro	20.269	Ass orquestra de Jazz de Lagos		24.367
Camaleão Ass Cultural - Margarida Mendes Silva	Misto			5.500				19.257			
Casa B Ass Cultural				27.540				53.812		20.000	39.869
Cão Solteiro	Teatro	46.666	50.000	20.000		50.000		20.000		46.826	33.909
Casa Conveniente	Teatro	66.666	66.666	33.334		66.666		33.334		61.056	44.213
Casa da esquina	Teatro							15.348			
Cassefaz	Teatro	66.666	66.666	53.906		33.333		66.667		70.000	50.696
Causa AC								20.844		36.498	26.429
CASSIOPEIA - Desenvolvimento de Projectos Culturais	Dança	80.000	CDC	36.794	vários		Coro de Camara de Lisboa			4.331	8.795
CEM	Dança	37.500	20.000	50.000		20.000		50.000		80.000	7.400
Cena Lusófona	Teatro										120.144
CENDREV - Évora	Teatro	200.000	170.000	185.000		175.000		125.000		169.811	162.967
CENTA		35.000	35.000	35.000		35.000		35.000			
Centro Cultural Enmerico Nunes	artes plásticas							12.762		110.000	25.848
Centro de artes digitais atmosferas - CADA								20.797			20.000
Centro regional de Viseu - CRAE Viseu	Teatro	300.000	140.000	310.000		250.000		200.000		230.000	174.415
Chão de Oliva - Sintra	Circ	50.000	50.000	25.000		50.000		25.000		50.658	36.683
Ciência Viva				36.000			CIRAC	18.860			41.000
CIRCOLANDO - Cooperativa	Musica	28.000	45.000	63.761		60.000		30.000			127.844
Círculo Cultura Teatral	Teatro			20.442				20.447			
Círculo Musical Português (Orquestra Sinf Juvenil)	Musica	35.000	35.000	35.000		35.000		35.000		25.480	51.733
CITEC	Circo		135.000	70.000				217.275			189.913
Colecção B				32.693				20.203		70.000	24.671
CHAPITÓ	Teatro	93.000	62.000	105.162	vários	62.000		93.000			184.124
Comédias do Minho	Dança	16.667	30.000	30.000		30.000		30.000		78.839	13.912
Companhia Clara Andermat	Dança	50.000	52.500	52.500		70.000		35.000		68.000	23.153
Companhia de Dança de Almada	Dança	50.000	28.000	52.000		56.000		24.000		30.000	48.466
Companhia de Dança Contemp de Évora	Musica	55.000	55.000	60.000		55.000		55.000		86.500	53.208
Companhia de Musica Teatral	Teatro	17.500	17.500	17.500		17.500		17.500		12.647	25.678
Companhia de Teatro de Almada	Teatro	330.000	242.500	347.500		390.000		200.000		501.942	88.578
Companhia de Teatro de Aveiro	Teatro	40.000	70.000	30.000		70.000		30.000		60.726	43.974
Companhia Instável Ass	Dança			20.200				24.665			43.846
Companhia Olga Roriz	Dança	17.500	Cp. Teatral Chiado			70.000		35.000		70.000	35.120
Companhia Paulo Ribeiro	Dança	97.000	97.000	50.000		97.000		50.000		92.500	57.191
Companhia Rui Lopes-Graça	Dança	20.000	20.000	20.000		20.000		20.000			

