



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Prof. Dr. Carlos Edison de Almeida Maneschky

Vice-Reitor

Prof. Dr. Horacio Schneider

Pró-Reitor de Administração

Prof. MSc. Edson Ortiz de Matos

Pró-Reitor de Planejamento

Prof. Dr. Erick Nelo Pedreira

Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Profa. MSc. Marlene Rodrigues Medeiros Freitas

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Pró-Reitor de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

MSc. João Cauby de Almeida Júnior

Pró-Reitor de Relações Internacionais

Prof. Flávio Sidrim Nassar



NÚCLEO DE MEIO AMBIENTE

Diretor Geral

Prof. Dr. Gilberto de Miranda Rocha

Diretor Adjunto e Coordenação Acadêmica

Prof. Dr. Wagner Luiz Ramos Barbosa

Coordenadora de Informação Ambiental

Profa. MSc. Marise Teles Condurú

Coordenador de Planejamento, Gestão e Avaliação

Raimundo Lima da Silva Matos

PPGEDAM

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Recursos naturais e Desenvolvimento Local da Amazônia

Prof. Dr. Sérgio Cardoso de Moraes

PPGCS

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Profa. Dra. Denise Machado Cardoso

**Organização Social do Trabalho e
Associativismo no Contexto da Mundialização**

Estudos em Portugal, África e Amazônia

Ana Célia Gomes

Maria Cristina Maneschky

Sônia Barbosa Magalhães

José Maria Carvalho Ferreira

(Organizadores)

**Projeto Gráfico, Produção Editorial e
Edição Eletrônica**
Israel Gutemberg

DISTRIBUIÇÃO
Universidade Federal do Pará
Cidade Universitária José da Silveira Neto
Núcleo de Meio Ambiente - NUMA
Rua Augusto Corrêa, 1
numa@ufpa.br

Apoio
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará - FAPESPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Núcleo de Meio Ambiente/UFPa, Belém - PA

Organização social do trabalho e associativismo no contexto da
mundialização: estudos em Portugal, África e Amazônia /
organizado por Ana Célia Gomes, Maria Cristina Maneschy,
Sônia Barbosa Magalhães e José Maria Carvalho Ferreira. —
Belém: NUMA/UFPa, 2010.

394 p.

ISBN 978-85-88998-29-2

1. Associações, instituições etc. 2. Participação social. 3. Trabalho.
I. Gomes, Ana Célia (Org.). II. Maneschy, Maria Cristina (Org.). III.
Magalhães, Sônia Barbosa (Org.). IV. Ferreira, José Maria Carvalho
(Org.).

CDD 21. ed. 361.8

"Toda sociabilidade é um símbolo da vida quando esta surge no fluxo de um jogo prazeroso e fácil. Porém, é justamente um símbolo da vida cuja imagem se modifica até o ponto em que a distância em relação à vida exige. Da mesma maneira, para não se mostrar vazia e mentirosa, a arte mais livre, fantástica e distante da cópia de qualquer realidade se nutre de uma relação profunda e fiel com a realidade".
(George Simmel, Questões fundamentais da sociologia)

VOCACÃO, FORMAÇÃO E MERCADO DE TRABALHO NO TEATRO: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

*Maria Angélica Alberto
Vera Borges¹*

Neste artigo as referências ao mundo do teatro brasileiro são resultantes das primeiras análises dos dados obtidos da pesquisa realizada com integrantes do Grupo de Teatro Cuíra, na cidade de Belém-Pará, cuja proposta inicial foi a de estabelecer o seu perfil sócio-econômico. Para isso aplicou-se a três dos oito actores que compõem o Grupo Cuíra um formulário para a obtenção das informações necessárias para construção deste perfil. Foi também nosso objetivo mostrar como se dá a formação e construção de suas trajetórias profissionais e as condições em que são desenvolvidos seus trabalhos. Para alcançar este objetivo foram feitas entrevistas de profundidade com os mesmos actores que responderam ao formulário.

No caso português, as referências ao "mundo do teatro" têm dois pontos de partida: um estudo sobre como vivem e trabalham os artistas

¹ Maria Angélica ALBERTO é Doutora em Educação, professora associada do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - PPGCS, Faculdade de Ciências Sociais/UJPA. Vera BORGES é Doutorada em Sociologia, investigadora de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais (ICS-UL).

nas áreas da dança, teatro e música (BORGES, 2009c)² e os resultados de uma investigação anterior onde se analisaram as trajetórias profissionais dos atores e os percursos dos seus grupos de teatro (BORGES, 2007). Além disso, utilizam-se ainda as conclusões de um artigo recente onde avaliamos a evolução das formas de aprendizagem dos atores e encenadores, entre o grupo de teatro e a escola (BORGES, 2009a, 2009b). Convém acrescentar que as entrevistas citadas ao longo do texto foram realizadas junto de 140 atores e encenadores, entre os anos 2000 e 2004 e, mais recentemente, em 2009, entrevistamos 30 atores e encenadores. A análise articulada deste conjunto de resultados de caráter quantitativo e qualitativo é pertinente para refletirmos sobre o início dos percursos teatrais - e a importância da vocação que "chama" tantos candidatos à profissão (BORGES, 2008; CABRAL e BORGES, 2009) -, a formação e a entrada no mercado de trabalho teatral.

Neste artigo objetivamos o estabelecimento de comparações entre os três elementos - vocação, formação e mercado -, tendo em conta a situação portuguesa e a situação brasileira. As pesquisas apontam que atualmente a formação dos atores portugueses e brasileiros entrevistados começa em cursos (profissionalizantes, universitários), mas constata também que a prática, o "aprender-fazendo" no seio dos grupos teatrais é reconhecidamente o lugar privilegiado para a obtenção de formação. Em relação às trajetórias profissionais chegamos à conclusão que estes atores as constroem levando em conta uma rede de associações onde o engajar-se a outros atores e encenadores que já tenham uma reputação construída é fundamental.

