

CADERNOS DA PANDEMIA

DO INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO



VOL. 5

EM SUSPENSO.
REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO ARTÍSTICO,
CULTURAL E CRIATIVO NA ERA COVID-19.

CADERNOS DA PANDEMIA

DO INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO



VOL. 5

EM SUSPENSO.
REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO ARTÍSTICO,
CULTURAL E CRIATIVO NA ERA COVID-19.

2020

Ficha Técnica

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Título: Em Suspenso. Reflexões Sobre o Trabalho Artístico, Cultural e Criativo na Era Covid-19.

Organizadora: Tânia Leão

Autores: Amarílis Felizes, Capícua, José Soeiro, Pedro Quintela, Lúgia Ferro, Regina Guimarães, Tânia Leão, Teresa Duarte Martinho, Vânia Rodrigues, Vera Borges

Edição: Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

ISBN: 978-989-8969-61-3

Design Capa: Jorge Almeida

Paginação: José Teixeira

Data: outubro de 2020

Local de edição: Porto

Suporte: Eletrónico

Formato: PDF / PDF/A

Trabalho financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UIDB/00727/202

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA

Tânia Leão

PARTE 1

Cultura, Política, Trabalho: Profissionais Desocultados Procuram Direitos e Cuidados

Teresa Duarte Martinho

Pandemia e Cultura: (ainda) a urgência de um pensamento lento

Pedro Quintela e Vânia Rodrigues

Trabalho nas artes: breve guião para reconhecer direitos

Amarílis Felizes

PARTE II

O trabalho nas artes performativas na era COVID-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas

Vera Borges

Política e Trabalho no Sector do Cinema e Audiovisual em Contexto Pandémico: Velhas Tensões, Novos Protagonistas

Tânia Leão

A arte urbana na encruzilhada da pandemia: reflexões sobre o trabalho cultural e artístico num segmento emergente

Lígia Ferro

“Recebo Verdi”. A cultura dos recibos verdes na cultura

José Soeiro

Algumas reflexões sobre isto de ser músico em tempo de pandemia (pequeno testemunho)

Capicua

O Jogo do Desconfinamento

Regina Guimarães

PARTE II

O TRABALHO NAS ARTES PERFORMATIVAS NA ERA COVID-19: DA URGÊNCIA AO POTENCIAL DA MUDANÇA NAS ORGANIZAÇÕES E NAS TRAJETÓRIAS DE CARREIRA ARTÍSTICAS

Vera Borges*

Resumo

O trabalho artístico tem sido alvo de muitas e profundas transformações que se agravam em períodos de crise, como este que vivemos associado à COVID-19. A rápida e vasta propagação do vírus e os seus efeitos radicais levaram ao cancelamento dos espetáculos ao vivo e ao encerramento dos espaços culturais. Nestes espaços incluem-se teatros, salas de ensaios e estúdios de dança, teatro, música, filmagens, salas de concertos, espaços lúdicos e recreativos. Em Portugal, como nos outros países europeus e um pouco por todo o mundo, o trabalho dos profissionais dos setores culturais e artísticos foi dos mais afetados, em especial, no domínio das artes performativas. Não é de estranhar, as condições de trabalho destes profissionais são as mais vulneráveis e precárias, as suas trajetórias de carreira as mais incertas e as desigualdades em relação ao volume de trabalho e aos rendimentos auferidos são assinaláveis, face à situação dos sistemas de produção das indústrias culturais e de outros setores de atividade. A investigação feita nos últimos 20 anos e os testemunhos dos artistas e profissionais das artes retratavam a situação e denunciavam o seu agravamento, desde 2008. Neste texto, analisa-se como é que as políticas públicas e as organizações gerem e enfrentam a crise, concluindo-se que, depois da urgência, são estas organizações e estas pessoas o nosso maior potencial para a mudança nas artes.

Palavras-chave: trabalho artístico, organizações, profissionais das artes performativas.

Os principais pontos de partida

Nas duas últimas décadas, a situação das artes performativas, dos seus profissionais e organizações agravou-se. Desde a crise financeira de 2008 que o tecido artístico português se encontra mais debilitado e vulnerável ao crónico subfinanciamento público (Garcia *et al.*, 2016). Num pequeno estudo recente, que realizei com Luísa Veloso, no CIES-Iscte, pouco antes da era COVID-19, em colaboração com um conjunto de profissionais das artes performativas, concluímos que uma pequeníssima parte destes profissionais tem emprego permanente nas organizações mais estáveis, apoiadas pelo Estado e pelos municípios; outra parte importante apresenta-se como independente e lidera ou está ligada a projetos “em carteira” que se renovam em função de apoios nacionais, locais e europeus; outra parte dos profissionais independentes gravitam entre organizações permanentes e organizações que operam por projeto, com convites recorrentes; por fim, os independentíssimos que trabalham nas “margens” da criação artística e que, neste momento, correm o risco de (des)integração nos campos artísticos dominantes (Borges e Veloso, 2020).

