



centro de
dramaturgia
contemporânea

Aceita Que eu lhe Pague com um Aplauso? A Economia Das Artes Performativas e o Rendimento Dos Artistas

Carlos Costa

1

Répl*ica*
2015 Coimbra

EDIÇÃO

Centro de Dramaturgia Contemporânea

centrodramaturgia@gmail.com

www.uc.pt/org/centrodramaturgia

AUTOR

Carlos Costa

IDENTIDADE VISUAL / CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

Pedro Góis

FOTOGRAFIA CAPA

Pedro Medeiros

ISBN

978-989-99170-3-3

© Julho 2015
Centro de Dramaturgia Contemporânea



centro de
dramaturgia
contemporânea

Aceita Que eu lhe Pague com um Aplauso? A Economia Das Artes Performativas e o Rendimento Dos Artistas

Carlos Costa

1

Réplica
2014 Coimbra

Carlos Costa

1969. Nasceu no Porto. É codiretor artístico do Visões Úteis, onde trabalha como dramaturgo, encenador e ator. Mestre em Texto Dramático pela Universidade do Porto e Doutor em Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra. Membro da direção da *PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas*, do *Advisory Board do IETM – International Network for Contemporary Performing Arts*, da Direção Consultiva da GDA - Direitos dos Artistas e do Conselho de Curadores da Fundação GDA.

PRÓLOGO

Em fevereiro de 2013, entrevisto Cristina Grande, programadora de artes performativas da Fundação de Serralves, no âmbito de uma investigação de doutoramento. Sem razão aparente falo-lhe de um espetáculo que vi, dias antes, apresentado pelo Teatro Aramá. Trata-se de um companhia, dirigida por António Maia, com 20 anos de atividade no Porto. Sempre com orçamentos diminutos e – com exceção dos primeiros anos, no século passado – afastada da exposição mediática. E para minha surpresa, Cristina Grande nunca tinha ouvido falar em Tó Maia e no Aramá. Como se, entre Campanhã, a oriente – onde vi o espetáculo – e a Avenida Marechal Gomes da Costa, a ocidente – onde se encontra o Museu de Arte Contemporânea – existisse um imenso oceano, que não só separa os que têm recursos dos que não têm, como também dita quem conhece e quem deixa de conhecer. E, claro, os que não são (re)conhecidos nunca terão recursos.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos dez anos, sucederam-se, em Portugal e na Europa, importantes estudos acerca do impacto da cultura na economia.¹ Do que se trata é de substituir (ou acrescentar, como se preferir) a tradicional valorização intrínseca da cultura, enquanto capital simbólico, por uma valorização em função do seu impacto no PIB.

E esta tendência foi seguida de perto pelos próprios agentes do setor, nomeadamente das artes performativas, que não hesitaram em substituir uma advocacia baseada no valor intrínseco da Cultura por uma outra, assente numa rede de links a bens públicos considerados mais legítimos. Do que se tratava era de assumir que a cultura, e em particular a criação artística, não seria vista pela generalidade dos cidadãos como um destino óbvio para a afetação de recursos públicos sustentados pelos impostos de todos.

¹ Referimo-nos respectivamente aos seguintes estudos (1) *The Economy of Culture in Europe*, encomendado pela Comissão Europeia e apresentado (em 2006), pela KEA- European Affairs, como um primeiro ensaio para a compreensão do impacto, direto e indirecto, da actividade do sector cultural na Europa; (2) relatório da Augusto Mateus & Associados, encomendado pelo GPEARI (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais, do Ministério das Finanças), caracterizando o desempenho económico das actividades do sector entre 2000 e 2006 (encomendado em 2007, apresentado em 2009 e normalmente conhecido por Relatório Mateus); (3) *Plano de Estudos Cultura 2020*, encomendado pelo GEPAC (Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliações Culturais do Secretário de Estado da Cultura), para aprofundar o conhecimento – nomeadamente económico, sociológico e geográfico, do sector cultural (estudos encomendados e desenvolvidos entre 2013 e 2014 por diversas organizações públicas e privadas). Sendo também interessante notar – uma década depois das primeiras preocupações de mensurabilidade – o modo como o mero *googlar* das palavras chave em causa resulta na descoberta de variados estudos e artigos realizados nesta sequência, nomeadamente no seio de instituições de ensino superior e organizações internacionais.

E assim, também os próprios decisores, enquanto representantes de eleitores/contribuintes não se sentiriam legitimados para tratar a cultura do mesmo modo que tratariam a educação, a saúde ou a defesa nacional. Caberia assim aos artistas fornecer, a esses decisores, os elos entre a criação artística performativa contemporânea e outros bens públicos mais legítimos aos olhos da generalidade dos cidadãos. Iniciou-se então um *flirt* entre a criação artística e bens públicos tão diversos como o crescimento económico, o emprego, a educação, a mobilidade, a requalificação urbana a coesão social ou a integração de minorias. Seria portanto de esquecer, em termos de comunicação entre os artistas e os decisores, qualquer ideia de valor intrínseco e não mensurável, e concentrar a tónica do discurso sobretudo no valor instrumental e mensurável das artes. Particularmente proficiente no desenvolvimento desta estratégia foi o *IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts* ao organizar as sessões de trabalho intituladas *Creative School for Advocacy*, em que o lema era um paradoxal *Forget About Culture!*, propósito que deixou os espíritos mais sensíveis em absoluto estado de choque.²

Mas repare-se que esta proliferação de estudos acerca do impacto económico da cultura já tinha sido apontada como falaciosa, muitos anos antes, por SEAMAN, que não se deixava convencer por uma interpretação casuística de dados – com que cada sector se tenta legitimar a si próprio – e que não resistiria a um cruzamento de dados inter-sectorial:

*[proclamar o impacto económico das artes] é, até certo ponto, como proclamar a existência de oxigénio no planeta terra. (...) Apesar de tudo, um dólar gasto por um artista na mercearia local deverá ter o mesmo efeito nas caixas registadoras como um gasto por um trabalhador do sector do aço.*³

Mas não se pense que este tem sido um namoro não correspondido, já que do lado da economia têm também sido frequentes as aproximações à criação artística, elogiando-se os modelos de negócio respectivos. Um bom exemplo deste embevecimento dos empresários pelos artistas – e em particular pela sua capacidade de encarar uma mesma tarefa a partir de ângulos muito diversos – pode ser encontrada na obra *The Fine Art of Success*, em que abertamente se admite a (até aqui) “subvalorização das lições comerciais dadas pelo mundo das artes,”⁴

² Na altura tivemos oportunidade de nos referir à questão, num relatório que apostava exactamente no título em causa: COSTA, Carlos – *Forget about Culture* disponível em plateia-apac.blogspot.pt/2009/10/forget-aboutculture.

³ SEAMAN, Bruce A. - *Arts Impact Studies: A Fashionable Excess* (1987) IN TOWSE, Ruth (editora) Recent developments in cultural economics. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(II) ISBN 1 85898 383 5. p. 729

⁴ ANDERSON, Jamie [et al.] – *The Fine Art of Success. How Learning Great Art Can Create Great Business*. Chichester: Wiley, 2011. ISBN 978-0-470-66106-2. p. XIII.

louvando-se alguns artistas de forma muito particular: Madonna pela sua compreensão do mundo e da indústria, através de processos de auto-crítica em que constantemente se reinventou a si mesma; Tintoretto e Damien Hirst pela capacidade de mudança radical de estratégia, ao nível das técnicas, clientes, relações de trabalho e preços; Joseph Beuys pela criação de uma nova geografia em que cada cidadão é um artista, capaz de colaborar, mudar e inovar; Picasso, Van Gogh e Gauguin pela resposta aos desafios da globalização, fundindo influências, técnicas e experiências pessoais; e Nam June Paik pela recombinação de elementos já existentes de um modo extremamente complexo.

Esta admiração, por modelos de negócio promovidos por artistas, chegou mesmo ao ponto de uma arte performativa como o circo – tradicionalmente associada a modos de exploração economicamente desinteressantes – fornecer casos de estudo aos gestores de empresas. Pensamos concretamente no *Cirque du Soleil* e na atenção que foi dada à sua História, Recursos Humanos, Desenho de Serviço e Direção de Marketing. Entre muitos outros factores merecedores de elogios – todos eles se articulando para gerar uma inscrição profunda no circuito económico – poderemos destacar a relação entre salários baixos e preços altos, os conteúdos transculturais e a adequação da comunicação e locais de apresentação ao perfil do consumidor com a capacidade económica adequada.⁵

Mas esta admiração pelo quadro estratégico do *Cirque du Soleil* - e pelas suas notas distintivas relativamente a outras empresas de circo (de pequena e grande escala) – surge também num contexto que aponta a criatividade e a liberdade, para pensar e criar, como fatores decisivos e que desde logo anunciariam a chegada de um novo mundo no qual artistas e outros right-brainers iriam encontrar um lugar ao sol na sociedade e na economia.

As últimas décadas pertenceram a um particular tipo de pessoa com um particular tipo de mente – programadores informáticos que controlavam códigos, advogados que redigiam contratos, gestores que dominavam números. Mas as chaves do poder estão a mudar de mãos. O futuro pertence a um tipo diferente de pessoa com um tipo diferente de mente – criadores e geradores de empatia, descobridores de padrões, construtores de significados. Essas pessoas – artistas, inventores, designers, contadores de histórias, gente que toma conta e consola, pessoas que pensam a 360 graus – vão agora colher as mais ricas recompensas da sociedade e partilhar as suas imensas alegrias.⁶

⁵ A título de exemplo (e cujo conteúdo também vimos desdobrado em diapositivos para apresentação, em contexto de formação, a gestores de empresas) DELONG, Thomas J. e VIJAYARAGHAVAN, Vineeta - *Cirque du Soleil* 9-403-006 (tradução AESE -Escola de Direção e Negócios). Harvard: President and Fellows of Harvard College, 2007.