² O objetivo da atual investigação, ainda a decorrer, é saber quem são e o que fazem os artistas, como vivem e trabalham no teatro, dança e música. No caso do teatro recorreu-se às organizações teatrais e associações de profissionais como a GDA, FERVE, entre outras. A estrutura do questionário on-line que suporta esta pesquisa organiza-se em torno das seguintes dimensões: (i) início da carreira - idade, o primeiro contrato, a formação geral e a formação específica, a importância da escola e da formação contínua; (ii) evolução do percurso profissional do artista - contratos, rendimentos, tempos de trabalho em diferentes sectores de atividade, problemas da profissão; (iii) situação profissional atual; (iv) dados extra-profissionais. Neste artigo apresentam-se apenas alguns resultados estatísticos preliminares na medida em que o questionário foi relançado este ano e está ainda a decorrer o levantamento dos dados.

Finalmente mostramos que as condições de produção deste trabalho imaterial são extremamente precárias por conta da falta de proteção legal (os contratos de trabalho inexistem), mas também pela necessária flexibilidade do artista que no seio de um grupo de teatro acumula várias tarefas e fora do grupo desenvolve outras atividades profissionais.

1 VOCAÇÃO

1.1 O CASO BRASILEIRO: A BUSCA DE ALTERNATIVAS PARA DESENVOLVER A VOCAÇÃO

Para falar em vocação levando em conta as informações registradas através das entrevistas feitas aos membros do Grupo Cuiira, há necessidade de explicitar a origem do Grupo e os motivos que levaram cada um de seus membros a engajarem-se na atividade artística.

A Sociedade Civil Grupo Cuiira do Pará foi "formada por jovens atores egressos da Sociedade Civil Grupo Experiência" em 1982 (LIMA, 2005, p. 25). Segundo informação contida no "catálogo" produzido para comemorar os 19 anos do Grupo, os atores que criaram o Cuiira foram mobilizados pela vontade de seguir outros caminhos, de falar de outros assuntos, de serem independentes, queriam se tomar uma lanterna e com ela iluminarem o escuro e assim descobriram maravilhas. (CATÁLOGO COMEMORATIVOS 19 ANOS, 1999, p. 3).

O relato de uma das integrantes do Grupo Cuiira exprime os motivos que levaram um grupo de jovens atores a ousarem criar seu Grupo:

Primeiro a tendência do Grupo Experiência que achou um filão grande de sucesso até nacional, que era o teatro regionalista, aquele discurso regionalista; segundo, essa situação que a gente achava extremamente injusta (50% do dinheiro ir para uma ou duas pessoas) e depois essa divisão de classe entre atores. Tudo isso, e não oportunidade de discutir o que ia se montar, fez com que este pequeno grupo se reunisse e dissesse: vamos criar o nosso grupo com a nossa cara, com o nosso jeito de pensar? E aí se criou o Cuiira em 83. [...] mas em dois anos foi suficiente para eu ver o que eu estava vivendo (e apesar de eu ter começado no teatro em 79, pouco tempo) não era aquilo que eu acreditava, descobri. Logo então fundamos o Cuiira, o Cuiira nasce aí. [Entrevista concedida à autora].

Cada um dos entrevistados teve um motivo que os levou a abraçar a carreira teatral. Edyr Proença, o dramaturgo do Grupo, teve uma família absolutamente ligada às artes, então sua vida de jornalista aliada a esta tradição familiar quase que “naturalmente” o levaram pelos caminhos da literatura e, posteriormente, da dramaturgia. Edyr assim fala de sua entrada no mundo do teatro:

Fui entrando muito lentamente porque quando foi minha primeira peça eu nem sequer fui para os ensaios que eu era muito tímido. Mais tarde quando eu fui fazer a minha segunda peça, que um amigo meu se tornou produtor da peça, em função disso eu comecei a me inteirar mais das coisas, a participar mais daquilo, a ir em excursões, a realmente conviver com o palco do Teatro da Paz e dos outros teatros daqui e os atores também. Isso, aliado a assistirmos o teatro, essas coisas todas e essa foi minha educação e entrada nessa área [Entrevista concedida à autora].

Wlad Lima diretora, cenógrafa e atriz, quando nos fez conhecer os primeiros contatos com o teatro contou das suas dificuldades com o corpo quando adolescente e a sensibilidade da mãe ao levá-la ao teatro. Sua mãe a inscreveu na Escola de Teatro e hoje Wlad diz que sua mãe “lhe deu” o teatro. Wlad diz que o que a levou a descobrir o teatro e sua vocação no primeiro momento foi a superação física, já que o teatro “é muito generoso neste sentido, ele recebe gordos, magros, as dicotomias [...] o teatro diz: venham que eu preciso desses corpos, dessas caras” [Entrevista concedida à autora].

Zê Charone entrou para o mundo do teatro há 27 anos e diz sobre seus primeiros contatos com essa arte:

Eu comecei a fazer teatro, porque estava fazendo balé clássico e minha irmã estava fazendo Escola de Teatro e eu vivia no meio, vivia nos ensaios e aulas. Um dia estava no ensaio do Grupo Palha, que começava a fechar elenco para o próximo espetáculo infantil e o diretor me perguntou se eu queria fazer. Eu respondi que não sabia, eu fazia balé, o diretor então me desafiou e eu topei. Parei o balé e entrei para o teatro. Desde então eu tenho amor por essa coisa que eu disse que faria da vida, amor por essa coisa mais foda e inigualável que já me aconteceu: O Teatro.

Mas depois desta aprendizagem “no palco” a atriz veio a desenvolver outras atividades e uma delas foi a de produção. Foi produtora teatral do Grupo Gruta, depois começou a produzir seus próprios espetáculos e hoje é produtora e presidente do Grupo Cuíra. Zê Charone diz que o trabalho como atriz se deu antes de qualquer tipo de aprendizado formal. Só depois é que fez escola de teatro, um curso técnico. Depois que saiu da escola procura oportunidades de atualização porque,

[...] o que se recebe aqui, se recebe muito pouca coisa na cidade para isso [fazer cursos]. Eu sempre que posso tento guardar uma grana para viajar... viajo, faço um workshop, vejo, assisto muita coisa. Eu sempre que posso faço isso porque você tem que fazer. Tanto que quando você volta de uma viagem mesmo que você não tenha feito nada oficial, mas você viu muita coisa, o teu gás é diferente; porque o teu olho abriu mais, você já enxergou outras coisas. [Entrevista concedida à autora].