Esta pluralidade de trajetórias profissionais emerge e perpassa nos quatro principais modelos de organizações — também eles com grande diversidade interna — que caracterizam o trabalho nas artes performativas no nosso país:

- (i) as *estruturas permanentes* dedicam-se exclusivamente ao trabalho artístico, com o apoio regular do Estado e dos municípios, gerem pequenas equipas permanentes; sublinha-se o forte trabalho das suas equipas de produção e comunicação fixas, com um número reduzido de artistas que trabalham a tempo inteiro e um número importante de artistas convidados regularmente;
- (ii) as *estruturas por projeto* têm o apoio do Estado e dos municípios para a realização dos projetos, as suas equipas são muito pequenas, um ou dois profissionais permanentes asseguram a coerência interna do projeto artístico, um ou dois membros fixos na equipa de produção e comunicação, com convites pontuais a outros artistas e estruturas;



Figura 1 — Tiago Vieira, em “Julietta bebe uma cerveja no inferno”, Latoaria, Graça, em Lisboa. · (©Alípio Padilha).

Cedência para cartaz de Talk — Conversas sobre Arte e Cultura. · Organização: Vera Borges, CIES-ISCTE.

O trabalho artístico (emergente) em Lisboa: dilemas e oportunidades, com Tiago Vieira, Tânia Guerreiro, Luísa Veloso e Vera Borges.

- (iii) as *estruturas independentes* são constituídas por artistas que não têm, diretamente, um apoio regular do Estado. Realizam atividades conexas e têm o apoio de outras plataformas (de produção, logística); partilham espaço com outros independentes, mas podem não partilhar o trabalho artístico. Poderá tratar-se de casos de resiliência numa franja de profissionais, ainda mais precários, e o culminar do “individualismo de um mercado [cada vez mais] competitivo” (O’Connor, 2020);
- (iv) por fim, as *estruturas híbridas* que emergem como espaços de convívio, plataformas de

experimentação e integração profissional de alguns artistas, com apresentações de teatro, dança contemporânea e música. As aulas e as sessões de teatro, dança (dança de rua, africana, cigana e flamenca, étnica) e música (soul, reggae, jazz, pop/rock, rap, tecno, punk, asiática, africana brasileira), os mercados, serviços de bar e refeições sustentam as estruturas.

Os dois primeiros perfis são apoiados pelo Estado, através da DGArtes e marcam uma parte importante da diversidade do tecido de criação

artística, no país⁵⁵. Recentemente, estas estruturas foram estudadas pela DGArtes e os resultados podem ser consultados no estudo Posicionamentos das Entidades Artísticas no âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes (Neves, Azevedo, Gomes e Lima, 2017). Considero ainda importante contemplar dois outros perfis, onde residem a forte incerteza e precariedade, mas, apesar de tudo isso, representam pontos de viragem, uma vez que as estruturas assumem um papel importante nas “margens” da criação artística independente; e, no último caso, concentram as micro-estruturas de conexão com os mundos profissionais das artes e chegam a públicos com gostos e práticas de consumo cultural muito heterogêneos, ora elitistas ora de carácter mais expressivo e quotidiano (Rego e Borges, 2020). Estas estruturas estão “fora do radar” das políticas públicas para a cultura, em Portugal, mas representam alternativas aos contextos de crise permanente e poderão ter um papel cultural e social mais importante no período pós-COVID-19, pois promovem uma estreita ligação dos indivíduos aos territórios (v. experiência internacional, Borges, 2020).

Em geral, as organizações artísticas estão envolvidas em sistemas de trabalho muito precários que não conseguem consolidar a situação laboral dos artistas e outros profissionais que com eles colaboram, por convite; por regra, são profissionais mais jovens e a trabalhar ao projeto, entre o teatro e a televisão, e com forte presença nos media sociais. A hiperflexibilidade e a insegurança do trabalho nas artes performativas é conhecida de todos, sabemos que os profissionais estão inseridos em redes de trabalho descontínuas, com salários baixos, sem segurança e, por vezes, sem perspectivas de futuro (Borges e Pereira, 2012). O que

faz pensar até que ponto a urgência de sobrevivência económica dos profissionais do espetáculo se tem vindo a constituir como uma imposição ao seu trabalho de criação (Borges e Lima; 2014; Borges, 2017, 2018, 2019). Em particular, o trabalho realizado nas “margens” do sistema, embora, a precariedade e a intermitência sejam, há muito, características globais das trajetórias de carreira artísticas.

Mas como podem os artistas e os profissionais das artes, em geral, desenvolver bem o seu trabalho se assistimos ao emagrecimento progressivo (e ao colapso) das organizações artísticas? A crescente fragilização das condições de trabalho dos artistas *empreendedores* que têm de encontrar os meios para trabalhar — como se os profissionais das artes tivessem um kit de estratégias e ferramentas de sobrevivência que acionam de forma voluntária — mostra-nos, afinal, como estão dependentes das políticas públicas e dos seus recursos pessoais, familiares e sociais para obterem as condições materiais necessárias para realizarem o seu trabalho. Os tempos são propícios ao pessimismo, mas a análise é construtiva e leva-me a destacar as forças, as novas dinâmicas e equilíbrios, e, por sua vez, os desequilíbrios e fragilidades permanentes que teremos de resolver. Esta parte da minha contribuição organiza-se em torno de três pontos, que desenvolvo no texto, e com os quais vou dialogando (em itálico), por esta ordem:

- (i) a importância de fortalecer os diferentes tipos de organizações artísticas que existem no país e, com isso, apoiar artistas e profissionais das artes com diferentes trajetórias;
- (ii) a forma como as políticas públicas para a cultura e as organizações artísticas têm gerido e enfrentado esta crise mostra uma forte motivação de todos para se passar da ação urgente às medidas robustas e de longo prazo;
- (iii) como é que essas medidas podem representar a mudança nos padrões do trabalho artístico e nos padrões de consumo e participação cultural, tendo em conta o papel das organizações – apoiadas ou não pelo Estado —, e o seu impacto na vida quotidiana e no bem-estar das populações, na era pós-C19.

