

**INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA**
SÃO PAULO
Campus Caraguatatuba

TECNOLOGIA EM PROCESSOS GERENCIAIS

LUCAS OLIVEIRA COSTA

**O RETRATO DO ARTISTA VISUAL ENQUANTO TRABALHADOR NO
MUNICÍPIO DE CARAGUATATUBA**

CARAGUATATUBA - SP
2017

LUCAS OLIVEIRA COSTA

**O RETRATO DO ARTISTA VISUAL ENQUANTO TRABALHADOR NO
MUNICÍPIO DE CARAGUATATUBA**

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC,
apresentado ao Instituto Federal de
Educação, Ciências e Tecnologia, como
exigência parcial à obtenção do título de
Tecnólogo em Processos Gerenciais.

Orientadora: Doutora Maria do Carmo
Cataldi Murterle.

CARAGUATATUBA - SP
2017

LUCAS OLIVEIRA COSTA

O RETRATO DO ARTISTA VISUAL ENQUANTO TRABALHADOR NO MUNICÍPIO DE CARAGUATATUBA

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC,
apresentado ao Instituto Federal de
Educação, Ciências e Tecnologia, como
exigência parcial à obtenção do título de
Tecnólogo em Processos Gerenciais.

Orientadora: Doutora Maria do Carmo
Cataldi Murterle.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Doutora Maria do Carmo Cataldi Murterle

Prof. Mestre Cesar Augusto Ilódio Alves

Prof. Mestre Ricardo Maroni Neto

LUCAS OLIVEIRA COSTA

**O RETRATO DO ARTISTA VISUAL ENQUANTO TRABALHADOR NO MUNICÍPIO
DE CARAGUATATUBA**

**AUTORIZAÇÃO PARA DEPÓSITO DO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Com base no disposto da Lei Federal nº 9.160, de 19/02/1998, AUTORIZO ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Campus Caraguatatuba - IFSP, sem ressarcimento dos direitos autorais, a disponibilizar na rede mundial de computadores e permitir a reprodução por meio eletrônico ou impresso do texto integral e/ou parcial da OBRA acima citada, para fins de leitura e divulgação da produção científica gerada pela Instituição.

Caraguatatuba-SP, ____/____/____

Lucas Oliveira Costa

Declaro que o presente Trabalho de Conclusão de Curso, foi submetido a todas as Normas Regimentais da Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Campus Caraguatatuba - IFSP e, nesta data, AUTORIZO o depósito da versão final desta monografia bem como o lançamento da nota atribuída pela Banca Examinadora.

Caraguatatuba-SP, ____/____/____

Prof. Doutora Maria do Carmo Cataldi Murterle

Dedico esta singela obra a toda
minha família, amigos e professores que
direta ou indiretamente me auxiliaram
nesse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais pela vida, e especialmente pelos valores transmitidos que me orientam.

Ao Estado Brasileiro, em todos seus níveis, em especial a escola pública, sem a qual não seria possível que pessoas (a grande maioria delas) obtivessem conhecimento para contribuir de melhor maneira para a coletividade e para suas próprias vidas.

Agradeço também minha namorada, e minha orientadora e aos entrevistados, que aceitaram doar seu tempo para esta pesquisa.

A omissão de nomes de pessoas, ou dos papéis desempenhados para conclusão deste trabalho, não diminuem sua importância no todo.

Não existe uma coisa chamada Arte. Só
existem artistas.

Ernst Gombrich

RESUMO

Este estudo aborda experiências de trabalho que não são emprego. Elegeu-se como objeto de estudo o trabalho do artista visual para aumentar o entendimento da noção de trabalho por possuir uma banalização no senso comum que o associa ao não trabalho. Para compreender o trabalho do artista como meio dele ganhar sua vida foi levantado referências da literatura disponível sobre as noções de trabalho, emprego e não trabalho; a idealização da carreira artística; as dinâmicas e processos próprios desta profissão. O método utilizado para explorar as dinâmicas e os processos que contribuem para o exercício profissional destes trabalhadores foi a realização de um roteiro de pesquisa semiestruturado, baseado no levantamento bibliográfico, que foi aplicado em entrevistas com artistas visuais do município brasileiro de Caraguatatuba no ano de 2016. Os resultados apresentam que, de uma maneira geral fazem parte das rotinas de trabalho dos entrevistados a liberdade de escolher o horário de trabalho, a experimentação, o estudo, bem como a influência do cliente na produção, de modo que essas dinâmicas desconstruem a noção comum do trabalho artístico relacionado ao não-trabalho. Verificou-se que o artista nem sempre vive exclusivamente de sua produção, inclusive, pode nem ser sua remuneração principal. Verificou-se também que a formação se dá ao longo do desenvolvimento profissional e não na academia. Já as percepções deles sobre seus direitos trabalhistas enquanto trabalhadores não assalariados foram abordadas de formas muito heterogêneas. Alguns acham formas de contornar as diferenças de direitos dos trabalhadores assalariados, procurando outra ocupação ou se planejando para aposentadoria, outros simplesmente não se preocupam. Constatou-se também que trabalho não significa apenas a obtenção de renda, a medida que, participa das dinâmicas do exercício profissional o gosto, pois mesmo que possuam outra ocupação, ou apresentem problemas ocupacionais, ou precisem realizar grandes cargas horárias, não deixam de continuar produzindo arte. Este estudo concluiu que o artista de Caraguatatuba nem sempre vive apenas de sua arte, apesar de em todos os casos haver remunerações advindas de atividades artísticas, mesmo que não seja a principal renda do indivíduo. Porém a remuneração não é o motivo para persistir trabalhando nesse ramo, isso porque o trabalho também traz recompensas não monetárias.

Palavras-chave: Trabalho. Emprego. Não trabalho. Trabalho artístico. Artista Visual.