		2006	2007 - 1	2007-2		2008 - 1		2008 - 2		2009 - 1	2009 - 2
COMUNA	Teatro	210.000	240.000	120.000		200.000		160.000		208.648	151.090
Concurso Internacional de Musica Cidade do Porto	Musica	13.334		40.000				40.000		5.610	11.390
Conservatório de Castelo Branco	Musica			21.645							28.700
Conservatório das Caldas da Rainha	Musica			30.000				30.000			61.600
CONTEMPORANEUS	MUSica			14.162				16.045			10.000
Contra - Regra	Teatro	30.000	40.000	40.000		30.000		50.000		51.473	37.273
Pápa-Léguas Teatro de animação	Teatro	46.666	46.666	23.334		46.660		23.340		35.264	25.536
Cooperativa O BANDO	Teatro	250.000	230.000	220.000		250.000		200.000		281.545	200.000
									CSS		28.700
CTB - Companhia de Teatro de Braga	Musica	183.531	75.000	125.000		100.000		119.912		118.065	85.495
Curtas Metragens Cooperativa	Cinema			64.847	vários		Culturprojecto	21.161			
Cultivarte - Quarteto de Clarinetes de Lisboa	Musica	12.500	12.500			12.500	Drama per musica	50.000		11.623	23.598
DARCOS	Musica										20.730
DEVIR	Dança	61.179		151.055				151.056		90.000	82.327
Domingos Tavares Arquitectos				21.500				14.200	Cultivamos Cultura		20.000
DM - Produções de espectáculos musicais		20.000	30.000			30.000					40.000
D' Orfeu - Associação Cultural	Musica	33.000	66.000	5.000		71.000				75.000	75.000
Drumming - Grupo de Percussão	Musica	27.667	30.000	53.000		30.000		53.000			73.603
Duplacena	Teatro	20.000	20.000	59.934	vários	45.000		36.146		60.000	25.014
Eborae Musica	Musica	50.000	50.000	80.000		50.000		80.000		36.521	74.148
Edições Tinta da China	Edição			24.115			Engenho de ideias	20.176			
Encerrado para Obras - Ass	Misto			21.219				19.912		23.143	16.759
Ensemble / Pracena	Teatro									61.248	44.352
Entretanto Teatro	Teatro	16.668	22.000	33.000		27.500		27.500		33.367	24.162
Escola de Mulheres	Teatro	50.000	34.000	66.000		33.330		66.670		59.873	43.356
Fábrica de Movimentos	Dança	12.000	30.000	45.560	vários	36.000		25.130		40.000	26.000
Farol do Mira		50.000	85.000	35.000		85.000		35.000		70.351	50.944
FC Produções Teatrais	Teatro	73.332	73.332	51.668	vários	82.000		43.000		79.336	57.450
Festival Internacional de Marionetes Porto	Mariontes	33.530	25.146	75.440		33.530		67.057		113.244	19.984
FILANDORRA - Teatro do Nordeste	Teatro		50.000	50.000				49.080		56.260	40.740
FITEI - Teatro Ibérico	Teatro	53.334	128.000	32.000		128.000		32.000		159.856	28.210
Forum Dança	Dança	50.000	60.000	20.000		40.000		58.345		40.000	74.866
Fórum terra mágica das lendas				20.017			Encontros Imagem /Fotografia			75.483	45.914
Fundação Bonfim - Musica	Musica										21.178
Fundação Conservatório de Gaia	Musica	15.000		21.392				17.895		34.251	3.805
Fundação Dr Elias de Aguiar (Academia de Musica Pio X)	Musica	11.668	10.000	25.000		20.000		15.000		47.440	5.271
Fundação João Jacinto Magalhães				20.158						5.363	10.890
Granular	Musica							19.146			19.541
GMCL - Grupo de Musica Contemporanea de Lisboa	Musica	20.000	20.000	20.000		20.000		20.000		20.757	42.143
Galandum Galandaina	Musica			24.910			Hot Clube	19.445			
GEMDA - Grupo exp de musica dança de Aveiro	Dança	19.000	19.000	19.000		19.000		19.000		18.000	
GICC Teatro das Beiras	Teatro	103.416	130.000	150.000				120.000		157.760	114.240
Grupo de Teatro A BARRACA	Teatro	120.000	120.000	60.000		120.000		60.000		104.400	75.600
Grupo Teatrosfera	Teatro	32.500	32.500	32.500		35.000		35.000		40.089	20.030
Inestética	Teatro							16.587		24.677	17.869
Instituto Gulbenkian de Ciência				23.673			Ideias Emergentes	20.420			
Jangada - Teatro Profissional	Dança	16.667	35.000	20.000		20.000		35.000		35.254	25.528
João Garcia Miguel	Misto	47.500	35.000			33.333		66.670		86.434	
Jangada de Pedra - Prod de Dança e Teatro	Dança	45.000	21.000	44.000		43.000		22.000		54.000	10.673
							Jazz ao centro	20.497		8.322	16.898
Juventude Musical Portuguesa	Musica	25.000	25.000	50.000		25.000		50.000			
KARNAT - Criação de objectos artísticos	Musica	20.000	45.000			45.000					30.000
KLASSICUS	Musica			22.254				20.427			