⁶ PINK, Daniel H. - *A Whole New Mond. Why Right-brainers Will Rule the World*. Nova Iorque: Penguin Group, 2006. (primeira página da introdução)

Mas a verdade é que, pelo menos em parte, o louvor às capacidades destes trabalhadores criativos parecia encerrar, desde logo, um paradoxo, na medida em que as mesmas tendências políticas que, como vimos atrás, enjeitavam a criação artística com bem público pleno, pareciam ser as primeiras a elogiar as características do artista enquanto trabalhador, nomeadamente pela sua capacidade de se adaptar aos contextos de precariedade impostos pela desregulação laboral em curso.

Enfim, não carecerá de grande demonstração a afirmação de que os artistas gostam tanto do seu trabalho que até se disponibilizam para o fazer de graça e são flexíveis ao ponto de confundir a vida com o trabalho, não hesitando em levar trabalho para casa nem temendo a ausência dos limites associados às categorias profissionais. Neste sentido afirma SHOLETTE o seguinte:

Talvez, e mais do que um compromisso histórico entre criatividade artística e economia neoliberal, o que agarrou o neoliberalismo à imagem do artista enquanto trabalhador ideal, seja não tanto a sua capacidade de pensar fora da caixa e incansável flexibilidade, mas sobretudo o modo como o mundo da arte, como uma economia agregada, gere o seu próprio excesso de mão de obra, extraindo valor de uma maioria redundante de artistas “falhados” que por sua vez e aparentemente concordam com as regras deste jogo.⁷

A SINGULAR ECONOMIA DAS ARTES PERFORMATIVAS

Desde os anos sessenta, com BAUMOL e BOWEN, que as artes performativas têm diagnosticada uma doença de produtividade, traduzida nomeadamente pela manutenção, através dos séculos, de índices de produtividade do trabalho que permanecem indiferentes à evolução da tecnologia. Trata-se do sempre citado e seminal exemplo do Hamlet, que no século XXI necessitaria, para ser levado à cena, do mesmo número de atores, e minutos que no século XVI. Isto enquanto que a generalidade das indústrias, ao longo destes mais de 400 anos, terá exponenciado sucessivamente a produtividade do trabalho. Por isso, nas artes performativas, “aparentemente a crise é um modo de vida.”⁸E nesta investigação pioneira apontava-se já a predisposição dos artistas performativos para aceitarem trabalhos menos bem remunerados do que aceitariam se trabalhassem noutras áreas.⁹

⁷ SHOLETTE, Gregory – *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nova Iorque: Pluto Press, 2011. p. 134.

⁸ BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. - *Performing Arts The Economic Dilemma*. Cambridge, Massachusetts: 1968, M.I.T. Press. Library of Congress Catalog Card Number: 66-27618. p. 3.

⁹ Ainda assim, 20 anos mais tarde, e considerando dados dos Estados Unidos relativos a 1980, chegava-se à conclusão que os artistas, das várias áreas, não ganhariam assim tão menos que os profissionais de outros sectores com a mesma idade e qualificação (apenas 10% a menos). Isto segundo FILER, Randall K. - *The “Starving Artist” – Myth or Reality? Earning of Artists in the United States* (1986) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(t) ISBN 1 85898 383 5

Será assim neste contexto, dito patológico pelos economistas, que teremos que tentar decifrar um jogo de sentidos, só compreensíveis à luz de uma *economia excepcional*, tal como foi descrita por ABBING,¹⁰ enquanto tentava compreender porque seriam tendencialmente pobres os artistas; sendo que pobre, no sentido que perseguimos, é precisamente aquele que – independentemente de todos e quaisquer outros critérios de valor – não consegue integrar o circuito económico de modo a gerar um valor diretamente traduzido em dinheiro.

E das variadas explicações, avançadas por ABBING, para a economia deste enclave das artes, partilhariamos algumas, em função da nossa linha de raciocínio: por um lado, o valor acrescido do reconhecimento (por exemplo crítico) de um bom trabalho, ainda que este reconhecimento não tenha qualquer consequência económica; por outro lado, a influência do Estado, enquanto promotor e financiador, de um estatuto de qualidade – este sim com consequências em termos de movimentos bancários – desfasado do valor de mercado, já que este seria ditado por quem compra e aquele por especialistas como, em Portugal, os técnicos da Administração Pública, os membros das Comissões de Apreciação ou os programadores de equipamentos ou eventos.

Aliás, será precisamente neste contexto que se operarão as relações difusas associadas à troca de acessos entre *gatekeepers*. Referimo-nos ao modo como os agentes - os que operam de modo transversal e com capacidade de decisão – podem trocar entre si, de modo indireto, o acesso a transferências económicas concretas e mensuráveis, porém não diretamente descortináveis, por entre a críptica rede de papeis e estatutos em que o setor é fértil. Não há aqui uma troca assumida mas a verdade é que existe em rede complexa de colaborações que definem, direta e indirectamente, o valor em euros do trabalho do artista.

Teremos portanto um território em que as regras do jogo não são nada óbvias – não são públicas sequer – levando assim a profundas desilusões profissionais por parte daqueles que aqui se aventuram. Contudo, e como dissemos há pouco, o reconhecimento parece ser um dado tão importante que chega mesmo a induzir um sucessivo engano entre gerações, ou seja, os agentes que mais desiludidos se sentem com a sua inserção profissional – porque a sua atividade mal se inscreve (ou nem se inscreve) no circuito económico, ocultam esta situação das gerações seguintes (os candidatos a artistas), contribuindo para que o carácter sedutor da profissão permaneça marcado pelas histórias, eminentemente públicas, associadas a casos de sucesso. Poderíamos também nos questionar acerca da eventual presença desta conspiração silenciosa nas escolas do setor, já que nenhum professor, ou instituição, deverá ter grande interesse em anunciar aos alunos (potenciais e atuais) as futuras dificuldades de inscrição no circuito económico, na medida em que esse conhecimento iria ferir a competitividade das

¹⁰ ABBING, Hans – *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

organizações e o emprego dos professores, sendo que estes últimos são tantas vezes aqueles mesmos que têm dificuldades de inscrição económica, enquanto artistas, e que contam com as tarefas pedagógicas, junto da geração seguinte, para comporem os seus orçamentos familiares. Deste modo será possível a continuidade de planos curriculares que expressem um modo de produção passado ou, o que vai dar ao mesmo, um modo de produção presente mas que já não admite o aumento do número de agentes, e em que a taxa de regeneração (substituição por morte e reforma) seja quase irrelevante.

Aliás, as próprias famílias não deixam de desempenhar aqui um papel importante, integrando, no contexto das suas relações afetivas, algumas práticas que assumem esta excecionalidade da economia das artes, com o cônjuge artista a poder ser chamado a uma participação menor no orçamento familiar e/ou sendo salvo da responsabilidade por algum tipo de despesas, como por exemplo as férias. Exemplos como este, foram detalhados por ABBING que aponta o desejo de exercer a actividade como a pedra de toque para a aceitação de rendimentos mais baixos.

Tentando simplificar (não para descomplexificar, mas apenas para neste momento melhor compreender): João é um artista sem rendimento relevante que sobrevive com o apoio da família. José é um artista com um rendimento suficiente. Para João a situação não é sustentável a longo prazo pelo que terá três possibilidades: (1) Subir na pirâmide, promovendo-se para junto de José; (2) Encontrar rendimento noutra actividade, persistindo na criação artística em função de uma gratificação pessoal que sustenta o “insustentável”; (3) Desistir sendo substituído por outro artista seduzido pelo exemplo de José e, eventualmente, formado, tal como João, numa escola onde José é professor. E repare-se que – no limite deste último caso, entenda-se – até poderíamos ver aqui alguma espécie de “Antropofagia Intergeracional”, pois a formação dada por José a João teria, por um lado, garantido o rendimento e carácter sedutor de José, mas, por outro lado, não teria garantido a João, as ferramentas para subir na pirâmide do ecossistema.

E claro que, sem uma política pública, não há nada que impeça este mecanismo de funcionar. Tanto mais que “João” tende a não se aperceber das dinâmicas que atravessam o contexto em que está envolvido. Afinal “João” teve uma formação que lhe foi disponibilizada pelo binómio família-escola, pelo que espera que no fim desta também lhe sejam dadas, de algum modo, as correspondentes oportunidades de emprego. Parece-lhe lógico. Qual seria afinal a lógica de lhe darem a formação se não houvesse nada a seguir para fazer. E portanto “João” espera, sem perceber que pode, pelo menos parcialmente, ter sido vítima de uma outra lógica, que desconhece. E enquanto espera, “João” não cria um contexto que lhe pudesse, eventualmente, ser mais favorável. E as oportunidades não surgem, nomeadamente porque a formação dada a “João” o terá formatado num modo de produção caduco, em que os recursos não aumentam e os agentes já eleitos se eternizam no seu estatuto.