ABSTRACT

This study is a survey on work experiences out of employment. The work of the visual artist was chosen as object of this study for two reasons - to increase the understanding of the notion of work, and because it has been trivialized as nonwork. To understand the artist's work as a means of making a living, we selected a list of references on the following subjects: the notions of work, employment and nonwork, the idealization of the artistic career, and the dynamics and processes of this profession. The method used to explore the dynamics and processes that contribute to the professional exercise of these workers was a semistructured research script, based on the bibliographical survey, that was applied to interviews with visual artists of the Brazilian municipality of Caraguatatuba in the year 2016. The results show that, in general, interviewers' work routines are flexible, they are free to choose working hours, experimentation, study, as well as customer influence on production, so that these dynamics deconstruct the notion that art work is related to non-work. It has been found that the artist does not always make a living exclusively from his production, let alone make it his or her main source of income. It was also verified that training takes place during the professional development and not at the academy. Yet their perceptions of their labor rights as self-employed workers were addressed in very heterogeneous ways. Some find ways to circumvent the differences in rights of wage earners by looking for another occupation or planning for retirement, while others simply do not care. It was also verified that work does not only mean receiving an income, as long as artistic taste takes part in the dynamics of the professional exercise, because even if they have another occupation, or present occupational problems, or need to carry out large workloads, they continue to produce art. This study concluded that the artist of Caraguatatuba does not always make a living only from his or her art, although in all cases there is remuneration derived from artistic activities, even if it is not the main income of the individual. But pay is not the reason for persisting in working in this field, because work also brings non-monetary rewards.

Key words: Work. Employment. Nonwork. Artistic work. Visual Artist.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ação coletiva de Becker	25
Figura 2: Economia Criativa.....	26
Figura 3: Sistemas de distribuição	31

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Síntese de noções de trabalho	20
Quadro 2: Objeto da pesquisa.....	40
Quadro 3: Aplicação do roteiro	45
Quadro 4: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 1.....	52
Quadro 5: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 2.....	60
Quadro 6: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 3.....	66

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	REFERENCIAL TEÓRICO	15
2.1	NOÇÕES DE TRABALHO, EMPREGO E NÃO TRABALHO	15
2.2	IDEALIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO	20
2.3	PROCESSOS E DINÂMICAS DO TRABALHO ARTÍSTICO.....	23
2.3.1	Abordagens do trabalho artístico.....	23
2.3.1.1	Abordagem social	23
2.3.1.2	Abordagem econômica	25
2.3.2	Carreira	27
2.3.3	Distribuição e remuneração	28
2.3.3.1	Problematizando a distribuição das obras	28
2.3.3.2	Formação do preço.....	31
2.3.3.3	Remuneração por direitos autorais	32
2.3.4	Reputação.....	34
2.3.5	Formação e habilitação profissional	35
2.3.6	Rotinas: entre a flexibilidade e a desproteção social	37
3	METODOLOGIA	39
3.1	DELINEAMENTO DA PESQUISA.....	39
3.2	PLANEJAMENTO DA PESQUISA.....	39
3.3	OBJETO DA PESQUISA	40
3.4	COLETA DE DADOS.....	41
3.5	ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	42
3.5.1	Pergunta número 1.....	42
3.5.2	Pergunta número 2.....	42
3.5.3	Pergunta número 3.....	43
3.5.4	Pergunta número 4.....	43
3.5.5	Pergunta número 5.....	43
3.5.6	Pergunta número 6.....	44
3.5.7	Pergunta número 7.....	44
3.6	MÉTODO DE ANÁLISE DOS DADOS.....	45
4	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS.....	46
4.1	AS ENTREVISTAS	46
4.1.1	Entrevistado número 1.....	46
4.1.2	Entrevistado número 2.....	53
4.1.3	Entrevistado número 3.....	61
4.2	INTERSECÇÕES E DESCOBERTAS.....	67
4.2.1	Organização do trabalho	67
4.2.2	Significados	68

4.2.3	Remuneração.....	70
4.2.4	Aspectos da carreira: diretos, formação e habilitação	72
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

O debate contemporâneo a respeito do trabalho reage a instabilidade da manutenção de níveis de emprego. Segundo um relatório lançado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), a taxa mundial de desemprego deverá subir de 5,7% em 2016 para 5,8% em 2017, o que representará um aumento de 3,4 milhões no número de pessoas desempregadas (G1, 2017).

Por ser uma sociedade predominante capitalista, está fundamentalmente organizada em torno do trabalho assalariado. E nesta sociedade o acesso ao consumo se dá pela renda do trabalho. Assim a diminuição dos empregos representa um risco social; o não acesso a itens básicos para vida como alimentação, moradia e saúde. E um risco econômico; a diminuição de assalariados em teoria diminui o número de consumidores ou de renda disponível para o consumo.

O debate referido é bastante amplo e inclui uma grande pluralidade de temas; a reestruturação produtiva, a informatização, a tendência à terceirização e à perda de direitos históricos, o empreendedorismo e a empregabilidade, entre outros. Estes temas são discutidos em instituições como universidades, sindicatos ou câmaras legislativas pelo mundo. Pela amplitude e numerosa produção acadêmica deste assunto o presente estudo não procura abranger sua totalidade, o que seria impróprio para um único estudo, mas elevará um tema ainda pouco debatido ao centro da discussão.

Este estudo coloca o trabalhador no centro da discussão, e elege como objeto de estudo um seguimento do trabalho específico, o trabalho do artista, para explorar aspectos próprios do trabalho humano que não estão ligados diretamente a concepção bastante difundida do trabalho de tipo assalariado como única forma aceita de trabalho, que se dá por um reconhecimento social que atribui significados a estas atividades. Há consequências diretas do não reconhecimento de outros tipos de trabalho, como por exemplo, a dificuldade ou o não acesso a direitos trabalhistas, e a financiamentos para projetos nos sistemas formais de crédito que artistas de todo o mundo vivenciam.

Entretanto, apesar das dificuldades de viver de arte, os artistas vivem e persistem nesta sociedade. Daí o questionamento que motivou essa pesquisa: Quais

os processos e as dinâmicas que colaboram para a construção profissional de um artista?

Este estudo objetiva principalmente compreender o trabalho do artista como meio dele ganhar a vida vendendo o produto de seu trabalho.

Para chegar a este objetivo foi necessário, verificar os conceitos de trabalho e emprego, também problematizar a questão da idealização que dificulta o entendimento da atividade artística enquanto trabalho, além de levantar os aspectos característicos da organização do trabalho nas artes.

O presente estudo justifica-se por contribuir para a discussão sobre o trabalho, a qual envolve as transformações sociais que ocorrem na contemporaneidade, podendo servir para orientar políticas públicas que possam intervir na lógica atual, na qual há privilégio sobre o emprego em detrimento de um entendimento mais amplo sobre trabalho, o que gera grandes discrepâncias entre os trabalhadores, especialmente sobre garantias jurídicas e acesso a serviços importantes.