55 Consultar: <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimmanual05.pdf> (Boletim Anual das Artes, 2014, com análise de V. Borges); https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimtrimestral_04.pdf <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimtrimestral03.pdf>; <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/files/boletimtrimestral02.pdf>

Mais recentemente: DGArtes em Números, Relatório Estatístico. Disponível em: https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/dgartesemnumeros_relatorioestatistico2017.pdf.

Qual é o valor do trabalho artístico em tempos de crise?

O valor do trabalho artístico é, continuamente, posto à prova pelas condições de trabalho que, a não ser em contextos institucionalmente fortes, se tornam ainda mais precárias em tempos de crise. No momento que vivemos, saliento a atuação exemplar — infelizmente, não foi assim com todas elas — de algumas das nossas organizações permanentes, como o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. Pela ação do seu diretor, o ator e encenador Tiago Rodrigues, o teatro tornou possível que os espetáculos agendados, mas cancelados, fossem pagos aos artistas, demonstrando grande agilidade na procura de medidas de ação rápida, justas e eficazes, e, no fundo, sendo produtor de micro-políticas públicas urgentes. Foi o sinal dado pela instituição para que não se deixassem os “artistas sem rede” (Borges, 2002) e para que se procurassem tornar menos devastadores os impactos da crise que deixou, mais visível, a falta de proteção laboral dos profissionais das artes e a inexistência de mecanismos de compensação.

Diferentes tipos de organizações e profissionais das artes performativas responderam — à medida das suas possibilidades — a mais esta crise, dando-nos a possibilidade de assistir aos espetáculos pela internet, através de transmissão ao vivo (*livestreaming*) e/ou descarga digital. Assim, organizações e profissionais da arte disponibilizaram gratuitamente espetáculos que estavam gravados em formato vídeo e realizaram outros, nas suas casas ou nos teatros vazios. Destaco apenas algumas das muitas e diferentes experiências de *livestreaming*, no Facebook, Twitter, canal Youtube, nomeadamente, experiências de projetos de teatro e dança que culminaram com a sua apresentação e divulgação *online*, com os artistas sozinhos ou a trabalhar em conjunto com outros profissionais, e, em alguns casos, com os participantes locais. São exemplos ilustrativos, a sessão final do trabalho ZUMIN, dirigido por Aldara Bizarro, realizado com os participantes, a partir do seu trabalho numa coletividade, a SMUP (Parede); a experiência na rádio 23 Milhas (Ílhavo), com a leitura da peça de Pedro Penim, As obras no

escuro; e a sua experiência internacional, uma das quais com o espetáculo DOING IT, apresentado no TBA (Teatro do Bairro Alto), na versão pré-Covid, que terá ainda a versão *online* ao vivo no Festival Internacional de Artes de Belfast; a experiência (de teatro e cinema), “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, com conceção de John Romão, com cinco transmissões em *streaming*, a partir de diferentes teatros.

As experiências de *livestreaming* dos teatros nacionais e municipais e das instituições culturais, em geral, permitiram-nos também visionar horas de muitos e bons espetáculos e, nalguns casos, assistiram-se às interações mantidas pelos públicos que, conectados via Facebook, sentiam-se à vontade para comentar e dirigir palavras de incentivo ao trabalho do ator e da instituição, como aconteceu com o Teatro Nacional D. Maria II, com a leitura integral d’Os Lusíadas, no Dia de Portugal. A Sala e a Salinha *Online* (esta última destinada ao público infanto-juvenil) do D. Maria II, em Lisboa, e ainda o canal vimeo do Teatro Nacional S. João, no Porto, são também bons exemplos de teatro em casa. Outros teatros criaram momentos alternativos para responder a mais este desafio, como o TBA, cuja experiência com as sessões podcast “Dito e Feito”, quando este teatro tinha apenas um espaço em obras e um telefone, foi decisiva para a sua alternativa *online*: *The Script: Make yourself at Home*, de Liesbeth Gritter, e Maratona de Procrastinação, de Sílvia Pinto Coelho. Destaque para a disponibilização de gravações de espetáculos encenados nos teatros, anteriormente gravados, por exemplo, pelo Teatro São Luiz, pelo Teatro Aberto (com a iniciativa “Teatro em Casa”), pelo Teatro Experimental de Cascais, entre outras estruturas apoiadas pela DGArtes. Contaram-se, ainda, as gravações de espetáculos como fez o Teatro da Garagem, com a série “Mundo Novo”, em 16 episódios; o Teatro do Noroeste, do Centro Dramático de Viana (“Teatro do Noroeste em sua casa”), os podcasts do Projeto CRETA, Laboratório de criação teatral, do Teatro da Cidade, apoiado pelo Programa Viseu Cultura - Animar, promovido pela Câmara Municipal de Viseu. Estas e muitas, muitas outras experiências representam a criação de bens culturais diversos, feitos a partir de casa, ou,