Deixando agora de lado este particular tipo de conflitos, e regressando à tendência geral para ganhar menos,¹¹ atente-se que esta até poderá ser subvalorizada sempre que as fontes não permitam discriminar rendimentos provenientes do trabalho artístico, de outros rendimentos, nomeadamente quando os próprios artistas ocultem essa diversidade. O que desde logo tem alertado para a dificuldade de aplicar às artes os modelos de investigação usados para outros sectores. Porque, e como parece demonstrar o modelo proposto por THROSBY, os artistas, ao encontrarem a principal satisfação no trabalho em si, não encaixam numa “teoria da oferta de trabalho baseada na ideia de que o trabalho é apenas um meio para atingir rendimento.”¹²

E será então este bizarro – para a lógica económica dominante – contorno do exercício da actividade, esta pulsão economicamente irracional para fazer arte, a explicar a predominância de segundos empregos e o excesso de oferta de trabalho:

*[Os artistas] normalmente têm um outro trabalho que paga a renda e ganham pouco no seu trabalho independente como artistas. Quanto mais ganham no outro trabalho menos horas lhe dedicam para mais horas dedicarem ao trabalho artístico.*¹³

O excesso de oferta pode ser endémico nas artes. Mas tem o custo privado e social de menor rendimento e maior desemprego para os artistas em “excesso.”¹⁴

Não admira assim que sejam os economistas os primeiros a alertar para os perigos da expansão imperialista das explicações económicas que tentam subsumir a realidade da criação artística a lógicas alheias ao seu sentido e modo de funcionamento, acreditando que também esta poderia ser compreendida em função unicamente de escolhas racionais, como refere GRAÇA:

*O expansionismo ou imperialismo económico resulta da insistência no princípio da explicação única. A economia das artes performativas resulta, por um lado, do expansionismo económico e, por outro lado, insiste no princípio da explicação única.*¹⁵

¹¹ Que voltou a ser confirmada, nos anos noventa por WASSAL, Gregory H. e ALPER, Neil O. - *Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earning of Artists* (1992) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*. VOL 80(II) ob. cit.

¹² THROSBY, David - *A work-preference model of artist behavior* (1994) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*, Edward Elgar publishing limited: Cheltenham 2007 VOL 205 ISBN 978 1 84542 385 8. P. 69

¹³ TOWSE, Ruth - *Partly for the money: Rewards and Incentives to Artists* (2001), IN TOWSE, Ruth (editor), *Recent developments in cultural economics*. VOL 225. ob. cit. P. 485.

¹⁴ THROSBY, David - *The production and consumption of the arts: a view of cultural economics* (1994) IN TOWSE, Ruth (editora) - *Recent developments in cultural economics*. VOL 80(I) ob. cit. P. 489

¹⁵ GRAÇA, Susana – *The economics of the performing arts: its goal and its consequences* p. 6. (artigo apresentado no congresso da Association for Social Economics (Glasgow, 2012) e descarregado em socialeconomics.org em 20/04/2015

E a autora explica também que esta singularidade – irracionalidade, de um ponto de vista mais económico – é tanto mais sentida quanto mais nuclear seja a actividade exercida. Referimo-nos aos artistas que subtraem a sua actividade à lógica de mercado, nomeadamente a uma relação com o público, com a bilheteira, com a aquisição de um serviço ou produto. Aliás, tantas vezes, serão os próprios artistas os primeiros a compreender que nunca sobreviveriam se escolhessem esse desafio – seja por questões de conteúdos, formas, escalas ou outras - e a tentarem direccionar a exploração económica da criação artística para um grupo reduzido de decisores que gerem recursos públicos, como veremos a seguir. E é aqui, quando deixa de haver produto vendido no mercado – e desaparecem os correspondentes e mensuráveis factores determinantes da procura – que se torna epistemologicamente complicado caracterizar esta economia. E repare-se que, no sector das artes performativas, esta dimensão de *not for profit* é extremamente importante em termos do número de agentes, como se demonstra, em Portugal, pelas centenas de organizações que disputam entre si os financiamentos atribuídos pela Direcção-Geral das Artes.

Ainda assim, têm sido os economistas a gerarem alguns dos argumentos que o sector cultural tem usado para reivindicar uma maior legitimidade da cultura enquanto bem público. Referimo-nos ao chamado valor cultural. Este seria um misto de dados estéticos, espirituais, sociais, históricos, simbólicos, entre outros. E a conceptualização deste valor cultural surge como uma resposta às tentativas de medir o valor económico da cultura. Ou seja, se a sociedade exige à cultura que prove o seu valor económico, então a cultura vai exigir à sociedade que admita a existência de um valor que transcende o económico: o tal valor cultural. O problema é que a sociedade não parece ter tido dificuldades para expressar o valor económico da cultura (vejam-se os estudos de impacto referidos supra), expressável em termos financeiros e com unidades precisas, sejam euros ou dólares. Já a medição do “novo” valor cultural não parece ser tão simples.¹⁶ Porque se o valor económico resultará de uma combinação entre o que se paga e o que se estaria disposto a pagar, já o valor cultural é um dado inefável, sem uma unidade de medida e com critérios complexos e controversos, como os que aponta THROSBY, omnipresente em qualquer discussão acerca de valor cultural (agregação, ordinal ou qualitativa, de opiniões de peritos e públicos – portanto uma mais técnica e outra mais democrática – em função dos tais critérios simbólicos e espirituais e para posterior conversão em critérios cardinais).¹⁷

¹⁶ Esta dificuldade pode ser ilustrada pelas sucessivas viragens na advocacia do IETM, que antes referimos: a partir de 2011 numa busca de histórias (rostos, casos, pessoas, locais, projetos, comunidades) que atestem o valor da criação artística; e a partir de 2015 numa inquietação com a necessidade de resgatar o “valor intrínseco” que o século XXI tinha descartado. Resgate que a conceptualização do “valor cultural” acaba por refletir e que se expressa num avolumar de estudos sobre o tema, promovidos, por exemplo, pelo *Arts & Humanities Research Council*.

¹⁷ THROSBY, David - *Economics and Culture*. Cambridge University Press: Cambridge, 2001. ISBN 0 521 58406X p. 28 e 29. Também confirmado posteriormente em THROSBY, David - *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press: Cambridge, 2010. ISBN 978-0-521-68784-3

Em síntese, tivemos então um desvio para a mensurabilidade do valor económico da cultura, que gerou um desvio para a mensurabilidade do valor cultural da mesma. Contudo, e agora do ponto de vista do artista, a verdade é que não é nenhum destes valores que vai, no fim do mês, pagar a renda ou a conta de supermercado do artista: o primeiro – o valor económico – porque também diz respeito à faturação do restaurante onde o público jantou antes, ou a seguir, ao espectáculo; o segundo – o valor cultural – porque é uma “receita” de todos, um valor para a comunidade em geral, não susceptível de apropriação individual ou troca. Será então, precisamente neste momento, que teremos que assumir o carácter doméstico das nossas intenções. Porque realmente não nos interessa nem o comprovadíssimo impacto económico da cultura nem o seu comprovável valor cultural. Porque nenhum deles se traduz - necessariamente, entenda-se - numa transferência, em euros ou dólares, para a conta bancária do artista, individualmente ou em colectivo. Mas então o que nos interessa?

Não podemos deixar de referir que a nomenclatura do que perseguimos também não é um dado absolutamente líquido, divergindo consoante as fontes sejam mais jurídicas, mais contabilísticas ou mais do domínio da gestão de empresas.¹⁸

Nomeadamente não nos interessará a consideração de receitas (ou ganhos, ou entregas em espécie) traduzidas na oferta de direitos, serviços ou stocks. Estas até poderão dar uma dimensão apreciável à atividade do artista – nomeadamente em termos de expressão orçamental e impacto económico – mas, e lá vamos nós mais uma vez, não pagam nem a renda nem o supermercado ao fim do mês. Ou seja, podem viabilizar todos os custos de produção da criação artística menos os custos do trabalho.¹⁹

Assim, tentaremos sair deste labirinto conceptual utilizando a expressão que coloquialmente mais se aproxima do que queremos compreender: rendimento. Ou seja, a quantidade de dinheiro (mesmo dinheiro e não apenas um valor expressável numa unidade monetária) que permite ao artista fazer face à generalidade das responsabilidades, necessidades e desejos da sua vida, para lá dos custos mais específicos da produção do seu trabalho artístico.

¹⁸ O que sim parece ser generalizado, no sector, é o “horror” à expressão “profit” em grande medida pela denominação de grande parte das instituições como sendo “not for profit”. Esta situação gera mal entendidos notáveis como por exemplo acreditar que se não és “for profit” podes ser “for losses” (em contexto anglo-saxónico) ou que se não podes ter lucro então não podes ser remunerado pelo trabalho (em contexto nacional). E para completar a desorganização conceptual, podem acrescer os regimes fiscais, ou de apoio às artes, que consideram tabu a acumulação de reservas de um ano para o outro (A DGArtes pode ser apontada como um exemplo deste último tipo contribuindo para tolher qualquer tentativa do sector rumo a uma sustentabilidade financeira, alicerçada numa planificação cuidada e a longo prazo).

¹⁹ Estamos a descartar, por meramente académica, a hipótese de o direito e stock oferecidos, poderem ser, precisa e respetivamente, o de arrendamento e um cabaz personalizado de compras.

O RENDIMENTO DOS ARTISTAS

No teatro é o trabalho que muitas vezes contrata o capital em vez de ser o capital a contratar o trabalho, como é regra na maior parte das outras áreas da sociedade.²⁰

Esta afirmação, de FREY e POMMERHNE, serve-nos como ponto de partida para tentar compreender como se organiza a atividade económica das organizações privadas²¹ de que depende o rendimento dos artistas, e nomeadamente como se organizam as relações entre capital e trabalho, o que nesta área parece, desde logo, querer dizer como poderá o trabalho encontrar (ou não) capital. Parece-nos possível apontar então 4 eixos principais.