Do ponto de vista metodológico este trabalho fez uso de um levantamento bibliográfico e de três entrevistas, nas quais foram utilizadas um roteiro semi-estruturado, o que permitiu uma maior liberdade aos artistas que responderam as questões, possibilitando maior aprofundamento sobre o tema na perspectiva de representantes do meio.

Este trabalho foi organizado em cinco capítulos. O primeiro trata-se desta introdução. O segundo é o referencial teórico que orienta a presente investigação científica, e que está dividido em três subseções. A primeira subseção trata da conceituação de trabalho, já a segunda aborda a questão da idealização do trabalho artístico, e a terceira subseção tem por objetivo levantar questões relacionadas ao trabalho artístico. O terceiro capítulo aborda as questões metodológicas. O quarto trata da análise dos resultados, que está subdividido em duas subseções. Na primeira subseção o foco é dado a análise isolada de cada entrevista. No final de cada análise das entrevistas foi adicionado um quadro síntese da aplicação do roteiro de pesquisa que orienta a estruturação da segunda subseção deste quarto capítulo, onde os temas das perguntas são o ponto de discussão para comparar e individualizar as análises realizadas. Por fim este estudo encerra-se no capítulo cinco com considerações finais.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Primeiramente, para tratar do tema deste estudo é necessário abordar o conceito de trabalho. Para tanto, é importante explorar especialmente a ideia de emprego, forma específica de trabalho surgida nas sociedades capitalistas a partir do século XVIII. Objetiva-se com isso ampliar os entendimentos sobre trabalho e dar subsídio a questão central; o trabalho que o artista realiza.

2.1 NOÇÕES DE TRABALHO, EMPREGO E NÃO TRABALHO

Para milhões de pessoas, trabalho e emprego são sinônimos (BUENO, 2016). Isso porque o contexto no qual as palavras trabalho e emprego são normalmente utilizadas de forma indistinta. Esse contexto se refere ao enorme e crescente desemprego nas regiões mais industrializadas e ricas do Ocidente (LAZZARESCHI, 2009). A falta de emprego é uma grande preocupação num mundo cada vez mais globalizado, informatizado e automatizado (IAMAMOTO, ISOTANI e ENDO, 2016). Mas trabalho e emprego não são sinônimos, tão pouco são conceitos intercambiáveis, muito embora haja trabalho nas atividades do emprego, e no trabalho pode-se haver o desempenho das funções próprias de um emprego (LAZZARESCHI, 2009).

Apesar do uso comum dessas palavras, e da relação que existe entres seus conceitos, essas palavras possuem origens tempestivas diferentes. O trabalho, é mais antigo, tem origem desde o momento que o homem começou a transformar a natureza e o ambiente ao seu redor, por exemplo, ao fazer utensílios e ferramentas (IAMAMOTO, ISOTANI e ENDO, 2016). Nesse sentido, o trabalho surge no tempo com o ser humano (BUENO, 2016), sendo, portanto, uma ação humanizadora da nossa espécie animal, ou seja, o trabalho foi a ação que diferenciou os seres humanos dos demais animais (LAZZARESCHI, 2009).

O emprego, por sua vez, surge em outro momento, bastante recente na história da humanidade (IAMAMOTO, ISOTANI e ENDO, 2016). Esta relação social de trabalho data:

[...] da segunda metade do século XVIII, quando se consolidou o modo de produção capitalista moderno com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Não havia emprego na Antigüidade porque os escravos eram objeto de propriedade, não havia emprego na Idade Média porque os servos eram arrendatários de terra, devendo trabalhar dois ou três dias por semana

a terra do senhor, sem pagamento. Não eram homens livres, com direito de ir e vir, nasciam e morriam no mesmo feudo, ou seja, na terra concedida pelo rei para ser administrada pelos nobres e trabalhada pelos servos. (LAZZARESCHI, 2009, p. 9)

Na interpretação marxista o processo de trabalho é também dotado de uma natureza universal, podendo ser visto à parte de qualquer estrutura social determinada (MARX, 1980).

A concepção de trabalho citada anteriormente como ato de transformação da natureza está de acordo com a interpretação de Marx (1980), na qual o trabalho é um processo em que o homem medeia, regula e controla com sua própria ação a troca material realizada com a natureza.

Braverman (1987) argumenta que todas as formas de vida apoderam-se da natureza para seu próprio proveito, como as plantas que absorvem umidade, nutrientes e luz, o homem atua sobre a natureza para satisfazer suas necessidades, porém de forma não instintiva, mas consciente e proposital.

Para Dias (2009) na transformação da natureza, o homem, através do trabalho procura modificá-la e adaptá-la para a satisfação de suas necessidades. Para Lazzareschi (2009), essas necessidades são relativas “sobrevivência (alimentação, vestuário, abrigo, manutenção da vida), mas também de necessidades sociais, culturais, artísticas, espirituais, psíquicas sentidas e/ou criadas pelo homem”.

Do trabalho não resulta apenas bens materiais, como explica Lazzareschi (2009), o serviço prestado por uma orquestra sinfônica, pelo professor, advogado, médico etc. são perfeitamente aderentes à conceituação de trabalho na medida em que permitem a satisfação de necessidades humanas.

A transformação da natureza se dá através do dispêndio de capacidades humanas físicas e mentais (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996). Albornoz (1986) chama a atenção que o esforço para alguns trabalhos será preponderantemente físico; para outros; preponderantemente intelectual, mas não se deve classificar os trabalhos trabalho intelectual e trabalho corporal por ser uma visão míope e interesseira, que sugere o uso intencional a fim de legitimar opressões.

Para Marx (1980), ao mesmo tempo que o homem pertence a essa natureza, ele a põe em movimento através do corpo para apropriar-se dela de uma forma útil para sua vida. Desta maneira ao intervir sobre a natureza com seus movimentos, e ao transformá-la transforma simultaneamente a sua própria natureza.

Marx (1980) admite o trabalho como forma em que pertence apenas ao ser humano, excluindo deste conceito as ações exclusivamente instintivas, como explica:

[...] Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colméia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes transformá-la em realidade. No fim do processo do trabalho aparece um resultado que já existia antes na imaginação do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o projeto que tinha conscientemente em mira, o qual constitui a lei determinante do seu modo de operar e ao qual tem que subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato fortuito. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é mister a vontade adequada que se manifesta através da atenção durante todo o curso do trabalho. E isso é tanto mais necessário quanto menos se sinta o trabalhador atraído pelo conteúdo e pelo método de execução de sua tarefa, que lhe oferece por isso menos possibilidade de fruir da aplicação das suas próprias forças físicas e espirituais (MARX, 1980, p. 202).