		2006	2007 - 1	2007-2		2008 - 1		2008 - 2		2009 - 1	2009 - 2
MISO MUSIC Portugal	Musica	80.000	80.000	124.436		80.000		120.000		47.977	97.409
NOME EIRA - Audiovisuais	Teatro	60.000	60.000	43.350		60.000		30.000		52.600	61.041
Norte do Sul - Ass	Teatro			22.526			Máquina Agradável			15.441	10.000
Notação XXI - Edições musica	edição									7.034	14.281
Novo grupo de teatro	Dança	302.499	242.000	363.000		300.000		305.000		320.981	284.643
Nucleo de Experimentação Coreográfica	Dança	23.334	35.000	49.290		35.000		83.947			86.633
Numero Arte e Cultura				26.961							
La Marmita	Prod.			20.700			Jump Cut	20.150			
Laranja Azul	Mista			9.516					Expressão fotográfica		12.032
Mala Voadora	Dança	14.700		21.089				23.204		71.212	12.566
Manamana - Design	Design			20.833			Mundo Perfeito	23.025		48.365	8.535
Marionet - Ass Cultural	Mariontes			15.549				15.483			
O cão danado	Teatro			18.686						24.548	17.776
O Espaço do Tempo - Montemor-o-novo / Rui Horta	Dança	200.000	240.000	60.000		175.000		138.905		175.000	148.133
O Pato Profissional				84.832			Metamorfose Total	12.740			20.000
O Rumo do Fumo - Prod de eventos	Prod	30.000	35.000	84.250		70.000		58.620		77.000	59.067
O Teatrão - teatro infantil de Coimbra	Teatro	60.000	70.000	30.000		70.000		30.000		86.512	62.647
OFICINA MUSICAL	Musica	10.000	15.000	15.000		15.000		15.000			30.000
ONC								16.079	Oficinas da courela		40.000
Oficinas do Convento	Dança			35.663				14.589		11.000	22.612
OOPSA	Musica										31.908
Olga Roriz Companhia de Dança	Dança	80.000	70.000	35.000							
ORCHESTRAUTÓPICA	Musica	69.000	69.000	46.000				115.000		38.918	79.015
Orfeão de Leiria	Musica	59.000		59.000		29.000		30.000			78.316
Orquestra Clássica do Centro	Dança	40.000	40.000	20.000		40.000		20.000			30.000
Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras	Musica	20.000	20.000	20.000		20.000		20.000		25.311	51.389
Orquestra de Jazz de Matosinhos	Musica	23.334	20.000	50.000		20.000		50.000			67.200
Os dias da água			50.000	50.000							
PANMIXIA	Teatro			37.300				40.492		35.349	25.597
Passos e Compassos	Musica	25.000	30.000	15.000		30.000		15.000		20.000	26.830
Pé de Vento - Teatro	Teatro	73.334	61.500	30.000		61.500		30.000		71.255	51.598
Pédechumbo - Ass de musica e dança	Dança	42.000	28.000	32.000		40.000		20.000		35.000	44.733
Peripécia Teatro	Teatro			20.701			Plano Geométrico	22.544			
PIMITÁI	Teatro	36.000	36.000	24.000		45.000		15.000		38.686	28.014
Porto Teatro - Sociedade Cooperativa	Teatro	32.000	48.000	48.000		32.000		64.000			
PRAGA Ass juvenil	Teatro	70.000	50.000	20.000		70.000		21.796			
Primeiro Andar	Teatro							21.875			
Primeiros Sintomas Ass Cultural	Teatro	40.000	20.000	25.000		45.000		21.796		32.228	23.337
Perocompasso - unipessoal				41.824			Procur.Arte Ass Cultural	20.824		10.000	21.170
Produções independentes											80.000
Projecto Ruínas	Teatro							18.880		24.739	17.992
Quarta Parede - Ass Artes Performativas da Covilhã	Mista	57.000	57.000	38.000		57.000		38.000		55.000	49.415
Raízes Ibéricas		10.000	10.000	10.000				20.000			23.174
RE.AL - Criação, Formação, Prod Artísticas (unipessoal)	Mista	55.000	90.000	44.000		66.205		79.020		47.600	80.000
RICERCARE Associação Musical	Musica	25.000	25.000	25.000		25.000	Reforço?	25.000			64.706
Saco Azul	Mista							17.241			
SEIVA TRUPE - Teatro Vivo	Teatro	91.667	68.750	206.250		206.000		206.000		159.760	115.688
SENSURROUND Companhia de Teatro	Teatro	33.333	66.666	33.334		100.000		100.000			
SONAR	Musica									29.130	20.370
Sociedade Filarmónica Gualdim Pais	Musica	10.000	10.000							5.078	10.311
Sul - Ass\Cultural				20.128	Solar	59.110	Realizasom	14.250			
Te-Atrito unipessoal	Teatro			19.259							
Teatro Animação de Setubal	Teatro	35.000	20.000	25.000		25.000		25.000		29.510	21.369