O primeiro (primeiro por ser o mais óbvio para os não-especialistas) será a receita das bilheteiras, ou seja a relação comercial direta, entre privados, que resulta do pagamento de um serviço prestado.

O segundo será o mecenato, a situação em que um privado entende como oportuno, para a sua estratégia de marketing, financiar um espetáculo, por considerar que a associação do seu nome ao projeto trará benefícios para a sua imagem, junto de clientes e decisores. Exemplo maior, em termos de notoriedade e investimento a longo prazo poderia ser apontado com a Culturgest, alter ego para o marketing, associado à Cultura, da Caixa Geral de Depósitos, que se afirmou como um dos mais importantes programadores e coprodutores nacionais, desde meados dos anos noventa

O terceiro será o financiamento direto através do Orçamento de Estado ou das autarquias, nomeadamente nos termos dos concursos de apoio às artes promovidos pela Direção Geral das Artes/Secretário de Estado da Cultura a que se somam todas as decisões autárquicas avulsas relativamente às atividades decorrentes nos seus territórios. Aliás, este tipo de financiamento chega também a cruzar-se nos apoios indiretos da Direção Geral das Artes, os quais resultam de um programa tripartido (entre agentes, DGArtes e autarquias). E aqui não devemos esquecer de acrescentar o financiamento através do orçamento do Ministério da Ciência, já que cada vez são mais os artistas que não hesitam em verter a sua pesquisa artística numa moldura científica que permita o acesso a bolsas da Fundação para a Ciência e Tecnologia, permitindo assim um rendimento estável durante os anos de duração da bolsa.

²¹ Três notas importantes: (1) Outra questão seria a do rendimento dos artistas que trabalham para organizações do Estado, sobretudo as orquestras mas também os Teatros Nacionais ou as Companhias Nacionais de Bailado. (2) Apesar de nos referirmos genericamente a artes performativas, centraremos a nossa análise no universo das artes do corpo – teatro, dança, circo, performance art e respetivos cruzamentos – deixando de fora as especificidades do universo da música. (3) E ainda assim, veremos que os nossos respondentes se centram sobretudo na área do teatro, pelo que será para aqui que mais sentido terão as nossas conclusões.

Finalmente, teremos também receitas associadas à venda ou coprodução de espetáculos junto de entidades/equipamentos de produção. Trata-se também aqui, sobretudo, de recursos públicos, já que as organizações em causa são maioritariamente financiadas, tal como no eixo anterior, pelos orçamentos do Estado e das Autarquias que alimentam os orçamentos de receitas de Empresas Municipais (como as que gerem Teatros Municipais) ou Entidades Públicas Empresariais (como as que gerem os Teatros nacionais)

Poderíamos também acrescentar exemplos difusos, em que se cruzam características dos 4 eixos anteriores, nomeadamente com a ação de algumas Fundações: por exemplo a Fundação Calouste Gulbenkian, gerindo capitais privados, e quase se confundindo com o Estado – em termos de imagem, dizemos – tal tem sido a sua importância, ao longo dos últimos 50 anos, no financiamento da criação artística nacional, E também Fundações como as de Serralves ou do Centro Cultural de Belém, onde se cruza um misto de capitais públicos e privados.

Mas neste percurso não nos interessa tanto a economia das organizações e artistas cuja actividade se concentra essencialmente no primeiro e no segundo eixo, ou seja nos eixos que exploram sobretudo recursos privados. Não por uma menor consideração acerca do peso económico da sua atividade – antes pelo contrário – mas por não nos parecer encontrar aqui exceções relevantes aos critérios gerais que presidem à formação de valor na generalidade dos setores: forma mais valor quem conseguir projetar junto do cliente direto uma imagem de maior qualidade/satisfação, seja através da efetiva utilização/experiência do produto, seja através da projeção simbólica operada pelo marketing do mesmo.

Interessa-nos assim considerar os agentes que dependem essencialmente do terceiro e quarto eixo – os que exploram sobretudo recursos públicos, tentando maximizar a capacidade de extrair transferências de capital de entidades locais, nacionais e europeias. Porque nos parece ser aqui que encontraremos maiores desvios aos critérios dominantes nos outros setores e mesmo às expectativas dos próprios agentes, ou pelo menos daqueles ainda não totalmente iniciados nesta singular economia. Ainda assim convém esclarecer duas questões:

- Naturalmente, e como vimos antes, um artista pode, individualmente ou através de uma organização, alcançar rendimento em outras atividades mais ou menos distantes do contexto da criação artística. Por exemplo, servindo à mesa num restaurante (exemplo maior associado ao imaginário norte americano) ou trabalhando como assistente de sala num teatro público. Num e noutro caso, este rendimento poderá ser um dado relevante para manter o artista-enquanto

-artista em atividade, eventualmente até em atividade reconhecida pelos decisores do setor. Mas não se configura aqui um rendimento do trabalho artístico.

- Outra possibilidade, mais agradável diríamos, é a do artista que exporta, na totalidade ou em parte, o seu trabalho para o setor da educação ou da ciência: no primeiro caso, através do exercício de trabalho remunerado, em escolas públicas e

privadas ou centros de formação, o artista transmite competências e experiências (a crianças, jovens, adultos, seniores, não importa) que são valorizadas em termos pedagógicos. Aqui podem até incluir-se atividades (e carreiras) em contextos da formação que irão produzir novos artistas (por exemplo nas escolas profissionais ou no ensino politécnico). No segundo caso – a exportação para a ciência, que já referimos atrás – o artista transforma-se em investigador, assumindo, por exemplo, práticas em que a investigação científica se confunde com a prática artística, permitindo o acesso ao estatuto/rendimento de bolsheiro. Naturalmente estas exportações poderão ser alavancadas pelos projetos artísticos que o formador/investigador tem em curso, pelo que estes não serão indiferentes para o sucesso da estratégia para a obtenção de rendimento, mas, ainda assim, não se configura aqui um valor económico diretamente decorrente do trabalho artístico. Num caso e noutro, trata-se de uma inteligente distribuição do financiamento por dois ou três ministérios, com a grande vantagem de se desdobrar os decisores de quem se depende (ainda que, em termos económicos, se dependa sempre dos contribuintes, claro).

Portanto - e sempre num contexto em que as receitas de bilheteira e mecenato não sejam relevantes – o rendimento associado diretamente à criação artística performativa irá depender da capacidade de seduzir, direta ou indiretamente, um conjunto restrito de decisores, responsáveis pelas verbas que os representantes democraticamente eleitos – a nível nacional e local – afetaram a determinados programas e instituições. E isto numa competição por dinheiro público que se desdobra em várias etapas, e agora considerando o caso português:

- Primeiro, a cultura compete, em sede de orçamento de estado, com outros bens públicos (saúde, educação, defesa etc);

- Depois, o apoio às artes, compete, em sede do orçamento da tutela, com outras actividades (património, arqueologia, museus, bibliotecas etc);

- Depois, cada disciplina compete com as outras (teatro, dança, música etc);

- E pelo meio as regiões e municípios também competiram entre si;

- Finalmente, os artistas enfrentam-se uns aos outros.

E nesta competição, a arte será tudo menos um dado de carácter absoluto. Por um lado, a segmentação de um projecto artístico não deixa de partilhar características com a de um qualquer outro negócio: tentar executar uma ideia, marcar algum tipo de singularidade e conhecer o mercado. Mas, por outro lado, há uma grande diferença já que um empresário de calçado só vai produzir sapatos depois de – bem ou mal – se convencer que o mercado os deseja; enquanto o artista tende a fazer imediatamente o que quer e só depois, num segundo e eventual momento, a pensar em como convencer o mercado/decisores de que está a fazer o que estes querem que se faça. E é precisamente este twist, entre o que produzes e o modo como apresentas o que produzes, que tende a ser mais difícil de compreender pelos mais novos: tendencialmente formados, nas escolas profissionais e politécnicas, para fazer o que lhes pareça bem, e não para seduzir decisores, decifrar sets de cri-

térios de júris e escrever para as folhas de cálculo dos técnicos da Administração Pública. Porque, de facto, o rendimento das organizações e artistas, de que agora tratamos, depende de uma rede – de explicações, identificações e legitimações – a que também não são alheios mecanismos de pressão e troca normalmente associados, respectivamente, aos conceitos de *lobby gatekeeping*.²² E será a complexidade, com que se tece esta rede, a gerar a supra-infra ordenção de uma pirâmide de rendimentos que se apresenta como algo “natural”, traduzindo um “direito próprio”, dos que se movem mais acima, cujo sentido nem sempre será fácil de descortinar.

Não é portanto fácil perceber o que determina realmente os contornos desta singular economia, como desde logo reconhecem SANTOS e MOREIRA ao apontar a informação disponível como “lacunar”. Isto no contexto de um estudo, sobre o sector, encomendado pela Direção Geral das Artes à Faculdade de Economia da Universidade do Porto. Curiosamente, este trabalho, que na altura era aguardado com receio pelos artistas – que viam nele um modo de legitimar uma crítica negativa ao sector e justificar uma redução do número de entidades/valor dos programas de apoio às artes – acabaria por constantemente chamar a atenção para os importantes e diversos valores que se ocultam no trabalho destes agentes e na lógica deste sector. Por um lado reconhecendo a singularidade desta economia,²³ e sublinhando o sentido do apoio às artes enquanto correcção do mercado; e por outro lado, confirmando as “frágeis competências económico-financeiras e de gestão sensu lato, das entidades artísticas” e a insistência da tutela nos “indicadores de externalização, o que, na prática, desvaloriza a dimensão estética e artística das entidades e dos projectos;” E tudo isto no referido contexto em que a informação disponível se apresenta como “lacunar.”