numa fase posterior, feitos nos teatros fechados, mas vistos em casa, que se tornou o local de trabalho, de lazer e consumo cultural, pelos serviços de televisão — destaque para a programação RTP Palco — *streaming*, rádio e *online*. Ultimamente, os teatros abriram as suas portas: o Teatro Nacional S. João, no Porto, e o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, deram-nos as boas vindas, assim como o Descon’FIMFA Lx20 — Tarumba e FIMFA, o Festival Todos — Caminhada de Culturas, promovido pela Academia de Produtores Culturais e pela Câmara Municipal de Lisboa, funcionou em São Vicente e Santa Engrácia, mas também no digital, **#TODOSemlinha**; as Caminhadas com Arte, Conversas na natureza/*Talks in nature*, em Aljezur e Monchique, programadas pelo Lavrar O Mar, com o apoio nacional, Programa 365º Algarve, e da União Europeia; o Festival de Artes Performativas, MUSCARIUM#6, em Sintra, programado pelo Teatro Mosca, no Auditório Municipal António Silva, no Cacém. Entre muitos outros exemplos.

A abundância de conteúdos artísticos, workshops, leituras, podcasts, entrevistas *online*, que foram pensados pelos artistas ou por estes e pelos diretores, programadores e produtores, resultou da urgência de mudar para a produção *online*, o que colocou os profissionais das artes, uma vez mais, à prova. Este tipo de trabalho pode comportar muitos riscos e fragilidades se for produzido com base na “contínua auto-exploração dos artistas” (Tsioulakis, Fitzgibbon, 2020)⁵⁶. *Em geral, todas as organizações artísticas precisavam de estar mais fortes, concentrar diferentes apoios e ligações a instituições e estruturas, que permitam a sua sustentabilidade económica e social, e o desenvolvimento do trabalho artístico de que, afinal, tanto precisamos para dar sentido aos nossos destinos coletivos.*

⁵⁶ Será também importante conhecer os perfis daqueles que assistiram aos espetáculos, ao vivo ou de forma digital, antes e durante a era COVID-19, no primeiro Inquérito Nacional à Participação Cultural da População Portuguesa. O projeto será realizado pela FCG e pelo ICS-UL. Entre outras áreas, serão conhecidos os perfis dos públicos dos espetáculos ao vivo, cinema em sala e festas locais.

O que podemos fazer?

Ficou demonstrado já, em publicações anteriores, que o trabalho artístico tem vivido muito da extrema flexibilidade do “sistema” e dos seus profissionais (Borges, 2007). Sabemos hoje quais são as vantagens e desvantagens de certos modelos europeus (Menger, 2017). Quando têm trabalho regular, estes profissionais desenvolvem múltiplos projetos e podem acumular ainda as atividades conexas: o ensino, a direção de workshops, entre outros pequenos trabalhos, os chamados “biscates”, de onde aliás resulta muitas vezes o sistema de proteção e segurança social que uma parte dos artistas tem. A forte flexibilidade contratual dos profissionais, e, nas duas últimas décadas, a normalização do subemprego nas artes têm produzido situações dramáticas (também do ponto de vista psicológico): até aos 45 anos é considerado normal não ter trabalho regular, parecendo que tudo depende do sucesso individual e das capacidades ilimitadas dos profissionais para gerar o seu próprio emprego. Muitos deles, entre os 20 anos — acabados de sair das escolas superiores — e os 50 anos estão sem trabalho real. Esta situação exige de todos nós o repensar de novas formas de organização e colaboração (v. a interessante reflexão do investigador e programador cultural, A. P. Ribeiro, “até onde os profissionais querem, podem e devem ir”) e a ampla discussão pública sobre o valor da arte e as condições da sua concretização⁵⁷.

Cabe-nos repensar novas abordagens e sistemas de proteção social do trabalho nas artes, encorajar o desenvolvimento de formas de suporte e sustentabilidade das organizações e das trajetórias de carreira artísticas. É preciso ver asseguradas

⁵⁷ Consultar o programa A Arte Custa, que organizo com Luísa Veloso, CIES-Iscte, e Liliana Coutinho, Culturgest, nos dias 14 e 15 de outubro, com uma conferência sobre O trabalho dos artistas e as lógicas de (des)profissionalização, onde participam P.-M. Menger e Izabella Wagner. E, ainda, dois workshops: O que vale a arte: as premissas do trabalho artístico e O que custa a arte: as premissas de organização do trabalho artístico. Disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/arte-custa/?tag=43>.