		2006	2007 - 1	2007-2		2008 - 1		2008 - 2		2009 - 1	2009 - 2	
Teatro Art 'Imagem	Teatro	49.100	75.000	20.000		20.000		20.000		87.856	15.504	
Teatro Aveirense	Teatro	65.000	67.250	132.750		50.000		50.000		90.000	60.667	
Teatro Bruto - Ass Cultural	Teatro	39.375	40.000	12.500		27.500		27.500		44.672	32.349	
Teatro da CORNUCÓPIA	Teatro	375.000	250.000	375.000		300.000		300.000		362.500	262.500	
Teatro de Marionetes do Porto	Marionetes	52.390	60.000	97.169		91.169		97.169		107.445	77.805	
Teatro Meridional	Teatro			3.720	Teatro Frio	19.694						
Teatro do Bolhão	Teatro	28.667	60.000	30.000		30.000		30.000		71.608	51.854	
Teatro do Nordeste - Viana	Teatro	33.334	83.000	42.000		42.000		42.000		79.218	57.346	
Teatro do Semeador - Portalegre	Teatro	150.000	150.000	67.707		118.761		118.761		95.786	69.362	
Teatro do Vestido	Teatro			14.540		17.518		17.518		30.419	22.028	
Teatro Extremo - Comanhia Itinerante	Teatro	35.000	30.000	20.000						67.918	11.985	
Teatro Ferro	Teatro	19.818	23.000	36.500		25.000		25.000		41.939	30.370	
Teatro Forum de Moura	Teatro			17.661								
Teatro GARAGEM	Teatro	120.000	120.000	120.000		120.000		120.000		133.982	138.000	
Teatro Plástico	Teatro			65.000		25.000		25.000			40.000	
Teatro Praga	Teatro									92.800	67.200	
Terminal Complex				53.115							20.000	
TIL - Teatro Infantil de Lisboa	Teatro	55.000	20.000	35.000		30.000		30.000			40.000	
TRANSFORMA - Ass Cultural		65.000	52.000	78.000		30.000		30.000			160.000	
Triaxis	Gestão cult			18.994	Trimagisto	15.536						
UNAVE				20.927						Zut!	20.000	
Univ Católica Portuguesa				9.313								
Unidade Infinita				10.000			Zone Quorum Ballet			60.000	28.894	
Urze - Companhia Profissional de Teatro	Teatro	16.667	37.500	12.500						29.078	21.056	
Valentim de Carvalho	edição			15.000			Vórtice Dança			40.000	22.034	
Visões Uteis Ass	Teatro	17.500	27.750	27.250		27.500		27.500		66.526	48.174	
	TOTAL	8.498.586	8.060.077,00 €	10.438.083,00 €		8.741.345		9.130.635		10.519.242	10.121.875	
		137 estruturas	131 estruturas	199 estruturas		127 estruturas		187 estruturas		147 estruturas	191 estruturas	
Apoios públicos às Artes	MÉDIA	61.974	61.527	52.452		68.829		48.826		71.559		
	Ana Patrícia Almeida			5.000		21.681	Diogo Dória			André Macedo	1.100	11.340.399
	Ana Maria Carrajola Ferreira			16.400			Gonçalo Vargas	16.754	António Henriques - Arte Cont	3.219	individuais	
	Coup de foudre unipessoal			27.177			João Miguel Amado	27.611	António Prates - Arte Cont	2.000	e estruturas	
	Cristina Carvalho			23.141			José Emanuel Brás	10.713	Beatriz Albuquerque	375		
	Cristina Guerra			5.000			José Maças Carvalho	7.381	Carlos Carvalho- Arte Cont	8.000		
	Maria Madalena Agiar Cunha Matos			15.575			Manuel Rodrigues de Sousa	15.726	Cristina Guerra - Arte Cont	8.000		
	vários			162.696			Mário Trilha Neto	19.152	Paulo Amaro - Arte Cont	4.500		
				116.685			Mónica de Miranda	14.221	Pedro Vieira Moura	1.250		
	Total			371.674,00 €			Nuno Petronilho	14.705	Rafael Moussé Braz	750		
							Rui Goarman Palma	21.723	Galerias	11.000		
		11.900	Vera Cortez				Sara Lamúrias	25.000	vários	4.500		
		10.479	Inês Jacques				Adriana Aboim	11.500		44.694		
		9.368	Rafael Crriço				Adriana Sá	23.577				
		31.747	TOTAL				Ana Patrício Almeida	9.422				
							Ana Cardim Ribeiro	8.014				
							TOTAL	225.499				