E nesta desvalorização da dimensão artística – ou num reformular da perspectiva sobre a mesma, como se preferir - SANTOS e MOREIRA desde logo apontam as “funções crescentemente incontornáveis e exigentes em competências especializadas e eficientes”²⁴ que se exigem aos artistas e organizações de artistas, desde a

²² No segundo (lobby) haverá uma pressão, mais ou menos musculada, mais ou menos afável, em que o desenvolvimento de relações institucionais, baseadas numa relação pessoal, desempenha papel fundamental. No primeiro (gatekeeping) haverá uma troca, o que pressupõe a existência de pelo menos dois interesses convergentes, ou pelo menos tangentes (os tais portões – entendidos como acesso a recursos e/ou prestígio – que importa guardar para ter o estatuto necessário, que permite integrar o processo informal, e muitas vezes oculto, de troca)

²³ Aproveitamos para, desde já, agradecer a atenção pessoal dispensada pela Professora Helena Santos e reconhecer a transmissão do termo para o nosso estudo, que preferimos à *excepcionalidade* de ABBING, por sublinhar que a economia das artes tende a tornar dominante o que noutras áreas – ainda que também exista – não o é.

²⁴ SANTOS, Helena e MOREIRA, Ricardo - *Estudo sobre os Apoios Financeiros Diretos Concedidos pela Direção Geral das Artes às Atividades Artísticas* (apoios bienais 2011 e quadrienais 2009), Relatório final. Faculdade de Economia da Universidade do Porto: Porto, 2013. Respetivamente a páginas 18, 20, 10 e 21.

gestão à divulgação e desenvolvimento de públicos. Sendo que também THROSBY, numa recente visita a Portugal, tinha referido o marketing e as redes sociais como competências imprescindíveis para os artistas (ou organizações do sector) do nosso tempo.²⁵

Tentemos então compreender, a partir da observação de uma realidade mais próxima, e nos limites do possível (queremos dizer nos limites da descrição), que fatores singulares poderão ser apontados na composição do rendimento dos artistas performativos.²⁶ E nesta tentativa de aproximação à realidade temos antes de esclarecer dois pontos: primeiro, não tentaremos generalizar conclusões, porque, desde logo, reconhecemos a existência de uma grande diversidade de práticas, cujo conhecimento global só poderia ser atingido num estudo de maior fôlego, tanto em termos de tempo como de pluridisciplinaridade. Optamos assim por circunscrever a nossa análise a um território próximo e alavancado pelas relações pessoais desenvolvidas no contexto de nossa atividade profissional, sediada na cidade do Porto.

Segundo, porque é nestas “relações pessoais” que reside uma das principais dificuldades de tratar o assunto, como se existisse um estranho “pacto de silêncios e anonimatos” em tudo o que diga respeito à economia das artes performativas, nos eixos que pretendemos tratar. Exemplo maior, e mesmo antes de começar, o do responsável máximo pela Cultura, num governo de Portugal, que numa entrevista no Palácio da Ajuda nos disse: “Isto é o que realmente está a acontecer. Mas se disseres que eu o disse, naturalmente irei desmentir frontalmente tê-lo dito. Porque admiti-lo iria prejudicar a minha imagem perante os agentes do setor.” Estamos portanto perante um trabalho muito complicado do ponto de vista científico²⁷, como veremos já a seguir pela necessidade de anonimato de alguns dos respondentes que aqui tentamos colocar em diálogo.

²⁵ THROSBY, David – *Conferência de Abertura IN RAYNER*, Francesca, BRILHANTE, Maria João e ALMEIDA, Mónica (coordenadores) – *Teatro e Economia. Desafios em Tempo de Crise*. Lisboa: Bicho do mato, 2011. ISBN 978-989-8349-18-7. P. 22

²⁶ Estamos deliberadamente a ignorar que um artista performativo também poderá obter rendimentos de actividades associadas ao audiovisual, nomeadamente em Lisboa mas também no Porto, seja ao prestar um serviço, seja ao gerar direitos conexos ao direito de autor. Mas deixaremos o rendimento de novelas, dobragens e outras fora desta equação por nos querermos debater apenas com o valor gerado por um particular enquadramento no sector das artes performativas

²⁷ Naturalmente não temos qualquer pretensão estatística, pretendemos apenas uma aproximação ao tema em estudo, através do contacto com os seus protagonistas. Aproximação esta que empreendemos nos limites da nossa própria geografia – física, profissional e afetiva – tanto mais que o carácter melindroso das questões não nos permitia outra abordagem. As declarações que se apresentem sob anonimato resultam de pedido expresso pelos respondentes. Salvo indicação em contrário, todas as entrevistas foram realizadas por correio eletrónico em abril e maio de 2015. Dado o carácter informal das conversas optámos por corrigir as gralhas ortográficas e editar os textos dentro das normas da nova ortografia do português.

Começando pelos mais jovens²⁸, parece haver uma sintonia relativamente a um fascínio inicial pela atividade, que não facilita a devida compreensão da economia do setor: “Como sonhadores que somos criamos ilusões” ou “distorcia um pouco a imagem do que era real” ou “muito mais difícil do que imaginei” ou “sem saber ao certo o que esperar”, respetivamente segundo Cátia Guedes, Judite Costa, Sara Barros Leitão e Teresa Arcanjo. Sendo também que, apesar das boas recordações deixadas pelos processos de formação, não se deixa de apontar o sentimento de que terá ficado a faltar algo que as preparasse para o impacto com a economia das artes performativas:

“A escola poderia ter-me ensinado muito mais sobre o mundo do trabalho e como me movimentar nele”, segundo Teresa, cuja sensação Cristovão Carvalheiro confirma ao afirmar que “faltariam algumas disciplinas para preparar a realidade do meio profissional.” Ou, nas palavras de Sara: “Não sei como me apresentar às companhias. Não sei como posso integrar o elenco de um espetáculo sem que me convidem especificamente. (...) Creio que esta consciência não está tão latente no curso como devia. Ou, talvez, os alunos é que não estão preparados para a entender e não fazem caso dela. (...) a escola devia preparar-nos melhor para sermos de capazes de produzir o nosso próprio trabalho. Como fazer? Como começar?”

Não admira assim que uma das primeiras descobertas, no final da formação, seja a consciência de que o sucesso profissional parece depender de competências – técnicas e sociais – nunca abordadas nos planos curriculares:

Judite - Eis o meu espanto quando ouço “Devias aparecer quando vamos beber umas cervejas!” ou o “Vai para a saída das peças e mete conversa!”

Teresa - Nunca nos explicaram como poderíamos “arranjar” esse dinheiro cá fora. Deixaram-nos fazer peças de autores clássicos e contemporâneos, mas nunca nos explicaram qual era a logística necessária para o fazer. Nunca nos explicaram como vender um espetáculo ou até, muito simplesmente, como construir um Currículo, fazer uma audição, explicar-me como funciona o recibo verde ou os passos a dar para construir a minha própria associação/companhia teatral.

Sara - Desde que estou a trabalhar (faz agora 8 anos), que o Teatro Nacional [Dona Maria II] abriu duas audições para jovens atrizes. Os requisitos para se ser pré-selecionada para a audição eram: sexo feminino; ter entre 18 e 25 anos; ter formação em Teatro; experiência profissional. Recebi de ambas a mesma resposta: “Lamentamos mas não cumpre os requisitos para ser vista em audição”. Deixo à imaginação de cada um decidir qual dos requisitos é que eu não cumpria.

²⁸ Cinco respondentes que passaram pela ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo, ESMAE/IPP – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto e ESTC/IPL – Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Sendo que entre os cinco se cruzam vários dos caminhos possíveis em início de carreira: formadores na área, artistas em projetos teatrais próprios ou de terceiros, dobragens, novelas, animação, restauração, publicidade, babysitting e, claro, a espera e/ou o abandono do setor.

Não admira assim que, ao fim de alguns anos de contacto com a atividade profissional, a sensação seja de (des)ilusão.²⁹

Sara - Nunca, em nenhum momento do meu percurso como aluna, tive consciência de que não existia mercado de trabalho para tantos atores em formação. Cada vez vejo mais escolas, em número redondos e nada científicos, devem sair para o mercado de trabalho uns 300 novos atores por todo o país. Não há mercado para este número. Das pessoas com quem me cruzei na escola, conto pelos dedos as que continuam a trabalhar na área e conto pelos dedos apenas de uma mão as que conseguem sobreviver apenas disto.

Teresa - Esta é a verdadeira razão de muitos alunos acabarem a sua carreira sem nunca a terem iniciado, já para não falar nas companhias que se constroem e destroem antes mesmo de chegarem a produzir seja o que for.

Judite – Não fui preparada para castings sociais. Também me incomoda o facto do meu CV só aparecer na pilha quando não há pagamento... Este mundo é uma bola de pingue-pongue e este nosso mundo é uma ervilha. E isso tanto facilita como torna tudo mais complicado.