Partindo dessa concepção, Dias (2009), completa que o trabalhador ao planejar previamente em sua mente e ao desenvolver o trabalho, pode modificá-lo a seu modo. Na realização do que foi planejado, pode-se resolver problemas que surgem, modificando e melhorando a concepção inicial.

Ainda nesse raciocínio, no ato do trabalho há propósito (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996). Como demonstra Albornoz (1986), um animal ao fazer cair um fruto utilizando um galho, realiza essa atividade com intenção, mas que porém a “utilização de instrumento e a divisão social do trabalho chegam no homem a graus de complexidade e sofisticação muito superiores aos encontrados entre outros animais”.

Para Braverman (1987) o animal não separa a força motivadora (o instinto) da execução (o trabalho em si), por outro lado, para o ser humano, a unidade concepção e execução pode ser dissociada, e mais, a concepção ainda governa a execução, ainda que a execução possa ser feita por outra pessoa, neste caso está rompida no indivíduo, mas integrada no grupo.

Na perspectiva histórica é possível ainda resgatar o sentido etimológico da palavra trabalho. Trabalho tem origem no latim *tripalium*, que significa “três madeiras”, termo atribuído a um instrumento de tortura caracterizado por três estacas de madeiras afiadas. Na Europa antiga, escravos e pessoas que não pagavam impostos eram torturadas com tal instrumento. O significado de “trabalhar” seria “tortura”. A ideia de trabalho como tortura acabou extrapolando para além do

instrumento *tripalium*, denominando atividades de grande esforço físico e exaustivas, realizadas por camponeses, artesãos e construtores, vistas como torturantes (BUENO, 2016).

Na Idade Média o termo trabalho continuava a ser relacionado com sofrimento. Por exemplo, dizia-se que uma mulher no parto “trabalhava”, e dizia-se que uma pessoa deu fim “a seus trabalhos” quando morria depois de sofrer por esses. Nesse período a sociedade organizava-se em camadas sociais, os “estados”. Os primeiro e segundo estado eram a nobreza e o clero, que tinham a obrigação de não realizar o trabalho. O trabalho era legado ao povo, parte do terceiro estado (DIAS, 2009).

Como lembra Albornoz (1986), ainda hoje, o termo trabalho indica o processo de nascimento pelo qual a mulher passa, entre tantos outros significados já não somente ligados ao esforço ou ao sofrimento, como um conjunto de discussões de uma assembléia ou os deveres escolares dos alunos a serem verificados pelos professores.

Em síntese, os autores citados demonstram um esforço teórico de atribuir uma significação ampla ao trabalho. Ocorre que esta interpretação mais ampla de trabalho conflita com o significado mais limitado do trabalho, nas atuais sociedades capitalistas, onde para milhões de pessoas trabalho é sinônimo de emprego, e onde muitas atividades que essa conceituação engloba não são consideradas verdadeiramente como trabalho (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996).

O emprego tem um significado mais limitado, pois “é uma relação entre homens que vendem sua força de trabalho por algum valor, alguma remuneração, e homens que comprem essa força de trabalho pagando algo em troca, algo como um salário” (IAMAMOTO, ISOTANI e ENDO, 2016). Ou seja, o emprego está inserido em uma estrutura social determinada pela submissão ao capital, onde a força de trabalho é vendida como mercadoria (ALBORNOZ, 1986).

Do mesmo modo Bouffartigue (1996 apud BLASS, 2004) também destaca o trabalho como uma categoria antropológica universal, e o trabalho assalariado (emprego) como forma assumida na sociedade industrial, cuja remuneração traduz o reconhecimento social e econômico de sua utilidade a lógica mercantil, e as práticas de trabalho que não se enquadram nesta definição são consideradas não-trabalho.

As práticas do cotidiano seriam concebidas pelos atores sociais como não trabalho, pois não se traduzem em remuneração (BLASS, 2006). Como por exemplo,

atividades caça, pesca, plantio, confecção de artefatos, preparação dos rituais etc (BLASS, 2004)

O reconhecimento dado ao trabalho de tipo assalariado, demonstra o que Blass (2006) aponta, que na sociedade moderna ocidental, o trabalho confundido com o trabalho assalariado, é de tal modo imaginado que alguém apenas admite ter trabalho se estiver empregado.

Observando por esse ângulo a obtenção de rendimentos só seria possível mediante a venda da força de trabalho e não, por exemplo, pela venda de produtos do trabalho, assim nessa lógica a ocupação do artesão e do artista estaria no espaço do não-trabalho, pois não vendem sua força de trabalho (BLASS, 2006).

A fim de estimular a reflexão sobre a questão do trabalho, do emprego e do não trabalho, entendido como lazer, Blass (2004) analisa a produção anual do desfile de carnaval, na qual desaparecem essas noções enquanto opostos em si, pois a produção é realizada por diferentes formas de trabalho, inclusive com emprego, porém, os envolvidos realizam a festa também para si mesmos, ou seja, nessas práticas de trabalho e de emprego há também a dimensão do lazer.

Esta noção conflita com a noção de lazer, na qual este é considerado um mero acessório ao trabalho, uma “válvula de escape”, que permitiria a reposição da força de trabalho deteriorada pelas rotinas e práticas padronizadas de trabalho (BLASS, 2006).

Convém introduzir o conceito de lazer de Dumazedier (1973), que em seu estudo sintetiza os discursos de trabalhadores sobre o lazer, como sendo uma atividade na qual o indivíduo se entrega de boa mente, para se divertir, ou descansar, ou desenvolver sua participação social voluntária, ou se informar, ou realizar sua formação desinteressada, depois de ter realizado todas suas obrigações profissionais, familiares e sociais.

Dentro dessa oposição entre trabalho e lazer em um mundo do trabalho que vivencia os efeitos das transformações tecnológicas de gestão do trabalho nas últimas décadas, alguns prognósticos mais otimistas falam em uma sociedade com mais tempo livre para seus membros, porém, como demonstra o aumento da carga horária média dos trabalhadores em diversos países nesse período, observa-se o oposto, os avanços tecnológicos e os novos modelos de gestão da força de trabalho nas últimas décadas aumentaram a produtividade, mas não aumentaram o tempo disponível para outros fins, ou o tempo livre (LAZZARESCI, 2009).