melhores, e mais condignas, condições de trabalho para todos os profissionais. Sabe-se, pelos estudos feitos noutros países europeus, que as estruturas por projeto, mantidas pelos intermitentes, foram soluções extraordinárias para a produção musical (Menger, 2005). Será preservando e fortalecendo diferentes tipo de organizações, que já temos a trabalhar, que conseguiremos um tecido robusto. É importante proporcionar os contextos para a diversificação estética, pois, de outro modo, acabaremos por ter pouca ou nenhuma massa crítica, e, sem diálogo crítico, o tecido artístico perde capacidade para evoluir. É com o trabalho de artistas com diferentes trajetórias que conseguiremos criar uma oferta próxima das pessoas, ora mais popular, ora mais alternativa. O Estado e os municípios dispõem de alguns estudos (embora dispersos e de carácter qualitativo), alguns dados nacionais e projetos de avaliação locais que podem utilizar para equilibrar o mercado de trabalho artístico, sabendo que, em geral, temos um maior número de artistas, com muita qualidade e formação, mais oferta cultural, e, na esfera do debate público, os cidadãos estão cada vez mais atentos à atuação das entidades públicas e são mais interventivos.

De notar que o trabalho nas artes esconde um mundo de profundas desigualdades, que se traduzem, por exemplo, em rendimentos e créditos reputacionais díspares. Daqui resulta a escassez de recursos para alguns e a abundância para outros (Menger, 2012). Mas, apesar disso, as conversas que mantive com diferentes profissionais e os seus depoimentos públicos, durante esta crise, mostram a enorme frustração de todos eles, reputados ou não, considerando que as medidas são insuficientes, de lenta aplicação, e o objetivo comum é aprofundar o sentido da mudança. Ao Estado caberá dar apoio aos indivíduos, através de diferentes tipos de organizações, para criar as condições para que os profissionais possam manter-se a trabalhar. Um tecido com diferentes tipos de organizações, todas elas mais fortes, consegue assegurar uma criação artística plural (Menger, 2005: 62). As organizações permanentes como os teatros nacionais têm a força da sua programação

e uma massa crítica muito importante⁵⁸; do lado dos teatros/auditórios municipais, muito está por fazer (Borges, 2019); das instituições e centros coreográficos ressalta a sua inexistência e a luta constante para manter “à tona” estruturas sólidas. A falta de robustez institucional é uma ameaça à criação artística.

Numa conversa com Liliana Coutinho, publicada na Folha de Sala da Culturgest, a coreógrafa Vera Mantero, que fundou O Rumo do Fumo, em 1999, “entra” no seu trabalho de criação para com ele refletir sobre as atuais condições de trabalho dos artistas e o mundo que os rodeia, destacando a importância da “(...) promoção de um contexto social no qual o indivíduo percebe que tem um retorno social que o apoia, que não tem de fazer tudo sozinho, que há mecanismos sociais à sua volta que estão também a cuidar para que não fique desprovido” (novembro de 2019)⁵⁹. Não se pode esquecer o conjunto de organizações que alimentam as artes performativas e vivem dos projetos dos seus artistas, com estruturas ainda desprotegidas do ponto de vista social, institucional, e pela falta de um enquadramento fortalecido pelas políticas culturais. Também no teatro, o modelo das companhias dos anos 70, que há muito tem vindo a desaparecer, deu lugar a estruturas mais ligeiras, mas com condições de trabalho muito pouco seguras. São estas estruturas que tendem a manter ativo o mercado, alimentando a programação intensa de outras estruturas, promovendo atividades artísticas (e lúdicas para diferentes segmentos), apoiando outros artistas e os festivais locais.

⁵⁸ Ver a interessante entrevista do encenador e realizador Jorge Silva Melo (05.08.2020) que, à luz da sua trajetória de carreira, analisa a atual situação dos artistas e dos teatros, e como diferentes organizações dependem umas das outras. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p6646/e487128/grande-entrevista>.

⁵⁹ Disponível em: https://www.culturgest.pt/media/filer_public/5b/c2/5bc2b670-911a-459c-848c-e55b7eec2b12/culturgest_folhadadesala_veramantero_web.pdf.

Estruturas organizativas dos profissionais: até onde conseguem ir?

Ao longo da era COVID-19, o poder corporativo das estruturas organizativas como o Cena-STE (Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, Audiovisual e Músicos) fez-se sentir e a sua intervenção intensificou-se: “os apoios não chegaram a todos”⁶⁰. Fica, ainda, a nota sobre a forte contestação e a desconfiança perante alguns apoios públicos de emergência que os profissionais consideraram erros de avaliação da situação pelo tipo de apoio e pela forma como seria colocado em prática. Ainda a referência a situações extremas, devastadoras, tratadas em reportagens e entrevistas televisivas: “Há atores a passar fome em Portugal”⁶¹. Por seu turno, ao longo destes meses, ressaltou a ação muito forte da Rede — Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, e o movimento UNIDXS — Unidos pela cultura em Portugal. Estes questionaram o Ministério da Cultura, no âmbito dos apoios anunciados no Programa de estabilização económica e social (linhas de apoio à adaptação de espaços às medidas COVID-19, linhas de apoio a equipamentos culturais independentes, linha de apoio social aos artistas, autores, técnicos e outros profissionais das artes) que consideram não ser um reforço de verbas, mas antes cortes noutras áreas da cultura, como o programa comunitário Cultura para Todos, que faz o financiamento de projetos no âmbito dos Programas Operacionais de Portugal 2020⁶². A estrutura

60 Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/05/cultura/raipsilon/noticia/covid19-sindicato-sai-reuniao-ministra-cultura-certezas-garantias-1915236>.