	2010 - 1	2010 - 2	2011 - 1	2011 - 2	2012 - 1	2012 - 2	2013	2014
A Circular - Ass Cultural		42.713	31.000			24.000	40.805	81.605
A Bruxa Teatro		41.698		23.342				
A menina dos meus olhos		37.963	22.438					
A Oficina centro de artes mestres de Guimarães		150.000						99.358
A Tarumba Teatro de Marionetes	60.000		23.791	40.509	20.000	24.268	30.000	56.011
A escola da noite - Teatro de Coimbra	200.000	119.884	74.030	126.052	63.377	82.093		
Academia de Musica Antiga	29.000	3.426						
Academia de Amadores de Musica								
Academia de Musica de Lagos	9.000	23.521						
Academia de Musica de Espinho	71.442		64.178		49.260			116.250
ACORDARTE								
Academia de Musica de Viana do Castelo		48.368						
ACTA - Teatro do Algarve	120.000	81.500	48.396	82.404	41.096	40.000	59.001	100.000
ACTECAS - comércio artistico / Cascais	75.000	116.666	153.165	76.582	130.000	116.656		
ACTO Inst Arte Dramática	60.000	46.108	41.703	48.336	45.000	20.786		
ADAT - Toca a Rufar	20.000	27.883		18.528				
Aeito		20.000						
Calma d'arame	20.437	8.000	30.000					25.000
AL KANTARA	235.000	78.336	90.000	81.862	141.000	60.810		90.508
AMDA		24.605	26.561	45.226			19.000	55.001
Ar de Filmes		47.638	21.817	37.032	38.638		42.759	
ARTE DAS Musas - M.P.Ferreira		26.369		25.300				
Arte Publica - Beja	63.000	43.377			30.000			
AFEA		25.800						
AICA		50.000						
Arte Total - educação pela arte	40.000	6.797	36.754		24.000			44.548
Artistas Unidos	230.000	274.264	195.959	235.947	230.000	83.644		
Associação Cultural Artística Guimarães								
Ass Pogo Teatro			30.000	28.385		24.372		
As Boas raparigas	55.000	25.233	22.944	39.067	25.011			29.554
Ass Bailado Contemporâneo de Alcobaca	40.000	21.000						
Ass Cultural de Nodar		68.894	30.000	30.491				
Ass Cultural do Fojo	115.000	149.400	113.344	136.473	83.000	99.528		
Ass Cultural de Tondela Acert	170.000	261.113	164.157	167.728		132.000	170.000	309.345
Ass Cultural Este - Teatro Beira Interior		62.518	23.776	40.483	24.000	18.792		
Ass Cultural Marionetes de Lisboa								
Ass Cultural Materiais Diversos	70.000	33.958	45.000	60.528	31.000	39.542	99.526	216.976
Ass Sete sóis e sete luas	65.000	49.450						
Ass Tenda de Saias		20.000						
Ass Teatro dos Aloés	65.000	35.000	42.000	35.000	30.000	32.000	56.840	
Ass Cultural Truta				25.962				
Ass Cultural Utero	47.500	30.675			20.000			
Ass Divino Sospiro				36.468				
Ass Grémio das Musicas	22.000	24.614	29.482		19.970			
Ass Gala-me Produções		24.913						
Ass Ideias obscuras - assédio	90.000		25.613	43.612	21.500	26.139		48.787
Ass Internacional de Musica Costa do Estoril	30.000	70.000	35.000	49.856	46.500			
Ass lendias de encantar				19.278				
Artshare		48.522				25.774		
Ass Mausmaus - Contaminação Visual	32.000	23.305	27.416	20.000		19.000		
Ass Meridional de Cultura	160.000	113.066	108.416	130.540	100.000	121.576		
Ass Musical das Beiras - Filarmonia das Beiras		41.184	21.711				411.873	
Ass Musical do Algarve - Orquestra do Algarve		19.551		20.000		166.190	498.570	