Quadro 1: Síntese de noções de trabalho

Categoria	Conceito
Trabalho	Categoria universal, que define uma prática consciente voltada a satisfazer necessidades humanas, aderente a qualquer estrutura social.
Emprego	Categoria restrita, que define um estatuto próprio das sociedades estruturadas em uma economia capitalista.
Não trabalho	Categoria residual, que pressupõe a existência de trabalho reduzida ao estatuto de emprego, que opõe trabalho e lazer.

Fonte: elaborado pelo autor

2.2 IDEALIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Para Cerqueira (2016) a possibilidade de analisar e elaborar um retrato sociológico do artista é rodeada por desafios teóricos e metodológicos que relaciona a atividade artística à genialidade, ao lazer, ao prazer e ao ócio, reforçando a ideia muito difundida do artista como ser dotado de capacidades naturais. Nesse sentido, a arte se revelaria fruto da pura inspiração, e não o resultado do trabalho artístico, se diferenciando do ofício, ela é irracional, somente suscetível de revelação e não de compreensão. Enaltecida por aspectos positivos, “transcendente”, “mágica”, “iluminada”, a arte se abre a alguns privilegiados que comungam através dos séculos um mundo de valores. Sendo sua via de acesso a intuição e o inconsciente, construiu-se uma ideologia romantizada da criação como algo fora do mundo, o que revela a dificuldade de se entender os artistas como trabalhadores. Assim, as análises tendem a privilegiar a obra da arte, resultado da criação estética, em prejuízo do processo de trabalho que a elaborou.

Segnini (2004) acorda que o trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua performance ou obra, entendidas como as expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação e a criação das obras. E que no entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são geralmente pouco analisadas e contextualizadas. A organização do trabalho que elabora as obras é silenciada quando esta é revelada, embora se inscreva em múltiplas relações sociais.

Becker (2006, apud CERQUEIRA, 2016) propôs uma análise da atividade

artística, secundarizando a obra de arte, ao conceituar arte como uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada, e, como toda atividade, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em carreiras profissionais, políticas de financiamento etc.

A ideia que o reconhecimento do artista como trabalhador permanece na atualidade submetido ao domínio que a obra de arte e a performance de seu protagonista exercem no imaginário social é abordada também por Barros, Rosa e Santo (2014). Para eles o trabalhador das artes, imaginado pela ideia romantizada de livre criador, possuidor de uma capacidade que o distingue dos demais indivíduos, a qual demarca sua excepcionalidade, e admirado como alguém que age movido exclusivamente por uma pulsão criativa, é em grande parte ausente dos debates sobre direitos e condições de trabalho.

No estudo de Barros, Rosa e Santo (2014) aponta que a visão romantizada sobre a figura do artista como um ser socialmente distante dos demais está atrelada a difusão nos meios massivos de comunicação que reforçam uma ideia hegemônica de cultura e arte.

Para além destes fatores, o desconhecimento geral sobre aquilo que Segnini, (2012 apud BARROS, ROSA e SANTO, 2014) apresenta como sendo os complexos processos e as dinâmicas que colaboram para a construção profissional de um artista, e, também, a vigência de preconceitos sociais sobre a aceitação da arte, enquanto profissão, são fatores que contribuem para um não reconhecimento do artista como trabalhador.

Como reflexo desse cenário de não reconhecimento, e colaborando para a manutenção dele, existe a ausência de regulamentações que orientem a atividade artística como profissão, o que representa um dos fatores para a precarização da situação do artista enquanto trabalhador (BARROS, ROSA e SANTO, 2014).

Coli (2006 apud CERQUEIRA, 2016) aponta que a percepção do artista, como profissional é fundamentada em uma visão bastante idealizada da vocação. A criação ideológica de um mundo lúdico, e um mercado aparentemente harmônico e ligado a valores nobres de inventividade, escondem os reais aspectos das carreiras artísticas. Daí a importância de um esforço de análise que compreenda a própria realidade desse campo, bem como suas dinâmicas, contradições, estratégias de envolvimento e dificuldades de identidade e organização.

O estudo de Nascimento (2006) propõe desmistificar a concepção bastante

comum de que o artista estaria desconectado dos afazeres da vida cotidiana, vivendo absolutamente voltado para a criação da obra de arte, pois existe uma variedade de atividades que têm pouco a ver com o processo de criação em si mesmo, e que além disso o artista deve dar conta de um conjunto de afazeres que compreende o seu trabalho artístico. Além do mais, são atribuições impostas pela prática de trabalho que inevitavelmente também fazem parte da sua formação. É um caminho necessário para o efetivo exercício profissional.

Nascimento (2006) aponta também que esse conjunto de atividades, os quais são realizados simultaneamente, ou que necessitam de horários flexíveis e diversificados, demonstra a dificuldade definir jornadas fixas, na medida que as práticas de trabalho requerem diversos afazeres não-estanques, nem segmentados. Apesar da aderência aos momentos de reclusão, necessários para criar, a rotina do trabalho artístico deriva de múltiplos relacionamentos sociais, o que denota como são inadequadas as imagens sociais que mistificam o artista como criador isolado com sua obra.

As compreensões que encerram as explicações do trabalho artístico são as que atribuem noções de naturalidade, assumindo termos como “talento natural”, “dom”, “vocação” e “genialidade”, mas conforme Cerqueira (2016) observa, o trabalho artístico não é um estado de pura inspiração. O ofício do artista requer um longo processo de formação profissional. Todos os ensaios, espetáculos, exposições significam, ao mesmo tempo, trabalho.

Brandão (2006) concorda que o fazer artístico não deve ser considerado apenas como fruto de uma inspiração, quase divina, ou resultado de um dom, mas resultado de um tempo longo de pesquisa e reflexão.

2.3 PROCESSOS E DINÂMICAS DO TRABALHO ARTÍSTICO

2.3.1 Abordagens do trabalho artístico

Antes de entrar na discussão um recorte faz-se necessário, a fim de tornar mais clara a posição do artista ou do artista visual ¹em um contexto mais amplo, ou seja, como parte de um todo ou algo maior, para desta forma possa ficar mais evidente sua localização na organização econômica e social.