Vale observar que a entrada para a dramaturgia, no caso de Edyr Proença, deveu-se ao fato de ter sido convidado por Geraldo Sales, do Grupo Experiência, para escrever uma peça para aquele Grupo. Mesmo considerando que a questão da vocação esteja aí presente não podemos deixar de concluir que as idéias de reconhecimento, da importância da rede de relações, dentre outros elementos, também aí estejam confirmadas. Como bem avalia V. Borges (2007) ao falar do teatro em Portugal:

No mundo do teatro, os parceiros escolhem-se não só para reduzir a incerteza na concepção do espetáculo, como também para promover nichos de trabalho protegidos e criar relações de confiança. O imperativo do trabalho em redes está, pois, estreitamente ligado às reputações e ajuda a construir contextos de criação teatral mais estáveis, com informações seguras sobre as competências relacionais e os talentos dos atores. (BORGES, 2007, p. 34).

É claro que enquanto Borges (2007) chega a esta conclusão a partir do estudo de uma centena de grupos teatrais em Portugal, aqui estamos tratando de um Grupo apenas, mas consideramos que a forma de organização, o trabalho em rede levando em consideração a reputação dos atores é uma referência também em outros grupos teatrais em outras regiões, como é o caso do Cuíra.

Considera-se poder afirmar que independente das formas de entrada no mundo teatral, sempre está presente nas entrelinhas dos discursos destes atores a idéia de que “nasceram para aquilo”. Não poderiam ter outra profissão que não fosse a de ator.

1.2 O CASO PORTUGUÊS: VOCAÇÃO, PRAZER E RISCO

A análise das biografias dos atores e encenadores entrevistados mostra que o início de um percurso artístico está associado a um conjunto de fatores intrínsecos como uma emoção forte, a realização de um sonho, o amor e o prazer que alimenta aqueles que fazem teatro, mas também o risco inerente a estas carreiras, como se pode ler na longa citação que se segue:

Na altura era aquela coisa: queres vir fazer teatro, não queres? Ainda uma onda um bocadinho trash porque o Olho nessa altura [...] era um grupo muito, muito grande, sem pessoas fixas, as pessoas entravam e saíam, era uma espécie de espaço de criação [...] Ah queres ir ver um ensaio? Naquela de ir ver um ensaio só. E fui um dia à noite a esse tal armazém da Lemauro [...] então és tu que queres fazer teatro? E eu disse: não, não, venho ver [...] Comecei a ir regularmente, inicialmente, para fazer ensaios [...] Na altura a gente trabalhava um bocadinho aquele sistema de atrizes de fim-de-semana como a gente chamava porque não havia dinheiro, eu estava a estudar, estava a acabar o 12º ano. E por isso, era aquela estratégia fazia-se teatro ao fim do dia, era aquela onda assim: muito amor à camisola, muito esforço [...] Eu na altura nem sabia o que é que ia fazer da minha vida, era miúda. Eu entrei com 16 anos [...] Primeiro acho que te vais mantendo na coisa um bocadinho por sugestão hipnótica porque o grupo continua e a partir de um momento acabei por ficar [...] Fiquei no Olho e trabalhei no Olho [...] Entretanto uma pessoa vai começando a crescer [...] e pronto vais começando a querer mais coisas, a saltar fora [...] Tens então outra profissão? Outra profissão não. A minha profissão é esta, única. Mas o fato de tu não queres fazer determinado tipo de trabalho para te protegeres, isto digo-te já atualmente, como sendo novelas e certos trabalhos, tive que me proteger um bocadinho, o que faz com que tu tenhas que arranjar situações para sobreviveres. Definitivamente pagas o teu sonho. É um bocado assim o que se passa [...] [atriz, free-lancer, jovem geração].

Ao relatar o seu percurso profissional, os atores recordam que tudo começou com o nascimento de uma vocação artística e o desenvolvimento de “uma aprendizagem interior”. A atividade de criação teatral é descrita como autoformadora, simbolicamente muito gratificante, capaz de promover a autenticidade e a implicação profunda do indivíduo no trabalho:

As pessoas podem ter jeito, talento, mas que isto é uma coisa que se constrói, que cresce, que se aprende. Lá isso é [...]], tem a ver com uma aprendizagem interior que vais fazendo [...]], conhecendo-te melhor enquanto pessoa e atriz [atriz, free-lancer, jovem geração].

Eu conheço pessoas que começam na barriga das mães...! Conigo o que mais me aproximou do teatro foi a música [ator, free-lancer, geração intermédia].

A primeira vez [que eu fiz teatro] foi no teatro universitário do Instituto Superior de Economia. Fui fundadora do grupo [...] Sou licenciada e [...] o Direito era um curso demasiadamente tecnicista e eu sentia-me, de certa maneira, limitada em termos de criatividade [...]]. A própria função social de uma profissão ou de um curso corta, cerceia. Eu senti essa espécie de ruptura com o Direito e uma espécie de apelo, não digo apelo [...] é mais materializável no sentido de questionar, confrontar e, a partir daí, eu própria produzir um artefato [...] No meu caso começou por ser o meu papel enquanto atriz, mas eu nunca fui muito atriz. Sempre fui mais escritora [atriz, free-lancer, geração intermédia].

Em suma, as biografias dos atores revelam muitas vezes a precocidade do gosto pelo teatro, procurando-se na mais tenra infância uma explicação para a escolha da profissão; sublinham-se ainda os acasos, os imprevistos nos percursos profissionais dos indivíduos, as vocações que se descobrem tardiamente, provocando rupturas biográficas entre a história passada e a história presente do indivíduo, a “urgência em fazer teatro” [palavras de uma atriz da geração intermédia], pelo prazer, pelo gosto e pelo risco associados a esta atividade.