	2010 - 1	2010 - 2	2011 - 1	2011 - 2	2012 - 1	2012 - 2	2013	2014
Ass Prado	40.000	45.428	30.000	40.227		30.028		
Ass Portuguesa de Galerias de Arte				100.000		100.000	50.000	
Ass Norte Cultural - Orquestra do Norte							562.674	
Ass pró-musica Póvoa do Varzim	30.000	70.000	35.000	49.856	30.000	32.000	80.000	132.000
Ass Republicana da Rainha (Tripartido)	125.000	65.000	55.500	60.000	38.000	55.000		
Ass Movimento Incriativo		24.087						
Ass Vó arte	45.000	29.617	40.000	25.216	17.650	30.000	25.290	60.290
Ass Zé dos Bois	105.000	55.523	40.000	96.214	50.000	49.524	62.000	125.919
ASTA		47.077						
Ass Plataforma revolver + Astro fingido		60.000		25.000				
BAAL 17 - Teatro Baixo Alentejo	60.000	42.029	26.524	45.046	27.000	21.765		
Ballet Teatro Contemporaneo do Porto	90.000	57.804	65.000	59.279	35.000	58.194		102.170
Banda de Alcobaça	33.000	3.180	17.858		22.431		70.563	121.283
BCN - Ballet contemporaneo do Norte	25.000	30.200		30.000				
B negativo				20.000				
Biblioteca instrução e recreio		1.586						
Bomba Suicida	40.000	38.673	40.000	29.550	24.465			
	24.000	29.281		25.560			71.429	
Orquestra de Jazz do Algarve	26.514		15.000	29.409				
Ass Orq e Banda De Vila da Feira		29.610						
Casa B Ass Cultural			25.485	30.000	18.000	21.747		
Cão Solteiro	40.000	42.051	22.774	38.778	35.111			
Casa Conveniente	65.000	40.270	40.528	48.799	55.000			
Casa da esquina								
Cassefaz	105.000	19.200	50.306	60.571	20.000	38.478		
Causa AC								
CTL			35.012	25.000				
CEM	40.000	47.400	25.000	49.164	40.000		35.562	68.562
Cena Lusófona	65.000	55.144						
CENDREV - Évora	170.000	130.098	118.426	142.593	130.000	65.480		
Círculo de Artes plásticas Coimbra			20.456					
Centro Cultural Enmerico Nunes		22.333						
Circo de Ideias			17.885					
Centro regional de Viseu - CRAE Visei	260.000	156.670	159.000	204.971	140.000	138.597	211.054	
Chão de Oliva - Sintra	55.000	43.161	37.792	45.504	40.859	20.000		
							38.500	
CIRCOLANDO - Cooperativa	80.000	49.854		115.642	35.000	41.359		
Círculo Cultura Teatral		47.633		20.870				
Círculo Musical Português (Orquestra Sinf Juvenil)	29.154	50.000	31.293	36.253	25.000	24.566		
CITEC	100.000	89.913		140.452		48.080		
Colecção B	65.000	29.671	50.000	54.796	25.000	30.773		
CHAPITÓ	10.000	77.490	40.000	112.160	56.000	56.775		
Comédias do Minho	55.000	37.752	38.850	66.150	30.000	35.100	95.000	187.900
Companhia Clara Andermat	65.000	26.153	34.525	50.000	25.000	30.317		
Companhia de Dança de Almada	30.000	49.661	40.152	20.000	28.000	17.819	195.685	
Companhia de Dança Contemp de Évora	80.000	66.694	59.301	71.402	66.848	33.424	39.000	
Companhia de Musica Teatral		23.791	20.000					
Companhia de Teatro de Almada	345.000	275.068	250.662	301.814	180.000	243.847		400.000
Companhia de Teatro de Aveiro	60.000	44.178	40.194		22.000	42.497		
Companhia Instável Ass	20.000	29.466	26.780	30.000	20.462	27.000		
Companhia Olga Roriz	80.000	28.000	80.388		43.152	21.576		
Companhia Paulo Ribeiro	60.000	109.200	62.818	75.637	54.161	36.000		
Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo				64.750	18.000	22.145		

	2010 - 1	2010 - 2	2011 - 1	2011 - 2	2012 - 1	2012 - 2	2013	2014
COMUNA	245.000	126.986	156.868	169.309	175.000	71.086		
Concurso Internacional de Musica Cidade do Porto		34.000						
Conservatório de Castelo Branco	26.000	2.700	22.099		17.794			
Conservatório das Caldas da Rainha	29.400	36.600		45.358	43.648			
CONTEMPORANEUS - arte contemporânea				20.000				
Contra - Regra	50.000	38.746	28.178	47.979	17.218	30.000		
Pápa-Léguas Teatro de animação	45.000	18.333						
Cooperativa O BANDO	300.000	265.622	203.934	245.550	240.000	103.341	150.000	
Coral Publia Hortênsia		18.500		25.000				
CTB - Companhia de Teatro de Braga	125.000	105.573	56.452	96.121	86.094	22.186	167.399	340.424
CTL		40.000	35.012	20.000	21.032		38.200	74.600
Cultivarte - Quarteto de Clarinetes de Lisboa	29.718	3.302	20.000					
DARCOS	19.000	2.630						
DEVIR	65.000	108.949	55.000	90.629	85.000	22.942		
Domingos Tavares Arquitectos								
DM - Produções de espectáculos musicais								
D' Orfeu - Associação Cultural	100.000	50.000	55.500	60.000	28.000	65.000	75.000	150.000
Drumming - Grupo de Percussão	25.000	47.768	20.121	46.134		33.257		
Duplacena	62.000	25.564	40.000	25.388	25.540			51.296
Eborae Musica	50.000	66.203	43.950	59.586		39.930		
Experimenta		30.000	20.885	20.000				
Efémero Teatro				48.397				
Ensemble / Pracena	65.000		40.656	48.952	45.000	20.472		
Entretanto Teatro	40.000	18.933		20.000				
Escola de Mulheres	40.000	46.567	33.265	56.641	48.354			
Fábrica de Movimentos		48.450						
Farol do Mira	55.000	66.296	46.698	56.228	50.000	25.203		
FC Produções Teatrais	115.000	25.602	52.460	63.165	60.000	32.309		
Festival Internacional de Marionetes Porto	40.000	83.500	48.181	58.031	40.000	38.867		
FILANDORRA - Teatro do Nordeste	60.000	37.000	37.345	44.965	30.000	30.140		
FITEI - Teatro Ibérico	105.000	88.708	76.814	92.489	115.000			
Forum Dança	60.000	54.886	66.335	31.136	60.000			
	27.571	33.765		41.085				
Fundação Bonfim - Musica								
Fundação Conservatório de Gaia	36.000	4.598	21.762					
Fundação Dr Elias de Aguiar (Academia de Musica Pio X)	20.000	32.711	30.587		30.000			
Fundação João Jacinto Magalhães								
Granular	31.000	3.283	10.000					
GMCL - Grupo de Musica Contemporanea de Lisboa	20.000	42.901	28.434	24.941	23.998			
Fundação Bial de S Paulo		330.000						
GEMDA - Grupo exp de musica dança de Aveiro	30.020	10.000						
GICC Teatro das Beiras	120.000	157.440	112.050	134.916	122.000	62.941		
Grupo de Teatro A BARRACA	145.000	34.000	63.300	128.930	55.800	55.800		
Grupo Teatrosfera	50.000	20.502	23.843	40.598	23.481			
Inestética		40.264						
Foco Musical				18.687				
Jangada - Teatro Profissional	40.000	18.843	28.094	47.836	43.191			
João Garcia Miguel	100.000	78.080	39.090	66.560	62.429	18.146		
Jangada de Pedra - Prod de Dança e Teatro	58.206	6.467	33.020	30.000	30.000			
Jazz ao centro	26.000		10.000	19.512			36.000	
Inês Lobo arquitectos						115.000		
KARNAT - Criação de objectos artísticos		40.320	17.418	29.658				37.922
Kyo		36.706	11.500					