E neste choque entre o que se imaginava e o que se descobre, poderá ser particularmente devastador, perceber que a geração anterior, cuja atividade profissional se apresentava como modelo, afinal tem uma vida pouco apelativa onde as dificuldades económicas se parecem eternizar. Veja-se o modo como Cátia Guedes relata uma experiência artística determinante para o seu abandono do setor:

Durante o processo as pessoas que se tinham disponibilizado para participar no projeto voluntariamente exigiam dinheiro, assim como o encenador que terá sido um dos principais influenciadores ao projeto acontecer e que se teria disponibilizado sem expectativa de retorno financeiro. Isso abalou-nos muito, porque apesar de não ser o acordado nos sentíamos responsáveis pelo projeto. Eu tinha um segundo trabalho (em restauração) para poder injetar dinheiro e trabalhávamos no projeto às 14h por dia. Foi extremamente esgotante e quando terminou tivemos ainda valores a regularizar. Após uns meses estive em Lisboa em castings e formações e continuava a trabalhar em restauração para poder pagar as contas. Cansei-me de trabalhar em restauração.

Para se perceber, a título de exemplo, a escala dos (não) rendimentos de que falamos, poderemos apontar as contas da produção As Ruínas de Tácito que gentilmente foram partilhadas pela Companhia Público Reservado, dirigida por Renata Portas com quem falaremos já a seguir: aqui, os artistas envolvidos no processo

²⁸ Cinco respondentes que passaram pela ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo, ESMAE/IPP – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto e ESTC/IPL – Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Sendo que entre os cinco se cruzam vários dos caminhos possíveis em início de carreira: formadores na área, artistas em projetos teatrais próprios ou de terceiros, dobragens, novelas, animação, restauração, publicidade, babysitting e, claro, a espera e/ou o abandono do setor.

criativo (encenação, cenografia, performance etc) partilharam entre si 278 euros. E, já agora, para se conhecer os antípodas, em termos de rendimento dos artistas, bastará, por exemplo também, cruzar os dados relativos aos financiamentos atribuídos nos concursos de Apoio às Artes (disponíveis em dgartes.pt) com os ajustes diretos relativos a coproduções e compra de espetáculos (disponíveis em base.gov.pt). Curiosamente, e apesar de os momentos de comoção coletiva no setor normalmente se associarem ao anúncio das decisões da DGArtes, é na base de dados relativa aos ajustes diretos que se poderão encontrar focos de maior perplexidade no que toca ao valor-euros das artes performativas, nomeadamente comparando adjudicações feitas pela mesma entidade a artistas diversos e em especial quando as produções são de uma escala logística semelhante.

Mas o que acontecerá então aos que não se cansam de desenvolver estratégias para aliviar a impossibilidade de viver predominantemente do trabalho artístico que se definiu como prioridade de vida? Como explicarão a não inserção da sua atividade artística no circuito económico, pelo menos nos termos que desejariam, tendo em conta o modo como gerem e comunicam o projeto artístico? Seleccionámos assim 4 artistas/coletivos cujo trabalho temos seguido desde a década passada e que, desde já, admitimos admirar de modo particular, não só pela resiliência mas também pelas opções estéticas: Ricardo Alves (*Teatro da Palmilha Dentada*), Rui Oliveira e Ana Saltão (*Ácaro*), Julieta Guimarães (*Erva Daninha*) e Renata Portas (*Público Reservado*).

Por um lado aponta-se aos conteúdos e opções estéticas:

Ricardo - Creio que haverá também algum preconceito contra o humor e os textos originais.

Renata – [Assumo] uma radicalidade estética na linguagem que não encontra muitos interlocutores/cúmplices em Portugal.

Mas também aos sistema de Apoio às Artes:

Renata - Não sei como explicar racionalmente o facto de ter poucos apoios. Infiro que seja dado a algumas questões: falta de mediatismo ou exposição, sobretudo em Lisboa, ausência de crítica e imprensa especializada a cobrir o trabalho que faço

Ana Saltão e Rui Oliveira - Não sabemos explicar nem compreender porque é que nunca fomos subsidiados, além de que nos sentimos extremamente injustiçados com as decisões tomadas até ao momento. (...) não conseguimos compreender qual a razão. Será falta de atenção ao trabalho e percurso desenvolvido pela nossa entidade ao longo destes quase quinze anos? Será censura às nossas escolhas dramáticas? Será uma questão de preconceitos? Será desinteresse? Será que nos consideram um projeto menor? Será castigo? Será urticária?... não sabemos e tão pouco entendemos, aliás de candidatura para candidatura as análises/avaliações contradizem-se.

Ricardo Alves - Porque as práticas de seleção dos apoios são distantes da realidade. A análise, que devia ser de continuidade e de proximidade, é feita com base em projetos. É óbvio que as estruturas mais débeis do ponto de vista financeiro e de organização têm dificuldade na elaboração de projetos. São valências diferentes a criação artística e a elaboração de projetos.

Particularmente interessante é o depoimento de Julieta Guimarães, que pelo seu ativismo político conjuga na mesma resposta o espanto dos mais jovens e a insatisfação dos menos jovens:

Primeiro afirmando:

Quando entrei para a ESMAE e quando sai tinha a sensação que havia trabalho para todos. Que o sistema era justo, calmo tranquilo. A verdade acaba por um pouco dura. Para sobreviver a trabalhar nesta área tem de se fazer muita coisa ao mesmo tempo comprometendo a vida pessoal e a proteção social. Só desta forma se consegue dinheiro suficiente para pagar as contas. Férias, folgas, filhos ficam comprometidos.

E em seguida:

Seria pertinente haver mais estágios para que em situação de aluno se possa conhecer mais projetos e pessoas facilitando assim o processo de integração em companhias profissionais.

Creio que a maior ilusão é os artistas mais jovens acharem que há dinheiro, não sabem bem onde nem sequer pensam sobre isso. Mas há uma ideia generalizada que há dinheiro e que basta contratar um produtor e que ele arranja dinheiro. Há um enorme desconhecimento sobre gestão, economia e naturalmente produção. Em termos pessoais observa-se uma desconexão com a realidade, muito têm problemas com a segurança social e finanças mas não atuam sobre isso, ficam como que adormecidos à espera que um cataclismo resolva a sua vida. Muitos estratégias para sobreviver contornando a legalidade.

Mas ainda assim, para os que resistem no fio da navalha da economia das artes performativas, a insatisfação permanece de mão dada com o prazer de trabalhar neste sector, seja quando se afirma uma inscrição plena da arte na economia, como Julieta:

Hoje em dia sinto orgulho em viver exclusivamente de um projeto artístico partilhado que sinto também como meu. Sem financiamentos³⁰ e só graças ao resultado desse mesmo trabalho artístico. Hoje em dia com 33 anos olho para trás e percebo que é isto que sei fazer... os anos foram passando e foi isto que sempre fiz desde adolescente! Fica a sensação de que já não sei fazer mais nada e o medo de acabar.

³⁰ Julieta quer referir-se especificamente aos financiamentos da Direção-Geral das Artes, não querendo isto dizer que o orçamento de receitas da sua organização não se alimente também de transferências feitas por entidades que gerem recursos públicos, como municípios ou empresas municipais.

Ou quando se admite, como Ricardo, que cerca de 50% do trabalho criativo não é pago mas que ainda assim se exerce atividade profissional apenas na área do espetáculo:

A Palmilha tem ainda a vantagem de ser encarado como o nosso espaço de brincar. Tanto por mim como dos atores, cenógrafa, iluminador e outros colaboradores. Isso dá-nos a vantagem de todos estarmos disponíveis para trabalhar com péssimo retorno financeiro, na maioria das vezes indexado às receitas de bilheteira e vendas a realizar futuramente.

Ou finalmente, como no caso de Renata, quando confessa ter de trabalhar em outras áreas, como o turismo:

A Público Reservado é um projeto recente e feliz (estamos a fazer dois anos). Nasce da vontade de juntar cúmplices artísticos e estéticos do meu trabalho, fundir teoria e práxis, e tem-se proposto a alguns objetos ambiciosos no modo e no fazer, seja na assemblage de vários autores, como n'As Ruínas de Tácito, ou na estreia absoluta de A Cena, e edições que prepara este ano. A felicidade da Público Reservado encontra-se na sua liberdade.

Ou quando, apesar de tudo se deixa transparecer alguma falta de felicidade pelo modo de inscrição económica do projeto artístico, como fazem Ana e Rui:

Longa [a vida do projeto artístico] tem sido, feliz... tem dias. (...) Não somos felizes. Lidamos diariamente com grandes dificuldades tal como qualquer outra estrutura. Por vezes a frustração ocupa demasiado espaço e retira-nos muita energia. (...) Este sentido de frustração e de impotência que por vezes nos inunda prende-se a fatores exteriores que nos impedem de avançar, desenvolver e evoluir, e neste caso apontamos também o dedo a quem nunca nos apoiou e nos relega para um canto residual do Teatro, arte que tanto amamos e que sem ela já não respiramos.

Enfim, nada de novo, se considerarmos, por exemplo, o estudo que Vera Borges – referência incontornável para a Sociologia do Teatro em Portugal – já tinha avançado e tão a propósito intitulado de Teatro, Prazer e Risco:

A instabilidade e a incerteza não estão apenas ligadas aos atores e encenadores, mas a todas as atividades e profissões artísticas no teatro: cenógrafos, figurinistas e desenhadores de som e luz. (...) ser bem sucedido nos projetos criados por si próprio não depende apenas do talento do ator, mas também das suas performances empresariais (...). A segunda profissão, no caso dos atores e encenadores, é também uma forma de continuidade no teatro, assim como os surviving jobs, os pequenos trabalhos de fim de semana, meios de sobrevivência, potenciados com vista a facilitar a sua atividade artística no meio (...).³¹

³¹ BORGES, Vera – *Teatro, Prazer e Risco, Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora, 2008. ISBN 978-989-8063-35-9. P. 169 e 171.