2 FORMAÇÃO: O "APRENDER FAZENDO" E A ESCOLA

2.1 A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA

A aprendizagem na prática teatral parece ser uma constante também na vida dos atores deste grupo teatral. Tanto Wlad quanto Zê consideram de extrema importância o aprendizado "na prática". Parece ser lugar comum no mundo do teatro, o aprender-fazendo. Isto se tornou visível tanto em Belém, através dos depoimentos dos integrantes do Grupo Cuíra, como em outras partes do mundo, como por exemplo, em Portugal. V. Borges (2006) aponta está questão em pesquisa feita junto a grupos de teatro em Portugal: "Uma aproximação às trajetórias artísticas dos atores mais antigos entrevistados – que desenvolvem a sua carreira nos anos 70 – demonstra que esses fizeram a sua formação no interior dos grupos de teatro que os próprios fundaram ou ajudaram a fundar" (BORGES, 2006, p. 103).

O aprender na prática do Grupo Cuíra pode também ser considerado um aprender que teve uma diferenciação importante dos demais grupos teatrais de Belém. Este aprender teve a direção de um grande nome, trata-se de Cacá de Carvalho, ator e diretor dos mais reconhecidos do Brasil. Cacá é paraense e amigo dos integrantes do Grupo Cuíra e isso provavelmente foi determinante para que ele se envolvesse profundamente com o Grupo. Esta vinculação pode ser percebida nas palavras de Edyr:

O Grupo Cuíra foi profundamente influenciado pelo Cacá Carvalho. Cacá é nosso amigo e o Cacá desde o início no retorno do Cuíra esteve presente, e nós tivemos uma sorte incrível porque isso combinou com a ida dele a P [...] onde ele passou a trabalhar com o pessoal do B [...].] então você imagina nossa sorte que esse homem vem da Itália e ao invés de chegar primeiro a São Paulo para mostrar tudo o que tornou ele esse grande artista nas peças de teatro, ele vinha a Belém onde ele montou pelo menos 4 ou 5 peças nossas. E aí ele colocava no trabalho do ator todas as novidades da área de pesquisa em termos de ator. Então nós temos hoje uma experiência muito grande e que cai em cima da própria Wlad que trabalhou e escreveu a tese dela sobre Hamlet com a direção do

Cacá e adaptação minha do texto. Você tem a Olinda Charone que participou da "Toda a minha vida por ti", você tem a Zê que é uma atriz que acabou absolutamente dominada pela coisa do Cacá; e o trabalho do Cacá é um trabalho extremamente técnico [...] nós temos novas técnicas de ensaiar, temos novas maneiras de trabalhar o ator. O trabalho do ator é como se fosse o trabalho de um relojoeiro, um trabalho de detalhe, um trabalho do dia-a-dia e o Cacá, quando o ator está em cena, ele está atento até a ponta do dedo mindinho do ator. Então não tem nada de improviso, é um trabalho árduo, pesado, difícil, para pessoas talentosas, inteligentes, que sabem perceber tudo isso. O que às vezes a platéia vê é uma coisa e o que se passa no palco é absolutamente outra [...] [Entrevista concedida a autora].

O poder contar com um mestre de renome nacional faz com que os trabalhadores do Grupo Cuíra venham a obter ganhos imateriais, segundo eles, diferente dos demais grupos. Entendemos também que quando existe a possibilidade de estabelecimento de alianças com outros trabalhadores das artes que detêm um grande capital cultural, isso acaba tendo como consequência uma ação dos beneficiados que os diferenciaria dos demais. Daí o grande reconhecimento que o Grupo Cuíra hoje tem na cidade de Belém.

Chamamos a atenção para a descrição que Edyr faz do trabalho do ator. Compara-o ao trabalho do relojoeiro. Ora, no trabalho do relojoeiro encontra-se o detalhe, a minuciosidade, tal qual o trabalho do ator. Há outra característica deveras importante nestes dois tipos de trabalho: ambos podem ser considerados um trabalho não alienado, não estranhado, pois tanto o relojoeiro³ quanto os trabalhadores do teatro têm o domínio sobre a execução de seu trabalho. A diferença entre o artesão-relojoeiro e os trabalhadores do teatro é quanto ao produto. Enquanto o primeiro com o seu trabalho produz bens materiais, os trabalhadores das artes produzem bens imateriais.

³ Estamos nos referindo a aquele relojoeiro artesão diferente do que acontece na modernidade onde cada peça do relógio é produzida em alhures e depois encaminhada para as montadoras onde os trabalhadores apenas agregam as peças até que o produto chegue a porta final da linha de montagem. Voltaremos a esta comparação mais adiante.

Quando afirmamos que os trabalhadores das artes produzem bens imateriais compreende-se o trabalho imaterial como aquele que envolve o trabalhar com ideias; ideias estas que, no caso do artista, se concretizam na encenação, no espetáculo. Nas outras esferas de produção no mundo contemporâneo, de forma diferente do que se pode perceber no mundo do trabalho do teatro, também se presencia a ampliação da esfera do trabalho imaterial⁴, principalmente nas atividades relativas à pesquisa, à criação de softwares, marketing e publicidade.

Outro diferencial do trabalho imaterial desenvolvido pelos trabalhadores do teatro em relação aos demais trabalhadores é quanto à forma de ação. O sistema de produção contemporâneo necessita cada vez mais de atividades de pesquisa, comunicação e marketing para a obtenção antecipada das informações oriundas do mercado, principalmente informações seguras sobre o mercado consumidor. Isso indica que a esfera do consumo incide cada vez mais diretamente sobre a esfera da produção, pois nada se produz sem que se saiba das tendências do mercado. (LAZZARATO, 1993[2], p. 111 apud ANTUNES, 1999, p. 126). Ora, o trabalhador do teatro não faz este movimento, ele normalmente cria sem se preocupar em pesquisar, por exemplo, se a peça que vai produzir terá aceitação do público. É sempre uma incógnita. Daí a necessidade que sentem de se articularem com outros atores que já tenham reconhecimento do público. Mas, o reconhecimento da qualidade do trabalho se dá ao fim da criação da obra e de sua apresentação ao público. Zê Charone assim fala sobre o reconhecimento do trabalho artístico: "A gente nunca sabe se eles vão aparecer também, a gente trabalha com o público e aí quando abre à porta a gente pergunta: será que eles vêm hoje? Aí, quando eles vêm, é uma delícia! (risos)" [Entrevista concedida a autora].