61 Disponível em: <https://sicnoticias.pt/cultura/2020-07-31-Incomoda-me-haver-pessoas-que-estao-a-passar-mal-a-entrevista-a-ministra-da-Cultura>. Para acompanhar a situação da cultura e as mensagens oficiais do Ministério, ver <https://www.culturacovid19.gov.pt/>. Para conhecer os resultados preliminares do inquérito ao “Impacto da crise no setor cultural português”, realizado pelo Observatório das Políticas de Comunicação e Cultura, da Universidade do Minho, ver: <http://polobs.pt/wp-content/uploads/2020/03/ESTUDO-COVID-19-ATUALIZA%C3%87%C3%83O-1-QUESTION%C3%81RIOS1.pdf>.

62 Estes projetos são dinamizados pelas comunidades intermunicipais e pelas Áreas Metropolitanas de Lisboa e Porto em parceria com organizações artísticas locais.

Acesso Cultura chamou também a atenção para a importância e urgência do envolvimento da sociedade civil nas decisões tomadas pelo Ministério da Cultura⁶³. Notou-se, por seu turno, que os profissionais valorizaram o grupo de trabalho que reúne os Ministérios da Cultura, do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social e das Finanças para o estudo das condições laborais e carreiras contributivas dos trabalhadores da cultura e pela possibilidade de se pensar, de forma concreta e eficaz, modelos e sistemas de apoio social que, a longo prazo, criem trajetórias de carreira artística fortes e sustentáveis.

Como é que as políticas públicas enfrentam e gerem esta crise?

O chamado *Universal Basic Income* (UBI) foi acionado pela generalidade dos países europeus, durante a era COVID-19. Espanha tem um plano para fazer entrar em vigor o UBI e, no Reino Unido, os partidos estão a confluir no mesmo sentido. Os esquemas de compensação, que já existem na Europa, são burocráticos e têm problemas sérios por resolver (Menger, 2017). Com os nossos perfis de organizações, tão heterogéneos, podemos ter dificuldade em criar padronizações⁶⁴. Por agora, no nosso país, destaca-se a Linha de Apoio de Emergência para as Artes (por meio do Fundo de Desenvolvimento Cultural), criada pelo Ministério da Cultura para apoiar as artes cénicas, as artes visuais e interdisciplinares. Os apoios foram para as instituições culturais (20.000 euros, no máximo, por entidades e 2.500 euros, no máximo, para cada artista). O Fundo da Fundação Calouste Gulbenkian também se destinou a um apoio de

63 Ver ainda o projeto que Maria Vlachou, diretora executiva da Acesso Cultura, integra: “Reshape, imaginar alternativas” (como pode a arte ajudar-nos a pensar novas formas de intervenção e cidadania ativa). Disponível em <https://reshape.network/article/the-department-for-civil-imagination-an-institution-for-reshaping-realities-in-poetic-practical-and-political-ways>.

64 Ver Compendium of Cultural Policies and Trends. Comparative overview: financial measures and COVID-19. Disponível em: <https://www.culturalpolicies.net/COVID-19/comparative-overview-financial/>.

emergência nestas áreas artísticas, sob a forma de reposição parcial de lucros e a contribuição para a continuidade de pequenas empresas do sector cultural. A Fundação promoveu ainda Bolsas para novos criadores no cinema, dança e teatro, em particular, para os trabalhadores independentes. A GDA — Gestão dos Direitos dos Artistas também disponibilizou um fundo para garantir as “necessidades essenciais” dos artistas independentes e trabalhadores das estruturas⁶⁵. Por sua vez, na Grécia, os trabalhadores *freelancers* e trabalhadores ocasionais nas artes que foram afetados, podem pedir um subsídio único, que não servirá para aqueles que tinham rendimentos regulares no setor, antes da pandemia. No Reino Unido, o governo conservador desenvolveu medidas de emergência fiscal para proteger o mercado e disponibilizou apoios na ordem dos 80% (semelhante à Itália e à Eslovênia), tanto a trabalhadores assalariados como aos trabalhadores por conta própria. Em França, por exemplo, a Adami — Organização de gestão coletiva para os direitos dos performers, criou uma medida de auxílio financeiro, mantido para projetos artísticos cancelados ou adiados e anteriormente apoiados pela Adami, com o foco na remuneração dos artistas. Esta instituição foi, ainda, responsável por medidas de apoio aos artistas, das áreas da dança, teatro e música, que enfrentam situações sociais mais urgentes. Na Alemanha, sublinha-se o Programa de financiamento *Take Care*, do Fundo das Artes Performativas, para artistas independentes com projetos até 5.000 euros; e a ajuda de emergência da *Performing Arts Alliance*, no valor de 500 euros, para artistas com necessidades sociais (financiado por doações)⁶⁶. Estes são apenas alguns exemplos.