2.3.1.1 Abordagem social

Uma possibilidade de recorte, sob uma ótica mais social, é a proposta por Becker (2010), que aborda a atividade artística como uma ação coletiva. O autor analisa que os trabalhos artísticos, como em toda a atividade humana, pressupõem a cooperação de indivíduos que a tornam possível, envolve a atividade conjugada de uma quantidade de pessoas, geralmente muitas pessoas, para que a obra de arte exista e continue a existir (BECKER, 2010). Becker (2010) denomina esta atividade coletiva de mundos da arte, em um sentido bastante amplo, englobando todas as atividades necessárias para que a obra se coloque como tal. É claro que estas atividades variam pelo meio de expressão (música, pintura, teatro, etc), mas a título indicativo é possível enunciá-las: a concepção, a execução, a fabricação e distribuição dos materiais e equipamentos, as atividades de apoio, a reação, a criação da justificativa, o ensino e a ordem social.

A concepção: ou seja, a ideia, que pode surgir antes ou durante o processo de trabalho, pode ser original ou banal, pode exigir esforço e concentração, ou aparecer de forma espontânea e como resultado de processos de criação (BECKER, 2010).

A execução: consiste na feitura das obras, que assumem forma material, podendo ser vistas, tocadas ou ouvidas, nesse sentido até mesmo uma arte conceitual toma forma material, pois precisa assumir uma forma que permita ser

¹ A designação “visuais” provém de um contexto de desenvolvimento tecnológico que influenciou e que coloca em progressivo desuso a terminologia “plásticas”. Na medida em que novas mídias foram incorporadas ao mundo das artes, o termo “Artes Visuais” apresenta-se mais aderente a ampliação das possibilidades trazidas por este processo. Esta dinâmica de substituição pode ser observada, no Brasil e no exterior, na reformulação curricular dos tradicionais cursos de Artes Plásticas, hoje denominados Artes Visuais.

distribuída como ideia, através de um discurso, texto escrito, ou uma imagem (BECKER, 2010). As belas artes, as salas de cinema, a leitura e a escuta de música têm em comum, no início da cadeia de valor, como elemento central de formação desse valor, o trabalho do criador (BENHAMOU, 2007).

A fabricação e distribuição dos materiais e equipamentos: pincéis, tintas e telas precisam ser produzidos e distribuídos para que estejam disponíveis para pintores, assim como as máquinas fotográficas para os fotógrafos, e instrumentos para músicos (BECKER, 2010).

Outras atividades de apoio: entendidas como aquelas que estão inseridas no conceito de mundos da arte, que também precisam se realizar, mas são mais difíceis de classificar, é portanto, a categoria residual. Variam de acordo a disciplina² artística, só para citar dois exemplos: limpar o palco e montar as molduras (BECKER, 2010).

Reação e apreciação: esta atividade se materializa na presença de alguém que seja sensível, emocionalmente ou intelectualmente, à obra realizada, ou seja, na presença de público que reaja e aprecie (BECKER, 2010).

Criação de justificativa: consiste na criação de um juízo que dê sentido a toda essa mobilização social, assumindo quase sempre a forma um discurso estético de legitimação filosófica que procura explicar como a arte traz algo de indispensável (BECKER, 2010).

Fornecimento de informação: para executar essas atividades é necessário conhecimento técnico, portanto também necessário que pessoas se ocupem da instrução e do ensino das pessoas que vão executar essas atividades (BECKER, 2010).

Ordem social: para que tudo ocorra é necessário uma estabilidade social, que existam leis e regras, e que haja garantias de direito, ou seja, que pessoas dispostas aos trabalhos artísticos tenham a impressão que o jogo tem regras. Se o sistema de distribuição baseia-se na propriedade privada, o direito de propriedade deve estar garantido (BECKER, 2010).

² O termo “disciplina artística” designa um segmento das artes. Ainda que na contemporaneidade seja comum intersecções entre diferentes disciplinas artísticas, são exemplos delas: dança, fotografia, literatura, música, pintura, teatro etc.

Por quaisquer motivos uma das atividades enunciadas podem não ocorrerem, não significando que a atividade núcleo deixe de existir. A atividade núcleo é o trabalho do artista, que tem na obra o resultado de seu trabalho. Como coloca Becker (2010):

[...] Mesmo que uma ou outra atividade destas atividades não sejam cumpridas, a obra será realizada por outro modo. Mesmo que ninguém aprecie a obra, ela continuará a existir. Mesmo que ninguém apoie a sua realização, ela realiza-se-à sem apoio. Mesmo que parte do material não esteja disponível, o trabalho realizar-se-a de outra maneira. Naturalmente, essas carências terão repercussões na obra produzida. Não será a mesma obra. Mas daí a dizer que a obra não pode existir se não se efectuarem todas as atividades evocadas, existe uma grande diferença. Essas actividades podem-se realizar de diversas maneiras e conduzir a resultados, também eles, muito diferentes.” (BECKER, 2010, p. 30)

A figura 1 sintetiza a noção de ação coletiva nas artes.

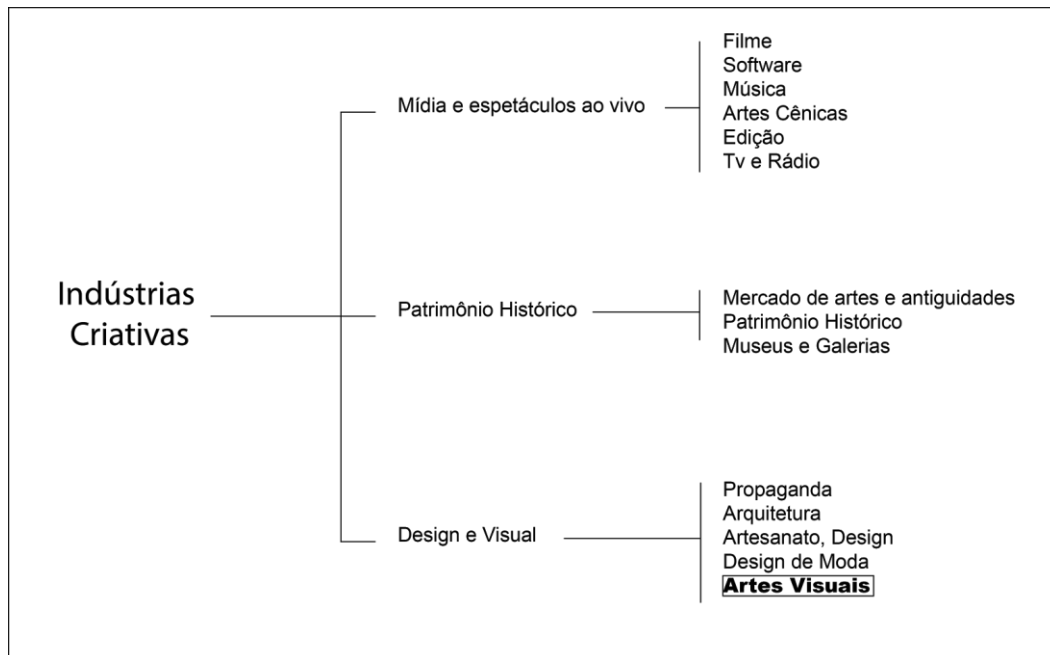
Figura 1: Ação coletiva de Becker



Fonte: Becker, 2010, = [pelo autor.