⁴ Neste sentido é bom lembrar da análise feita por Antunes (1999) que chama atenção para o fato de que a vigência do trabalho imaterial não pode ser considerada como dominante hoje "[...] mas se mostra como uma tendência cada vez mais presente e crescente nos sistemas de ponta do mundo produtivo" (ANTUNES, 1999, p. 129).

No teatro, assim, cria-se e apresenta-se a criação ao público, enquanto no mundo da produção em geral, a produção de mercadorias depende em grande parte do conhecimento a respeito do comportamento do mercado. Daí a tendência à utilização cada vez maior do trabalho imaterial em todos os setores.

A forma como foi construída a trajetória e a formação profissional também representa mecanismos que darão condições aos trabalhadores do teatro de produzirem seus trabalhos de forma mais diferenciada que os demais, em um mercado no qual a diferenciação é crucial. Assim, a formação dentro dos grupos, o aprender-fazendo, tal como vivenciado pelos membros do Grupo Cuíra são elementos que irão potencializar a realização e a necessária inovação de suas artes.

2.2 A EXPERIÊNCIA PORTUGUESA

Nos percursos dos atores entrevistados aparecem associados a formação teatral e a prática intensiva e contínua do teatro. Esta profissão associa um dispositivo de formação permanente, onde se conjuga a aprendizagem e o trabalho no grupo de teatro, com um leque diversificado de formações técnicas e especializadas, oferecidas aos candidatos através das escolas artísticas.

"Pisar as tábuas", "estar em contacto com o palco", "fazer teatro mesmo que sejam pequenos papéis" são condições para aprender e desenvolver o fazer-teatro:

Às vezes aceito trabalhos só para estar em forma. É como aquela coisa de "ir aos treinos" [ator, free-lance, jovem geração].

O mais importante é não desistir, independentemente de ser protagonista ou não [...] O que é muito importante é nunca perder o contacto com as tábuas, o contacto com o palco porque é um ofício em que parar, estar afastado do palco... mata [atriz, permanente, antiga geração].

O início dos percursos dos atores está também profundamente ligado à prática teatral nos grupos escolares, grupos amadores e grupos de teatro universitário. No discurso dos atores, estes grupos aparecem

como plataformas de transição e passagem, representam uma ocasião de futuro ator “aprender fazendo”, familiarizando-se com o teatro, as suas rotinas e quadros de ação e avaliando se vale a pena continuar ou não. Nas biografias dos atores das antigas gerações os grupos amadores e universitários foram apresentados como tendo sido uma oportunidade de profissionalização futura; no caso das jovens gerações de atores, a passagem por estes grupos é uma entre muitas etapas de socialização, inspiradas em condições de trabalho profissionais que os atores e encenadores que dirigem estes grupos conhecem pela sua posição no mundo teatral.

As trajetórias de carreira dos atores mais antigos – aqueles que desenvolveram a sua carreira nos anos 70 – mostram que estes fizeram a Revolução de Abril de 1974 no interior dos grupos que estavam profundamente associados aos movimentos políticos, sociais e culturais de luta contra o regime salazarista (SANTOS, 2002). A partir das entrevistas realizadas e das observações no terreno desta pesquisa, podemos afirmar que aquilo que caracteriza melhor a formação teatral desta antiga geração de atores portugueses é a aprendizagem das técnicas e formas de fazer no interior dos grupos.

Os resultados da nossa investigação evidenciam a importância dos grupos de teatro mais antigos, sobretudo os “grupos-família”, que ainda hoje se apresentam como “escolas de atores”. Estes grupos assumem-se como estruturas mais estáveis que permitem às jovens gerações conhecer os membros que compõem a comunidade teatral, adquirir experiência, trabalhar com os “mais conhecidos” e reputados, aceder a informações sobre os outros grupos, projectos e personalidades do meio, construir as bases de uma carreira artística, consolidar os seus percursos (BORGES, 2007).

Hoje as situações de aprendizagem no interior dos grupos de teatro portugueses mais antigos representam igualmente momentos de aprendizagem cruciais para as jovens gerações de atores. Estes atores acumulam ainda a direcção dos seus próprios projectos teatrais. Nestes projectos desenvolvem competências para-artisticas, como M. Jouvenet (2006) descreveu para o caso dos músicos de rap, e que no caso do teatro

passam pela procura de financiamentos, a divulgação dos espectáculos, a gestão do material técnico e, algumas vezes, a programação de uma pequena sala, entre outras.

Com efeito, as jovens gerações de atores portugueses consideram a formação contínua – realizada, por exemplo, nos grupos de teatro por intermédio dos seus encenadores que organizam cursos, workshops e acções de formação – como um complemento da sua formação inicial, ela mesma cada vez mais estreitamente ligada a um percurso escolar: por seu turno, para as antigas gerações de atores a formação contínua e a formação inicial se confundiam largamente com o tipo de recrutamento realizado pelos grupos de teatro e a aprendizagem em situação de trabalho.

3 MERCADO DE TRABALHO TEATRAL: FORMAS DE ACESSO

3.1 A REALIDADE BRASILEIRA

Duas variantes marcam o acesso ao mercado de trabalho pelo Grupo Cuíra. Este Grupo possui dentre seus membros três professores ligados à Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Esta vinculação faz com que estes professores/atores possam operar como agentes responsáveis pelo encaminhamento e inserção de seus alunos no mercado de trabalho artístico. Assim, observou-se que quando da seleção para algum projeto teatral, os alunos da Escola de Teatro têm a possibilidade de se inserir neste mercado a partir da indicação de seus professores.