Mas afinal de que depende – neste particular modo de produção - o acesso aos recursos que determinam a maior ou menor estabilidade do rendimento dos artistas e que, como vimos atrás, são provenientes, em grande medida, do Apoio às Artes e dos circuitos de programação (seja através da coprodução ou venda).

Salvador Santos, Diretor de Produção do Teatro Nacional de São João, afirma, desde logo, que “os artistas e demais criadores experientes e de créditos firmados têm mais facilidade em ser convidados a integrar a programação dos Teatros Nacionais”. O que naturalmente levanta a questão de como se afirmarão os créditos dos artistas, tanto mais que é precisamente de créditos – o direito a receber – que aqui queremos tratar.

Mickäel de Oliveira, Diretor-Adjunto no Teatro Académico de Gil Vicente, considera que “o novo criador experimenta muitas vezes um alfabeto novo, que não domina ainda totalmente, tenta desenhar uma dramaturgia, fazer com que o seu trabalho se torne num “objeto” e não num somatório de ideias. O criador com mais maturidade já respondeu a essas premissas e está mais à vontade no território que desenhou e que redesenha a cada projeto.” E que por isso [o nexo de causalidade é nosso] surge “a cristalização, um perigo que atinge sobretudo sociedades com índice democráticos baixos, com taxas altas de corrupção, com uma forte interdependência entre pares e uma economia fraca. Estes fatores ajudam a uma não-renovação da classe, neste caso, artística.”

Portanto – e agora a leitura é nossa – o “acesso ao crédito” dependeria da maturidade artística e da capacidade - mais ou menos bondosa – de cristalizar essa situação enquanto direito adquirido.³²

E poderemos generalizar a afirmação de Rui Ângelo Araújo, programador do Teatro de Vila Real, quando assegura que “as relações pessoais que incluem sentimentos de amizade devem ser deixadas de fora, e procuro que o sejam” e que, na impossibilidade de um conhecimento direto o que conta é “a legitimação dos criadores pela crítica, pela academia, por outros programadores, pelos pares (outros criadores) e pelo público”?

Jorge Palinhos, dramaturgo, investigador e crítico, assumindo um olhar mais distanciado e sereno, parece concordar:

Considero que os processos de legitimação numa área de nicho como as artes performativas passam por outros mecanismos mais complexos (como o reconhecimento entre pares, a notoriedade pública, a programação em determinados espaços ou festivais de prestígio, a colaboração com criadores prestigiados, o peso político e económico, a internacionalização, etc.) (...) a curto prazo (...) é o peso institucional, político e económico que determina a aprovação, e não tanto os discursos que se possam estabelecer sobre a obra ou o criador.

³² Curiosamente, recordamos ter ouvido esta expressão – Direito Adquirido – numa conversa com um importante programador nacional. Naturalmente, e porque se tratava de um momento informal, a mesma não se apresentaria como uma escolha semântica muito refletida, mas não deixa de indiciar a tendência para a cristalização apontada por Mickäel de Oliveira.

Mas quem discorda frontalmente é Z, que exerce atividade na área da produção de espetáculos e que afirma perentoriamente:

As afinidades artísticas misturam-se muitas vezes com afinidades pessoais entre quem cria e quem programa, pelo menos é isto que me diz a minha experiência. O que acontece com frequência é a facilidade de colocação de um qualquer espetáculo de um coletivo artístico específico num círculo de salas cujos responsáveis de programação têm algum tipo de afinidade pessoal ou artística com a direção do coletivo em causa. Em contrapartida é muito difícil entrar em determinados circuitos onde não existe qualquer tipo de relação artística ou pessoal prévia. Não quer dizer que isto não aconteça, mas é muito menos frequente e quando acontece resulta de um trabalho de às vezes anos onde se tenta ir estabelecendo estas ditas afinidades.

Ou seja, Z parece apontar a mesma tendência para a cristalização que Mickäel de Oliveira já tinha indicado e que estará na origem da dificuldade que os mais jovens parecem sentir quando tentam compreender as regras que definem a economia do setor, como confessaram Cátia Guedes, Cristovão Carvalheiro, Judite Costa, Sara Leitão Barros e Teresa Arcanjo. E o anonimato solicitado por Z alerta-nos já para a entrada no território do *don't ask, don't tell*³³ cujos contornos se adensam se tentarmos compreender o funcionamento das Comissões de Apreciação que definem os candidatos elegidos para apoio nos concursos da Direção-Geral das Artes, tal como demonstram os testemunhos de Y e X, que exerceram funções nas Comissões referidas.

Começamos por Y, que desde logo aponta as razões para os sentimentos de injustiça, preconceito e desfasamento da realidade que tinham sido avançados por Ricardo Alves, Renata Portas, Ana Saltão e Rui Oliveira:³⁴

O sistema funciona completamente ao contrário disto. Um projeto bem apresentado, com uma ideia bem definida, tem mais valor que projetos mal expostos, de ideias vagas. A contradição é que a competência para realizar projetos não é garantia de competência para expor projetos, e vice-versa. Além disso, os jurados nem sempre veem o resultado final dos projetos que apoiaram. Nem os jurados nem ninguém. O financiamento está demasiado desligado da realização dos projetos, e não inclui nenhum processo de avaliação do trabalho enquanto efetiva criação artística, apenas enquanto projeto de criação artística.

³³ Interessante também notar que o próprio processo de recolha de depoimentos também funciona como um indício dos contornos do território: os artistas com maior inscrição no circuito económico em análise – aqueles que tentámos contactar, entenda-se – parecem não ter considerado oportuno falar sobre o tema e junto da Direção-Geral das Artes também não encontramos um canal de comunicação.

³⁴ Já a resposta à questão de saber como, apesar desta insatisfação profissional e económica, se prossegue com a dedicação à criação artística, poderá ser de ser encontrada “No vasto e complexo sistema de recompensas intrínsecas e extrínsecas que caracterizam a economia das artes, [já que] o reconhecimento pelos pares e pelo estado e pelo direito de autor e conexo, ainda que sem grande correspondência em euros, parece ser muito importante para contrabalançar a frustração de quem tende a sentir-se subavaliado pelo seu trabalho esforço e criatividade” segundo THROSBY, David - *The Production and Consumption of the Arts: a View of Cultural Economics* ob. cit. p. 485 e 486

Também X parece concordar com esta análise, quando afirma que os artistas não compreendem que o que se avalia não é a realidade mas um dado modo de a representar, que implica competências muito específicas para lá das associadas às artes performativas, nomeadamente financeiras e de exposição escrita. E repare-se - na sequência da intensificação da densidade do território, que referimos há pouco – que agora não citamos diretamente; isto porque X preferiu não deixar qualquer testemunho escrito das suas declarações. Tanto mais que afirmou que algumas companhias têm um estatuto de intocáveis e sabem que têm esse estatuto pelo que não necessitam de se esforçar tanto como as outras na elaboração/instrução da candidatura. Saberão que a sua pontuação resultará mais da exploração da subjetividade dos elementos da Comissão de Apreciação (relativamente ao carácter alegadamente incontrovertido do seu estatuto) do que da proficiente elaboração da candidatura. Esta situação poderá, inclusivamente, permitir aos artistas com mais estatuto, uma maior latitude em termos da necessidade de comprovar documentalmente o que se afirma, porque o júri acredita, à partida, mais nuns do que noutros. *Don't ask, don't tell.*

Mais ainda – e agora considerando a questão do *gatekeeping*, abordada num ponto anterior, reconhece que de facto há uma valorização cruzada de estatutos, nomeadamente entre setores - criação, ensino, produção, investigação e crítica - ainda que funcione sobretudo no longo prazo e por isso dificultando a mensurabilidade dos processos de troca de legitimação entre gatekeepers, nomeadamente enquanto potenciadores da legitimação pelo Estado, bem como da capacidade deste último gerar também uma legitimação pelos privados, associada a algum mecenato. E veja-se como este artigo – a que nos dedicámos durante o primeiro semestre de 2015 – poderia terminar com a exposição da sobreposição de estatutos em que nós próprios estamos envolvidos com outros agentes do setor. Poderia, sim, mas não o fará, porque nas confirmações finais³⁵ estas alegadamente permitiriam “apropriações descontextualizadas” dos cruzamentos de estatutos entre nós e as pessoas em causa. Assim, de modo diligente eliminámos todos os dados recolhidos:

-----;
-----;
-----;
-----;
-----;
-----;
-----;

³⁵ Referimo-nos à autorização para publicar dados e declarações e aos eventuais pedidos de anonimato.

A nossa intenção era precisamente a de apontar cruzamentos de estatutos nas principais relações que determinam o rendimento dos artistas: financiamentos do Estado, coprodução e programação de espetáculos, docência, edição, imprensa etc. Tudo isto ao longo de vários anos de legitimação mútua, contribuindo assim para o sucesso dos projetos dos agentes em causa. Portanto o tal “longo prazo de difícil mensurabilidade” de que falava X, em que terão que ser encontradas as respostas para as vidas inteiras de (des)integração do trabalho dos artistas performativos do circuito económico, já que, como tão bem sintetizou Judite Costa - a quem “roubámos” o título do artigo - “no fim do mês, nem a EDP, nem o senhorio e muito menos o Pingo Doce aceitam que lhes pague em palmas.”

CONCLUSÃO

A reflexão a que nos propusemos surge num contexto de alegada e generalizada valorização – quer económica quer cultural – da criatividade, o que não quer dizer que as omnipresentes promessas de um novo mundo tenham um reflexo no rendimento do trabalho dos artistas performativos.