2.3.1.2 Abordagem econômica

Outra possibilidade deste recorte são as “Indústrias Criativas”, também chamada de “Economia Criativa”. Estes são termos utilizados “para descrever a atividade empresarial na qual o valor econômico está ligado ao conteúdo cultural” (INSTITUTO ECONOMIA CRIATIVA, 2016). Ver figura 2.

Figura 2: Economia Criativa

Fonte: Instituto Economia Criativa, 2016, adaptado pelo autor.

Nas últimas décadas o *boom* da economia criativa fez com que o número de profissionais ligados às artes crescesse consideravelmente, isso se observa nos domínios da pura prática da arte, artistas visuais, música ou do espetáculo, ainda que nessas profissões muitas vezes seja necessário uma segunda atividade para ganhar a vida (LIPOVETSKY e SERROY, 2015).

Este movimento se observa também no Brasil, onde o número de profissionais criativos cresceu nos últimos anos e chegou a 851,2 mil, o aumento foi de 0,1% de 2013 para 2015 (dados mais recentes disponíveis), avanço considerado relevante diante do encerramento de quase 900 mil postos no total do mercado de trabalho brasileiro (-1,8%), como consequência desse aumento de vagas num período adverso, os criativos aumentaram a sua participação no mercado e apontam a área da “Economia criativa” com crescente relevância na economia (FIRJAN, 2016).

Mas as estatísticas sobre as ocupações nas artes devem ser vistas com cuidado. Pessoas com duas ocupações tendem a considerar a artística como a principal, e outras pessoas, desacreditadas que sua atividade artística um dia lhes proporcionem viver delas, não as declaram (BENHAMOU, 2007). Além do mais, é habitual alargar a dimensão das “indústrias criativas” a tudo o que político, o investigador, o estatístico julgam oportuno incluir, e a elasticidade do entendimento

aumenta se for para legitimar o crescimento das despesas públicas com cultura, ou atrair investimentos (MENGER, 2005).

Benhamou (2007) também aborda o crescimento do emprego na área da cultura (inclui arte), mas ressalva que o crescimento observado nos dados também vem acompanhado de uma elevação proporcionalmente maior do número de contratos. Ou seja, significa que apesar de haver quantitativamente mais trabalho na área cultural, a característica qualitativa dessas ocupações é proporcionalmente mais rotativa que antes. Menger (2005) também aponta que o número de contratos tende a aumentar e a duração deles tende a diminuir, assim como os rendimentos.

2.3.2 Carreira

Se as perspectivas de carreira são incertas para os artistas (BENHAMOU, 2007), o que leva um indivíduo a escolher a carreira artística, apesar dessa incerteza? Dias (2009) oferece um modelo de interpretação conveniente, segundo o qual os trabalhos que os indivíduos realizam podem ser analisados tomando como base suas condições objetivas ou subjetivas.

As condições objetivas são os modos como o trabalho é organizado e como é dividida sua realização, qual é o grau de sua complexidade, como é supervisionado, como é apresentada sua rotina, a quais pressões está submetido, e quais são as recompensas e castigos deste trabalho (DIAS, 2009).

E as condições subjetivas são os significados que o trabalho tem para o indivíduo, ou seja, se o trabalho tem função na vida por representar a satisfação pessoal, sua realização, se é realizado com prazer, e se há compromisso com sua execução, ou significa o oposto de tudo isso (DIAS, 2009).

Brandão (2006) aborda essas condições no contexto da produção artística, que enquanto ato de trabalho articula pesquisa e criatividade em resposta às condições subjetivas, que são necessárias ao indivíduo e inconscientes, e também condições objetivas, que são demandas externas ao indivíduo e materiais.

Na contemporaneidade os indivíduos sonham com um trabalho não rotineiro e livre (condições objetivas), com liberdade para criar, exprimir, realizar-se, fazer coisas empolgantes que suas atividades não proporcionam (condições subjetivas). Para esses, a carreira artística atrai pois, a arte é um domínio permite traduzir essas expectativas na medida que a banalização, pelos meios de comunicação modernos,

proporciona a ideia que não é um domínio dos outros (elitizada), e que é possível perfeitamente ser competente nele (LIPOVETSKY e SERROY, 2015).

Menger (2005) aborda uma teoria de risco de Adam Smith (economista clássico) para justificar os motivos que levam um indivíduo, apesar da incerteza, a escolher a carreira artística. O primeiro argumento é que o ganho esperado é alto, o segundo são as recompensas não-monetárias. Como uma loteria onde há expectativa de alto ganho financeiro, o sucesso se assemelha para o artista de forma que aceita correr o risco, tendendo inclusive a superestimar suas chances de sucesso (BENHAMOU, 2007).

A vida do artista se desenvolve de maneira que indivíduo aceita a incerteza da notoriedade, ao custo de investimentos arriscados, por conta de recompensas simbólicas que ela reserva a alguns eleitos (BENHAMOU, 2007).

As recompensas não monetárias são as gratificações psicológicas e sociais, as condições de trabalho atrativas. Essas condições de trabalho são as mesmas que os estudos psicossociológicos de satisfação no trabalho apontam como a variedade de tarefas, valorização das competências, sentimento de responsabilidade, reconhecimento, autonomia nas decisões, ou o estatuto social atribuído a profissão (MENDER, 2005). Ou seja, o indivíduo escolhe a carreira incerta de sucesso, pois compensa o relativo baixo ganho monetário pela utilidade do reconhecimento, e o pertencimento de um meio que ele tem em “alta conta” (BENHAMOU, 2007).

Nascimento (2006) demonstrou que artistas costumam atribuir significados ao trabalho e/ou emprego que vão além da obtenção de rendimentos, tais como liberdade, estilo de vida, experimentação, sonho, prazer da criação, conscientização social ou tradição de um povo.