	2010 - 1	2010 - 2	2011 - 1	2011 - 2	2012 - 1	2012 - 2	2013	2014
MISO MUSIC Portugal	120.000	84.025	61.812	116.510	70.000	64.199	44.713	
NOME EIRA - Audiovisuais	50.000	58.818	46.824	56.380	30.000	32.193		
Máquina agradável			18.542					
Notação XXI - Edições musica								
Novo grupo de teatro	295.000	317.708	237.256	285.672	155.000	231.466		
Nucleo de Experimentação Coreográfica	40.000	48.140	60.000		45.000			
Numero Arte e Cultura				25.000			35.000	
Musicamera		30.000						
LAC		5.309	18.438	25.000				
Mala Voadora	40.000	30.365	27.969	47.623	20.000	38.515		
Mundo Perfeito	35.000	18.544	31.396	53.458	48.846			
Marionet - Ass Cultural		49.141		30.769		20.984		
O cão danado		50.486		28.482		28.000		
O Espaço do Tempo - Rui Horta	140.000	233.133	142.178	132.021	90.000	110.342	125.000	
O Pato Profissional		20.000						
O Rumo do Fumo - Prod de eventos	90.000	46.133	51.033	70.000	65.000			
O Teatrão - teatro infantil de Coimbra	80.000	69.160	43.773	74.533	32.000	41.350	83.266	
OFICINA MUSICAL		24.960						
ONC								
Oficinas do Convento		20.984	17.304				20.000	
OOPSA								
Olga Roriz Companhia de Dança								
ORCHESTRAUTÓPICA	45.000	72.933	50.808	49.265	36.618	36.500		
Orfeão de Leiria			25.181					
Orquestra Clássica do Centro		24.999						
Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras	40.000	39.001	32.655	36.392	36.963		69.000	141.200
Orquestra de Jazz de Matosinhos	30.000	37.200	36.744	20.279		20.000	38.122	81.315
OUT.RA		20.000		20.000				
PANMIXIA	45.000	20.084	26.189	44.592	28.711	21.000		
Passos e Compassos	40.000	6.830	36.059		29.034			
Pé de Vento - Teatro	70.000	63.443	37.291	63.496	45.500			
Pédexumbo - Ass de musica e dança	35.000	44.733	60.000		34.000			
Peripécia Teatro				25.565				
PIMITÁI	50.000	18.701	18.992	32.337	19.500			
Porto Teatro - Sociedade Cooperativa								
PRAGA Ass juvenil		80.000	61.600	74.170	45.000	54.200		
Primeiro Andar								
Primeiros Sintomas Ass Cultural	50.000	29.166	19.961	33.989	27.000	23.227		
Propositário Azul				17.196				
Produções independentes		40.000						
Projecto Ruínas		26.079		23.136				
Quarta Parede - Ass Artes Performativas da Covilhã	75.000	29.052	50.240	38.187	40.000	26.627		
Raízes Ibéricas	20.000							
RE.AL - Criação, Formação, Prod Artísticas (unipessoal)	100.000	27.600	90.000	18.277	60.000	19.112		
RICERCARE Associação Musical	56.000		18.374	34.935	20.000	18.951		
Saco Azul		19.406	10.000					
SEIVA TRUPE - Teatro Vivo	130.000	159.265	110.429	132.964	95.000	86.410		
Sumo Ass				25.000				
SONAR				26.530				
Sociedade Filarmónica Gualdim Pais		1.774						
Pele				20.000				
Penetrarte				25.026	20.293			
Teatro Animação de Setubal	32.000	24.533						