65 Ver o resumo das medidas no país, <https://www.culturalpolitics.net/COVID-19/country-reports/pt/>, de Cristina Farinha.

66 Ver o estudo *Situation Berliner Künstler*innen und Gender Gap*, publicado em 2018, pelo Instituto de Desenvolvimento de Estratégias, de Berlim, onde se analisam as condições de trabalho dos artistas na cidade: para 80% dos profissionais da cultura e da arte, a atividade exercida era deficitária e apenas 10% dos envolvidos na pesquisa podiam viver deste trabalho durante o ano. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/21498392.html>.

Para uma grande maioria dos artistas o problema é a falta de rendimentos básicos, e se pensarmos que, até ao fim de 2020, muitos ajustes estão a ser feitos, podemos antever um cenário de grandes dificuldades. *Noto que é importante ter em conta as limitações e as diferentes possibilidades dos contextos organizacionais e nacionais, e como isso se reflete na produção das políticas públicas pelos governos e, por fim, nas formas como estas gerem e enfrentam a crise (Kleppe, 2017).*

O que se recomenda?

Saber que os artistas se sentem realizados quando estão a fazer um projeto — como muitos de nós —, não justifica que nada se faça no sentido de equilibrar um mercado que precisa de melhores condições de trabalho para todos. Qualquer ideia que possa ajudar a mudar o setor das artes e da cultura a reposicionar-se de forma muito mais forte, após o COVID-19, passa por mostrar as diferenças e as semelhanças deste em comparação com outros mundos sociais. O potencial de mudança nas artes não reside apenas na sua forte dimensão simbólica e de criação de significado, mas, nas possibilidades que oferece para se desenvolver um trabalho significativo e promover a realização do potencial criativo individual e de bem-estar coletivo, num “imaginário” de transformação social criativa que valida as aspirações das pessoas, que valoriza a interligação dos tempos de trabalho, tempos de preparação dos projetos e dos períodos de aprendizagem (Borges, 1992, 2007; Borges e Pereira, 2012), e que promove um futuro viável (O’Connor, 2020; Banks, 2020).

Em momentos de crise, as políticas públicas podem criar a perceção de que estão a provocar o colapso de uma franja de profissionais sem condições de trabalho, a marginalização e a crescente comiserção dos “artistas e estruturas comuns”, o que destrói qualquer tentativa de fundar uma comunidade forte e tornar mais solidário este tecido artístico, que é muitas vezes “puxado” por artistas visionários que arriscam e mostram capacidade para promover múltiplas ligações institucionais. Sem dúvida que a era COVID-19 deixou à vista os danos causados pelo

baixo investimento público nas organizações e nos seus profissionais, fazendo com que estas dependam muito das capacidades heroicas dos artistas e diretores resilientes. Mas, é preciso dar o sinal inequívoco de que a situação é urgente para todos os profissionais e nos diferentes domínios artísticos. Depois, o trabalho por projeto ou as carreiras portefólio não existem só nas artes (Lundi *et al.*, 2015). A autonomia nas relações de trabalho e a realização de si mesmo (Menger, 2005: 21) são importantes para todos nós. Por isso, continuar a tratar o mundo das artes como um mundo social à parte dos outros, um “mundo de vocações” com as quais as políticas públicas não se metem, um mundo com muitos “chamados”, mas “poucos escolhidos”, não serve para promover as mudanças que as artes e as sociedades atuais precisam. Utilizando os argumentos de Menger (2002, 2014, 2012, 2017) e Banks (2017, 2020), devemos discutir os riscos envolvidos no trabalho artístico, em Portugal, e nos países Europeus, aceitar as vantagens e desvantagens de partilhar socialmente o risco destas profissões, como de outras; e transformar as ações de apoio urgentes em decisões fortes, que, no médio-longo prazo, são capazes de fazer a mudança.

Por fim, se algum papel podemos ter neste momento, então que seja de chamar a atenção que a arte é um trabalho cuja sustentabilidade deve incluir melhores condições para todos. Nas aulas que dou no Mestrado em Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, promovo o espírito crítico e os debates em torno do trabalho no teatro e na dança. Observo o gosto dos estudantes, por exemplo, pela dança social. Mas, ouço continuamente a dificuldade que estes têm em fazer a transição para esses projetos na sua comunidade local. *É importante a abertura dos municípios e organizações locais a outras lógicas sociais, comunitárias, feitas com base em alternativas adequadas aos territórios, para aproximar os públicos — com diferentes padrões de consumo — das atividades expressivas, da prática e do consumo regular de atividades artísticas (DiMaggio, 2006; Lopes, 2007, 2019, Borges, 2019, 2020). Seja como profissionais ou como artesãos das artes do espetáculo, não há dúvidas sobre o potencial criativo e social das artes pela possibilidade de*

envolvência nas comunidades, pelo ativismo e a sua força de atuação contra a gentrificação dos bairros, pela massa crítica que ajudam a construir.