Em segundo lugar, a abertura do mercado de trabalho pelo Grupo Cuíra leva também em consideração o reconhecimento ou reputação do ator a ser convidado. É óbvio que um ator de prestígio será provavelmente garantia de sucesso da peça a ser encenada. Assim acontece desde a criação do Cuíra e pode ser constatado quando se observa a ficha técnica de cada espetáculo. Esta prática pode ser percebida nas palavras de Edyr:

São eventos que vão se montado a partir de outros trabalhos. Nós temos uma ideia há um bom tempo de misturar novos e velhos atores, isso de trocar experiências. Isso a gente fez em algumas peças como “Toda a minha vida por ti”, por exemplo, Mendara

Mariane e a Nilza Maria, juntamente com meninos que estavam começando; nós tivemos recentemente no PRC5 atores novos começando o trabalho e outros atores já com muita experiência. Nós gostamos de fazer isso. O que acontece? Normalmente é que o núcleo se reúne, esse núcleo hoje é formado por mim, Zê, Wlad, Olinda, Karine e ali, como são todos diretores, pessoas envolvidas com teatro nós reunimos para ver que a peça vai ser feita, de que maneira vai ser feita, quem vai dirigir e vamos escolher os atores. E aí as meninas do teatro, elas têm informações da Universidade, que elas trazem o pessoal que está começando a fazer teatro lá; nós temos as informações do pessoal mais velho: vamos botar esse. Então, ali tudo é decidido e são feitos os convites e não é nem tão formal. O último grande elenco que nós montamos foi ali na Praça do Carmo. Nós todos sentamos numa mesa à noite e resolvemos ir anotando o nome das pessoas e montamos o elenco. Todo mundo fala, todo mundo diz [...] [Entrevista concedida à autora].

É visível neste discurso que a rede de relações onde estão presentes atores de reconhecida competência é essencial. Ele menciona duas atrizes reconhecidas, mas diz também da presença de “meninos” que estavam começando. A presença dos “meninos” demonstra a importância da vinculação de diretores e atores com as instituições onde a formação está acontecendo.

Outro aspecto a sublinhar no funcionamento do mercado de trabalho artístico é quanto à forma de contratação. O Grupo Cuíra, como bem lembra Wlad, não possui um grupo estável de atores. Os atores são contratados segundo as necessidades de cada novo espetáculo:

[...] O grupo hoje não tem um grupo de atores. Você tem atores que toda vez que esse núcleo chama para trabalhar adora, mas você não tem um grupo de atores do Cuíra. Eu acho que a única atriz que permanece sempre e faz o trabalho dela como atriz chama-se Olinda Charone. Ela é atriz do Cuíra, trabalha em outros grupos, mas ela é atriz do Cuíra que está sempre em todos os espetáculos. Então, o grupo na verdade se organiza em torno de um projeto X, que essas pessoas são as pessoas que se dividem em tarefas X e chamam o elenco. E às vezes, você vê em três espetáculos seguidos o mesmo ator, mas ele não se considera do Cuíra e nem este núcleo diz também que ele é Cuíra. Hoje o grupo é assim [Wlad Lima em entrevista concedida à autora].

Na fala de Wlad fica patente a prática do contrato por projetos e esta forma de contratação deve-se ao fato de o Grupo Cuíra não ter como remunerar força de trabalho fora dos períodos de realização dos espetáculos.

A prática de contratação por projeto utilizada pelo grupo Cuíra tem similitudes com o que acontece no mundo do trabalho em geral. Com efeito, no Brasil a partir da década de 80, esta forma de vínculo empregatício vem se tornando cada vez mais usual, de vez que a era do “emprego para toda a vida” acabou. Temos um mercado de trabalho caracterizado pela volatilidade, o que leva à ideia preconizada por Z. Baumann (2001) de que vivemos em uma modernidade líquida, onde tudo, muito de repente, se *desmancha no ar*. Com isso, reduz-se a capacidade das pessoas de projetarem suas vidas, de planejar o futuro com alguma margem de segurança, tendo assim de desenvolver outras formas de sociabilidade que provavelmente garantirão inserção em um mercado de trabalho cada vez mais instável. Se levarmos em consideração a formação deste mercado vamos perceber que desde sua constituição ele é marcadamente caracterizado pela flexibilização da contratação.

V. Borges (2007) chega as mesmas conclusões com relação as formas contratuais de trabalho dos atores dos grupos de teatro por ela investigados e avalia que

[...] os grupos de teatro procuram vias alternativas aos tradicionais contratos de trabalho que ligavam os atores às estruturas durante toda a vida; além disso, as fragilidades econômicas dos grupos de teatro portugueses não permitem manter equipas de atores muito grandes, com os consequentes encargos fixos (BORGES, 2007, p. 93).

A autora diz ainda que “[...] os contratos verbais ou os compromissos apalavrados são a prática mais freqüente” (BORGES, 2007, p. 95).

Ora, é esta a prática vivenciada também pelo Grupo Cuíra, como pode ser identificado na fala de Zê Charone. Ela releva também o aspecto do conhecimento pessoal entre os contratantes, até mesmo da amizade, o que sedimenta a confiança necessária nesse tipo de acordos verbais de trabalho e que comportam certa margem de risco, já que não se sabe de antemão o resultado da bilheteria.

Na hipótese de não captar a totalidade dos recursos aí tu apelas para teus amigos. Porque como todo mundo sabe como funciona, as pessoas que trabalham com isso [...], por exemplo, tu chamas a pessoa e dizes: eu não tenho grana, mas eu queria muito que tu fizesses esse trabalho comigo, porque a gente sempre trabalhou junto... Ai, dependendo do teu tempo, da tua disponibilidade tu vens. Então, a gente vai fazer porque quando eu abrir a bilheteria é lá que a gente vai ganhar [...] E assim vai. [Entrevista concedida a autora].

Dois fatores importantes a considerar: (1) no mundo do teatro a terceirização/subcontratação é constante, dada a falta de possibilidade financeira para os grupos teatrais agirem de outra forma; (2) a flexibilização/precarização surge em decorrência da primeira.

Considera-se que a prática da terceirização acontece no ramo teatral, mas com uma lógica talvez diferente da que é compreendida no mundo do trabalho em geral. A partir da reestruturação produtiva que ensejou o modo de acumulação flexível, o capitalismo passa a adotar a terceirização como um mecanismo de “enxugar” a planta produtiva. Já no teatro, neste Grupo especificamente, a terceirização/subcontratação acontece por falta de disponibilidade financeira, bem como pela própria forma de operar do segmento, que se dá conforme a montagem de espetáculos e não sob uma base contínua. Daí concordarmos com a conclusão de V. Borges (2007) em sua investigação sobre o mundo do teatro em Portugal de que “O peso econômico das grandes equipas de actores tornou-se um modelo ineficaz nos grupos de teatro” (BORGES, 2007, p. 104).