## Artistas de performance e os novos desafios económicos

### Artistas de performance e a flexibilização dos percursos artísticos

Bom dia

Agradecemos a sua colaboração neste breve inquérito, que é parte do trabalho de Doutoramento no ISCTE, "Artistas de performance e a flexibilização dos percursos artísticos", desenvolvido por Helena Vasques

Helena Vasques: pianista, ex-membro de direcção do Sindicato dos Músicos. vice-presidente da Coligação Portuguesa Diversidade Cultural, directora da Academia de Musica da Graça, docente, etc.

Os dados são estritamente confidenciais e ajudarão a traçar um perfil dos artistas de performance portugueses.

Desde já um muito obrigada pela sua colaboração!

#### Dados pessoais

Primeiro e ultimo nome	<input type="text"/>
Início de actividade - ano	<input type="text"/>
Área artística	<input type="text"/>
Estrutura artística a que pertence	<input type="text"/>
Cidade ou localidade e concelho	<input type="text"/>
Artista free-lancer - nome artístico	<input type="text"/>

### Página 2

#### Quanto tempo dedica ao trabalho de performance (ensaios, preparação, espectáculos) semanalmente?

menos de 10 horas

entre 10 e 20 horas

entre 20 e 30 horas

cerca de 40 horas

mais de 40horas

#### Quantos meses no ano dedica ao trabalho de performance?

menos de 2 meses

dois a 4 meses

4 a 6 meses

entre 6 e 9 meses

o ano todo

**Quanto tempo dedica semanalmente, a outras actividades(administração, docência, outras)?**

menos de 4 horas

menos de 8 horas

8 a 16 horas

3 a 5 dias de trabalho

**Página 3**

**Quão satisfeito está com o desenrolar do seu trabalho criativo / performance ao longo dos anos?**

	muito fraco	fraco	aceitável	Bom	Muito Bom	sem elementos
tempo dedicado	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
acolhimento pelas estruturas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
condições de trabalho	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
divulgação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
promoção	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
acolhimento do público	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
circulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
internacionalização	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**Se quiser, comente esta questão**

**Qual a sua percepção sobre a recepção / articulação de projectos nos espaços físicos?**

	Mau	Medíocre	Mediano	Bom	Muito Bom	sem elementos
Disponibilidade de salas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Financiamento (ajudas de custo, etc)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Promotores	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Agenciamento	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Organização	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
outros	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**Se quiser comente esta questão**

## Remuneração com o trabalho artístico de performance / criativo

	Muito fraco	fraco	mediano	Bom	Muito Bom	Sem elementos	Ponderação			
							--	-	+	++
como parte de projectos / estruturas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
como free - lancer	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
trabalho não artístico (docência, cargos, etc)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
internacionalização	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

### Se quiser comente esta questão

### Qual o peso da realização artística vs realização económica, para si?

realização artística  remuneração

### Se quiser comente esta questão

### Já obteve algum prémio na sua área de performance / criação?

- sim
- não

### Indique por favor a designação dos prémios, ano e local em que foram recebidos

prémio 1

prémio 2

prémio 3

outros

## Página 4

### Considera os apoios publicos essenciais na sua área de performace / criação?

- sim
- não



**Alguma vez acedeu a um serviço profissional para formulação de candidatura?**

sim

não

**Se sim, em que Programa, ou Programas, e quando?**

## **Página 5**

**Quais as suas apostas no auto - financiamento do seu projecto / trabalho criativo?**

Venda de serviços	<input type="text"/>
Parcerias com empresas	<input type="text"/>
Venda de espectáculos	<input type="text"/>
Formação associada ao projecto	<input type="text"/>
Residências associadas ao projecto	<input type="text"/>
Parcerias internacionais	<input type="text"/>
outros	<input type="text"/>

**Se quiser comente esta questão**

**Tendo em vista o discurso sobre "indústrias criativas" na Europa 2020, quais as suas estratégias de crescimento económico na sua actividade criativa?**

Parcerias empresariais	<input type="text"/>
Parcerias entre estruturas	<input type="text"/>
Divulgação em plataformas digitais	<input type="text"/>
Venda de serviços	<input type="text"/>
Actuação em rede	<input type="text"/>
outros	<input type="text"/>

**Se quiser comente esta questão**

**Sugestões finais:**



**Página em branco**

» **Redirection to final page of Online Pesquisa**