Este conjunto heterogéneo de estudantes e profissionais das artes, que tenho escutado, — atores, encenadores, bailarinos, coreógrafos, diretores de estruturas, programadores, produtores — são a esperança de um tecido artístico mais forte, com trabalho colaborativo real, em diferentes níveis e dimensões. O potencial cultural e o valor intrínseco destas organizações e destes indivíduos são os motores da mudança na direção do bem-estar coletivo. As decisões tomadas agora podem e devem apoiar essa mudança na vida das pessoas, sabendo-se que à vocação e ao trabalho artísticos se impõem a precariedade, as desigualdades de género e raciais, de contratos, rendimentos e oportunidades, as disparidades económicas, sociais e institucionais — paradoxalmente aceites, mas contra as quais todos continuaremos a trabalhar —, sob os auspícios de organizações que, passados 20 anos, apresentam velhas vulnerabilidades, mas deixam em aberto uma forte discussão pública sobre a urgência de outras alternativas para o seu desenvolvimento futuro.

Outubro de 2020.

*A autora segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Referências bibliográficas

- Banks, M. (2017). *Creative Justice: Cultural industries, work and inequality*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Banks, M. (2020). The work of culture and C-19, *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 23, 4, 648-654.
- Borges, V. (2002). Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 40, 887-106.
- Borges, V. (2007). *O mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, V. & Pereira, C. (2012). Mercado, formação e sucesso das carreiras: Actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In V. Borges & P. Costa (orgs.), *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 61-80.

- Borges, V. & Lima, T. (2014). Apoio público, reconhecimento e organizações culturais: o caso do teatro, *Análise Social*, Dossier especial: Desvendando o teatro: criatividade, públicos e território, nº 213, xlix (4.º), 926-952.
- Borges, V. (2017). Cultural organizations, collaborative contexts and public: how they become small communities, *PJSS*, 16:3, pp. 359-76. Doi: 10.1386/pjss.16.3.359_1.
- Borges, V. (2018). Arte colaborativa. Uma observação localizada do teatro e dos seus públicos, *Etnográfica*, 22 (2): 453-476.
- Borges, V. (2019). Políticas públicas para a cultura e a gestão dos equipamentos culturais: o caso do Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa, *Revista Sociologia, Problemas e Práticas* (aceite para publicação).
- Borges, V. (2019). Paradigmas das políticas públicas para a cultura e os equipamentos culturais: cinco micro-estudos sociológicos, Reports. Lisboa: D'C-Iscte, 103 págs.
- Borges, V. (2020). Robert A. Stebbins: Arts Nonprofits: Associations and Agencies – A Literature Review, *Voluntas – International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11266-020-00262-1>
- Borges, V. & Veloso, L. (2020). Emerging patterns of artistic organizations in Portugal: A three case studies analysis, *Sociologia del Lavoro*, vol. 157: 84-107.
- DiMaggio, P. (2006). Nonprofit organizations and the intersectoral division of labor in the arts. In W. Powell & R. Steinberg (Eds), *The Non-profit Sector – A Research Handbook*. New Haven-London: Yale University Press: 432-461.
- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24:5, 577-593.
- Kleppe, B. (2017). Theatres as risk societies: Performing artists balancing between artistic and economic risk. *Poetics*, vol. 64: 53-62. DOI: doi.org/10.1016/j.poetic.2017.08.002.
- Lopes, J. M. T. (2007). *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.
- Lopes, J. M. T. (2019). Recepção cultural e contra-públicos: algumas notas para uma possibilidade de acção. In Teatro Meia Volta. *O público vai ao teatro: encontros sobre políticas da recepção e envolvimento de públicos no contexto das artes performativas*. Maia: Maiadouro: 58-65.
- Lundi, R.A, Arvidsson N., Brady T., Eskstedt E., Midler C., Sydow J. (2015). *Managing and working in project society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menger P.M. (2002). *Retrato do Artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Roma Editora.
- Menger, P.M. (2005). *Profession artiste. Extension du domaine de la création*. Paris: Textuel.
- Menger P.M. (2012). Talent and inequalities: what do we learn from the study of artistic occupations. In: Borges V. e Costa P. eds, *Criatividade e Instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: ICS, 49-75.
- Menger P.M. (2014). *The Economics of Creativity. Art and achievement under uncertainty*. Harvard: Harvard University Press.
- Menger, P.M. (2017). Contingent high-skilled work and flexible labor markets. Creative workers and independent contractors cycling between employment and unemployment. *Swiss Journal of Sociology*, 43 (2): 253-284.
- Neves, J. S., Azevedo, J., Gomes, R. T., Lima, M. J. (2017). *Estudo Posicionamentos das entidades artísticas no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes*. Lisboa: DGArtes e CIES-Iscte.
- O'Connor, J. (2020). Art and culture after COVID-19. Disponível em: <https://wakeinalarm.blog/2020/04/09/art-and-culture-after-COVID-19/>
- Rego, R. & Borges, V. (2020). The transformative role of Angels' cultural organisations under austerity, *em avaliação*.
- Ribeiro, A. P. (2010). Por onde começar?, *Jornal Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/27/culturaip-silon/opiniao/onde-comecar-1917975>.
- Tsioulakis, I., Fitzgibbon, A. (2020). Performing artists in the age of COVID-19: A moment of urgent action and potential change. Disponível em: <http://qpol.qub.ac.uk/performing-artists-inthe-age-of-COVID-19/>