Avalia-se também que muito mais que a flexibilização, a flexibilidade sempre foi uma constante no mundo do trabalho teatral, se pensarmos que esta, como avalia Druck (2007) “[...] se refere a uma etapa ou situação já constituída e estabelecida, seja no âmbito do processo/organização do trabalho, seja no quadro mais geral e sistêmico da economia e da sociedade capitalista” (THÉBAUD-MONY e DRUCK, 2007, p. 29). A flexibilidade, nesse sentido, remete à polivalência, como bem diz Castel (1998) “[...] a disponibilidade para atender as flutuações da demanda que exigem um operário rápido, ágil, e multifuncional [...]”

(CASTEL, 1998, p. 526). No Grupo Cuirá é assim que funciona: todos os contratados fazem tudo quando necessário. A polivalência é absolutamente necessária para a execução da obra.

Pelo exposto, inexistente a possibilidade de o Grupo ter outra prática de contratação que não a da contratação por projetos. Vê-se, também, que o que é de certa forma recente em outros setores do mercado, como a flexibilidade e a subcontratação, são práticas já correntes entre os grupos teatrais. As palavras de um dos entrevistados reforçam essa conclusão, quando considera que os elementos que caracterizam o mercado de trabalho atual já existem na profissão de ator há muito tempo. E ele complementa dizendo: as outras profissões começam a ficar mais parecidas com a de ator.

3.2 A REALIDADE PORTUGUESA

As formas de entrada no teatro - através dos grupos de teatro escolares, universitários, amadores, profissionais e das escolas de artes - antecipam o conhecimento das regras do jogo e multiplicam, atualizam ou desencorajam as vocações artísticas.

Os atores desenvolvem “associações selectivas” (MENGER, 2009) com outros atores, encenadores, cenógrafos, produtores, autores de textos - como acontece, por exemplo, nos grupos da região de Lisboa, Inestética Teatral, Ar de Filmes, Praga, entre muitos outros -, o que favorece a profissionalização das suas carreiras e dos seus grupos (BORGES, 2002). Procuram-se, desta forma, novas cooperações dos atores com outros “especialistas” das profissões teatrais formados nas escolas ou oriundos de outros mundos profissionais de índole artística como a arquitetura: a título de exemplo, os grupos lisboetas a Mala Voadora, liderado por um ator e um arquiteto, e A Cornucópia, liderado por um encenador e uma cenógrafa.

Por seu turno, a escola exerce igualmente a sua influência no desenvolvimento de modelos organizacionais no interior dos grupos que resultam, em grande medida, de novas disciplinas ensinadas nas escolas como, por exemplo, a produção de espetáculos e a programação de espaços teatrais.

De assinalar ainda o papel dos encenadores na passagem dos alunos-atores aos grupos de teatro. Os professores das escolas de teatro convidam os actores a integrar os grupos de teatro, pois são directores de grupos de teatro reconhecidos, encenadores, críticos de teatro, directores de agências de produção e de recrutamento de actores para teatro e televisão. Graças à sua posição no meio teatral, estes encenadores-professores facilitam (ou não) a entrada dos actores nos grupos ou recomendando o seu nome a outros colegas. Podemos compará-los a "gate keepers" (CLICHÉ e WIESAND, 2003) que permitem aos jovens aspirantes aceder a certos grupos de grupo.

As escolas servem de "viveiros" onde os jovens são recrutados, no mesmo sentido das conclusões de S. Katz (2006) sobre os alunos-atores em França. No fundo, as informações sobre o saber-ser e saber-fazer dos actores circulam durante o período de aprendizagem na escola e convertem-se nos sinais que o actor lança para o mercado de trabalho.

Na realidade teatral portuguesa verificámos que os alunos de teatro manifestam uma certa autonomia, desenvolvendo estratégias activas de trabalho, durante e no fim da sua formação escolar. Uma jovem actriz do grupo lisboeta Mundo Perfeito ilustra esta situação: a actriz terminou o curso de interpretação na Escola Superior de Teatro em Lisboa, nos anos 90. Freqüentou o curso de formação ministrado pelo grupo brasileiro Satyros e, ao mesmo tempo, foi co-fundadora de um grupo de teatro que reunia os seus colegas. De acordo com as suas palavras, nesta altura, o grupo de teatro era já "qualquer coisa muito séria" e marcava a separação dos alunos face à escola.

As jovens gerações de actores portugueses formam grupos durante o período em que frequentam a escola ou a partir de grupos de trabalho fundados com o objectivo de realizar as provas finais de avaliação na escola. Estas provas e rituais de entrada no meio teatral profissional potencializam a fundação de grupos de teatro, cuja fase inicial implica o trabalho não remunerado dos seus membros.

Os resultados preliminares do nosso questionário (BORGES, 2009c) permitem reflectir aqui, brevemente, sobre o impacto da formação escolar inicial no acesso e na inserção no mercado de trabalho teatral. Os resultados desta investigação recente (BORGES, 2009c) apontam no

mesmo sentido do material recolhido durante o trabalho no terreno, revelando que as vocações artísticas se sedimentam, cada vez mais, na escola.

A entrada dos indivíduos no mundo teatral é, relativamente, precoce. O início da trajetória dos actores dá-se aos 21 anos e o seu primeiro contrato de trabalho surge, regra geral, dois anos depois de terem começado a fazer teatro. No universo dos 139 actores inquiridos até este momento, 55% são atrizes e 45% são actores; em média têm 26 anos; 61% realizaram um curso de teatro nas escolas de ensino superior; 23% continuam a desenvolver este tipo de formação superior realizando um mestrado ou um curso de doutoramento.

É também possível acrescentar que durante a sua formação mais longa na arte teatral, 2/3 dos actores inquiridos afirmaram ter exercido uma actividade ligada ao teatro. Para já, o fato de terem realizado uma formação inicial longa não parece engendrar diferenças significativas quanto aos seus rendimentos médios mensais (700 euros), mas sim quanto às suas expectativas de integração no mercado de trabalho, mais elevadas quando a formação é longa. Mais ainda, os actores inquiridos estimam que a experiência adquirida trabalhando no interior de um grupo de teatro foi "extremamente importante" e, apenas num segundo tempo, é que mencionam a experiência escolar como tendo sido "importante" para a sua integração profissional.