O trabalho nesta área permanece associado ao fascínio daqueles cujo empenho chega ao ponto de “trabalhar” de graça ou, pelo menos, com um retorno financeiro considerado pouco interessante, o que implicará, muitas vezes, a manutenção de segundos empregos e gerará um excesso da oferta de trabalho, responsável pela manutenção da situação. Tanto mais que parece haver um acordo tácito acerca das regras do jogo, já que muitos artistas permanecem em atividade mesmo que esta não gere rendimentos significativos.

Esta economia funciona assim em função de regras singulares, cuja exata definição parece ser estranha aos próprios artistas, o que em parte se pode explicar por um engano geracional, em que os mais velhos sucessivamente iludem os mais novos acerca do modo como efetivamente a sua atividade artística – e o respetivo modo de produção – gera um determinado valor em Euros.

O rendimento dos artistas que aqui tratámos, depende de fatores que desvalorizam a dimensão artística em si, em detrimento de outras competências sociais – nomeadamente a sedução de decisores através da gestação de afinidades eletivas – e técnicas: economia, finanças, gestão, marketing, divulgação e desenvolvimento de públicos. Sendo que, tantas vezes, o que está em causa não é o trabalho artístico em si, mas a capacidade de o representar e apresentar. E nem sempre os artistas percebem isto – ou talvez percebam, mas não aceitem.

Assim, o estatuto dos artistas, e logo o seu rendimento, depende bastante de relações pessoais em que, muitas vezes, se desenrolam processos complexos de troca de legitimação entre os agentes do setor. Não é portanto fácil – ou pelo menos tão fácil como se imaginaria num “setor criativo” a mobilidade social, ao ponto de se poderem gerar processos de cristalização estatutária que facilitam a eternização de uns em detrimento das oportunidades de outros.

Parece-nos também possível afirmar que estamos perante uma profissão elitista, já que a capacidade para insistir na atividade artística também é encarada, pelos decisores, como fator de legitimação, associado a maturidade, coerência e seriedade. Mas a verdade é que a capacidade para insistir na profissão não depende apenas das características intrínsecas do artista mas também do seu contexto familiar, nomeadamente dos pais e do cônjuge. Logo, pode esperar mais – por oportunidades de ascensão na cruel pirâmide do ecossistema – quem à partida pertencer a um estrato socioeconómico mais favorecido.

Perante tudo isto é natural que se gerem - da parte dos artistas cujo trabalho se inscreve menos no circuito económico - sentimentos de desilusão, incompreensão e injustiça, nomeadamente pelos entraves em termos de integração social plena (filhos e contribuições para a Segurança Social, por exemplo). Mas ao mesmo tempo, e apesar de serem tantos os que desistem e abandonam completamente a atividade artística, continuam a ser muitos os que privilegiam o prazer, as cumplicidades e os momentos únicos de felicidade que encontram na criação artística, e detrimento das menores possibilidades de inscrição económica.

EPÍLOGO

Em junho de 2015 telefonei a Cristina Grande e a Tó Maia e falo-lhes neste artigo que acabei de escrever. Convido-os para um café. E para minha surpresa, ambos aceitam. Encontrámo-nos os três no Café Piolho, outrora uma referência para os artistas de teatro do Porto. A Cristina vem de ocidente, claro, de Serralves. O Tó vem de oriente, mas desta vez ainda mais além de Campanhã. Durante uma hora a Cristina e o Tó trocam histórias de vida e ouvem-se mutuamente. Por vezes parecem espantar-se com a partilha de algumas inquietações, dilemas, encruzilhadas e empatias. Ou se calhar quem se espanta sou eu e não eles. No final trocam contactos. Agora já se (re)conhecem.

E eu? Bem, eu só queria que este artigo fosse um pouco mais ao vivo.

FONTES

- ABBING, Hans – *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002
- ANDERSON, Jamie [et al.] – *The Fine Art of Success. How Learning Great Art Can Create Great Business*. Chichester: Wiley, 2011. ISBN 978-0-470-66106-2.
- BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. - *Performing Arts The Economic Dilemma*. Cambridge, Massachusetts: 1968, M.I.T. Press. Library of Congress Catalog Card Number: 66-27618.
- BORGES, Vera – *Teatro, Prazer e Risco, Retratos Sociológicos de Actores e Encenadores Portugueses*. Lisboa: Roma Editora, 2008. ISBN 978-989-8063-35-9.
- COSTA, Carlos - *Forget about Culture* em plateia-apac.blogspot.pt/2009/10/forget-about-culture.html consultado em 20/04/2015.
- DELONG, Thomas J. e VIJAYARAGHAVAN, Vineeta – *Cirque du Soleil 9-403-006* (tradução AESE – Escola de Direção e Negócios). Harvard: President and Felloows of Harvard College, 2007.
- FILER, Randall K. - *The “Starving Artist” – Myth or Reality? Earning of Artists in the United States* (1986) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(I) ISBN 1 85898 383 5.
- FREY, Bruno S. e POMMEREHNE, Werner W. - *A Comparative Institutional Analysis in the Arts: The Theater* (1990), IN TOWSE, Ruth (editora): *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(II) ISBN 1 85898 383 5.
- GRAÇA, Susana – *The economics of the performing arts: its goal and its consequences p. 6* (artigo apresentado no congresso da Association for Social Economics (Glasgow, 2012) e descarregado em socialeconomics.org em 20/04/2015
- PINK, Daniel H. - *A Whole New Mond. Why Right-brainers Will Rule the World*. Nova Iorque: Penguin Group, 2006.
- SANTOS, Helena e MOREIRA, Ricardo - *Estudo sobre os apoios financeiros diretos concedidos pela Direção Geral das Artes às atividades artísticas* (apoios bienais 2011 e quadrienais 2009), Relatório final. Faculdade de Economia da Universidade do Porto: Porto, 2013.
- SEAMAN, Bruce A. - *Arts Impact Studies: A Fashionable Excess* (1987) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(II) ISBN 1 85898 383 5.
- SHOLETTE, Gregory – *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nova Iorque: Pluto Press, 2011.
- TOWSE, Ruth - *Partly for the money: Rewards and Incentives to Artists* (2001), IN TOWSE, Ruth (editor), *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 2007. VOL 205 ISBN 978 1 84542 385 8.
- THROSBY, David – *Conferência de Abertura IN RAYNER, Francesca, BRILHANTE, Maria João e ALMEIDA, Mónica* (coordenadores) – *Teatro e Economia. Desafios em Tempo de Crise*. Lisboa: Bicho do mato, 2011. ISBN 978-989-8349-18-7.
- THROSBY, David - *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press: Cambridge, 2010. ISBN 978-0-521-68784-3
- THROSBY, David - *Economics and Culture*. Cambridge University Press: Cambridge, 2001. ISBN 0 521 58406X p. 28 e 29.
- THROSBY, David - *The production and consumption of the arts: a view of cultural economics* (1994) IN TOWSE, Ruth (editora) - *Recent developments in cultural economics*. Edward Elgar publishing limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(I) ISBN 1 85898 383 5.
- THROSBY, David - *A work-preference model of artist behavior* (1994) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*; Edward Elgar publishing limited: Cheltenham 2007 VOL.205 ISBN 978 1 84542 385 8.

WASSAL, Gregory H. e ALPER, Neil O. - *Toward a Unifief Theory of the Determinants of the Earning of Artists* (1992) IN TOWSE, Ruth (editora) *Recent developments in cultural economics*, Edward Elgar Publishing Limited: Cheltenham, 1997. VOL 80(II) ISBN 1 85898 383 5.

E também:

O estudo da *KEA- European Affairs, The Economy of Culture in Europe*, encomendado pela Comissão Europeia (2006). O relatório da Augusto Mateus & Associados, encomendado pelo GPEARI - Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais, do Ministério das Finanças (2009). *O Plano de Estudos Cultura 2020*, encomendado pelo GEPAC - Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliações Culturais do Secretário de Estado da Cultura (2013/2014).

E ainda:

As mensagens pessoais de correio eletrónico de Ana Saltão, Cátia Guedes, Cristovão Carvalheiro, Jorge Palinhos, Judite Costa, Julieta Guimarães, Mickäel de Oliveira, Renata Portas, Ricardo Alves, Rui Ângelo Araújo, Rui Oliveira, Salvador Santos, Sara Barros Leitão, Teresa Arcanjo e dos anónimos Y e Z, bem como a entrevista com o anónimo X.

AGRADECIMENTOS

Professora Helena Santos (Faculdade de Economia da Universidade do Porto) - pelo tempo, contacto pessoal e conceitos transmitidos – e Professor David Throsby (Macquarie University, Faculty of Business and Economics) - pela indicação de referências.

Ana Saltão, Cátia Guedes, Cristovão Carvalheiro, Judite Costa, Renata Portas, Ricardo Alves, Rui Oliveira, Sara Barros Leitão e Teresa Arcanjo pela partilha do seu espanto e com os melhores votos de sucesso pessoal e profissional.

Jorge Palinhos, Mickäel de Oliveira, Salvador Santos e Rui Ângelo Araújo pela reflexão acerca do estatuto dos artistas, certo de que o saberão tornar mais justo e equitativo.

X, Y e Z pelas suas preciosas inconfidências e na expectativa do dia em que as possam fazer sem necessidade de anonimato.

Cristina Grande e António Maia pela disponibilidade para o encontro e para o questionar de territórios e estatutos.



centro de
dramaturgia
contemporânea