Verifica-se que os actores inquiridos que trabalham a tempo inteiro na profissão fizeram uma aposta forte na sua formação inicial. O elevado número de actores que considerou ter frequentado as escolas de teatro, afirmando ter concluído um curso superior, associado ao aumento e à diversificação das disciplinas que aí são ensinadas formam-se importantes sinais da profissionalização dos percursos artísticos dos actores. À medida que se desenvolvem formações específicas destinadas a estes artistas e a todo o conjunto de profissionais "auxiliares", como os produtores, os cenógrafos, os figurinistas assistimos à ligação profunda da profissão à formação e à divisão do trabalho no interior dos grupos de teatro portugueses.

4 CONCLUSÃO

Neste artigo procurou-se analisar a tríade vocação, formação e mercado de trabalho teatral na realidade portuguesa e brasileira.

Em relação à vocação considera-se que, tanto na realidade portuguesa como na brasileira, o prazer e o "ter nascido para fazer teatro" são fatores que explicam a permanência dos atores na atividade teatral. Os atores entrevistados reconhecem as grandes dificuldades encontradas para concretizarem o seu "sonho", o seu "fazer", mas continuam "encantados" diante da possibilidade de fazer teatro. A atividade teatral para eles é extremamente prazerosa. Aliado a isso se percebe também que no discurso destes atores está presente a idéia de que as ações por eles desenvolvidas poderão ajudar ao seu "desenvolvimento interior", acreditando no papel social da arte e colocando sua vocação ao serviço da mudança do mundo.

Quanto à formação dos atores constatou-se que esta acontece de maneira idêntica nas duas realidades e que ela se concretiza através do aprendizado no palco e a formação escolar. No discurso dos atores está sempre presente a idéia do "aprender teatro, fazendo-o", da importância da aprendizagem que fizeram sozinhos e depois a aprendizagem que fizeram com os outros no interior dos grupos de teatro. Não se esquecem de mencionar também a importância de terem um "mestre", uma "figura reconhecida" orientando a sua formação e "fazendo teatro".

A investigação portuguesa/brasileira também possibilitou que se concluisse que o mercado de trabalho teatral funciona desde sempre nos mesmos moldes de outros mercados de trabalho onde a precarização, a flexibilização e contratação por projetos fazem parte deste cenário. Um ator brasileiro entrevistado chegou mesmo a afirmar que esta forma atual de funcionamento do mercado é a "cara do teatro".

Foi possível identificar na realidade portuguesa e brasileira a existência de quatro formas de aceder ao mercado de trabalho teatral: (i) a escola faz "nascer" grupos de teatro fundados pelos alunos; (ii) nas escolas de teatro é comum a presença de encenadores-diretores como professores e estes acabam por se constituírem em agentes que viabilizam a entrada de alunos-atores no mercado. É comum um encenador-diretor

convidar um aluno para participar num espetáculo que ele esteja dirigindo, daí a importância da vinculação de encenadores/diretores/atores com as instituições onde a formação está acontecendo; (iii) as redes de relações informais funcionam como meios de inserção ao mercado, pois é comum que encenadores/diretores/produtores procurem atores de reconhecida competência que garantam o sucesso da peça a ser encenada; por fim, (iv) se reconhece nas duas realidades que o mundo do trabalho teatral é marcado conjuntamente pela aprendizagem no grupo de teatro e pela crescente importância que as escolas têm vindo a desempenhar na profissionalização dos grupos e do mercado de trabalho teatral em geral.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Giovanni. *Dimensões da reestruturação produtiva – ensaio de sociologia do trabalho*. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2007.
- ANTUNES, Ricardo. A era da informatização e a época da informalização: riqueza e miséria do trabalho no Brasil. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- BORGES, Vera. *Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal*. Sociologia, Problemas e Práticas, nº 40, p. 87-106, 2002.
- _____. *O mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- _____. *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal*. Paris: L'Harmattan, 2009a.
- _____. *Comédiens et metteurs en scène portugais: évolution des modes de formation entre la troupe et l'école*. Sociologie de l'art, Opus (no prelo), 2009b.
- _____. *Vivendo e trabalhando como artista*. Relatório final de Pós-doutoramento. Lisboa: ICS (no prelo), 2009c.
- CABRAL, Manuel Villaverde e BORGES, Vera. *Profissão: Arquitecto*. Lisboa: ICS, 2006.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CLICHÉ, Danielle et WIESAND, Andreas. Exposing and opening gates. In: *Culture-gates: exposing professional 'gate-keeping' processes in music and new media arts*. ERICarts Report to the European Commission, ARTCult Media, 2003, p. 9-66.
- COLL, Juliana. Precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DRUCK, Graça e THÉBAUD-MONY, Annie. Tercerização: a erosão dos direitos dos trabalhadores na França e no Brasil. In: DRUCK, Graça e FRÂNCO, Tânia (orgs.). *A perda da razão social do trabalho: tercerização e precarização*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- JOUVENET, Morgan. *Rap, Techno, Electro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris: Éditions de la MSH, 2006.
- KATZ, Serge. Quand savoir faire c'est savoir être. L'élève comédien à l'épreuve de la perception professionnelle de son corps. In: MAUGER, Gérard (dir.), *L'accès à la vie d'artiste: Sélection et consécration artistiques*. Brossieux: Éditions du Croquant, 2006, p. 49-70.
- _____. Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne. In: *Ethnologie française, L'art au travail*, n. 113. Paris: PUF, 2008, p. 39-48.
- LIMA, Wlad. *Dramaturgia pessoal do ator*. Belém: Grupo Cuitra, 2005.
- MATTOSO, Jorge Eduardo Levi. Transformações econômicas recentes e mudanças no mundo do trabalho. In: OLIVEIRA, Marco Antonio de (org.). *Economia e trabalho: textos básicos*. Campinas: UNICAMP, IE, 1998.
- MENGER, Pierre-Michel. *Travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard-Seuil-Éditions de l'EHESS, 2009.
- SANTOS, Graça dos. *Le spectacle dénaturé: le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*. Paris: CNRS Éditions, 2002.
- SEGNINI, Liliانا Rolfsen Petrilli. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.