Para Menger (2005) as expectativas de recompensa são também motivo da idealização da carreira artística, aceita-se muito sacrifício para manter-se na profissão.

2.3.3 Distribuição e remuneração

2.3.3.1 Problematizando a distribuição das obras

No mundo do trabalho artístico a gama de remunerações é muito ampla. O sucesso financeiro de alguns compensam o sacrifício de outros, e assim as médias estáticas escondem grandes disparidades nas remunerações (BENHAMOU, 2007).

A desigualdade de rendimentos fica muito evidente quando se observa cifras milionárias de obras de artistas plásticos contemporâneos de renome ou de atores famosos de grandes produções cinematográficas (LIPOVETSKY e SERROY, 2015).

Mas mesmo entre os artistas contemporâneos que alcançaram altos graus de reconhecimento mundial, encontram-se artistas que dão aula e, tantos outros artistas, não vivem da venda de seus trabalhos (THORNTON, 2015).

O número de trabalhadores na área cultural aumentou nas últimas décadas, assim como o volume de pessoas que buscam essas ocupações, o impacta na concorrência de mercado de trabalho e aumenta ainda mais a distância entre as remunerações nesse mercado de trabalho (MENGER, 2005).

Em algumas disciplinas artísticas os ganhos são especialmente baixos, como na poesia e na fotografia. Nesses casos, seus praticantes recorrem ao autofinanciamento. O autofinanciamento também pode ocorrer na pintura, por exemplo; mas para que seja possível esse financiamento os recursos devem vir de algum lugar (BECKER, 2010).

Para garantir esses recursos artista pode realizar uma atividade complementar, de subsistência, até o momento em que a renda de sua atividade artística se mostre vantajosa em relação a complementar (BENHAMOU, 2007), esta atividade pode ser alheio aos mundos da arte (BECKER, 2010).

Mas é frequente que esta atividade esteja dentro do mundo da arte, como por exemplo a docência na arte, ou fabricação artesanal de telas para pintura, e se não está, há preferência por profissões liberais e mesmo a docência (em uma área alheia arte) que permitem, por suas características, melhor gerenciar o tempo (BECKER, 2010).

A remuneração ainda pode ser “familiar”, ou seja, a irregularidade da renda de um artista pode ser compensada pela renda da unidade familiar (BENHAMOU, 2007). Estas, assim como outras possibilidades de remuneração, como por exemplo a herança ou a capitalização ao longo da vida, em que os indivíduos criam meios de distribuir o resultado de seu trabalho, são chamadas por Becker (2010) de autofinanciamento.

No autofinanciamento os artistas não ficam obrigados a participar dos sistemas predominantes de distribuição de sua disciplina, e ficam dispensados de difundir suas obras apenas pela contraprestação monetária. Porém, a participação nesse sistemas é requerida, isso porque eles funcionam ao interesse dos mundos da

arte de diferenciar profissionais de amadores (BECKER, 2010). Vender a arte é uma forma de atestar que ela é um ofício e não uma ocupação (MCCALL, 1978, apud BECKER, 2010).

Outra forma de distribuir obras é o mecenato. Num sistema de mecenato o artista é financiado pelo mecenas. O mecenas patrocina o artista por um período em que está envolvido na realização de obras. Os mecenas podem ser pessoas ou instituições, como igrejas, empresas e governos (BECKER, 2010).

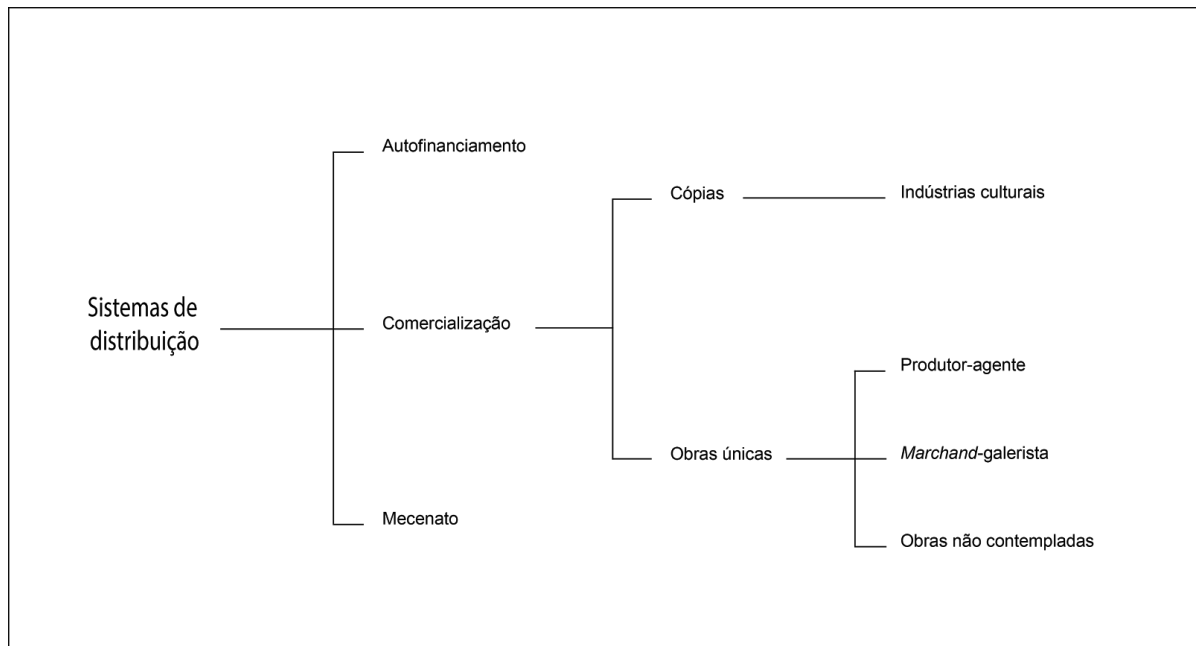
Uma terceira possibilidade de distribuir obras é um sistema de comercialização. No sistema de comercialização o artista produz a obra para difundir publicamente. (BECKER, 2010).

Um sistema de comercialização pressupõe que a produção é formada por um conjunto de pessoas dispostas a pagar por arte, que escolhem a obra por suas preferências, onde os preços estão submetidos a lei da oferta e da procura. Pressupõe ainda que os artistas são em número suficiente para o sistema mantenha-se, e que as obras que são contempladas pelo sistema igualmente retribuam o suficiente para que o sistema funcione. As obras que o sistema não contempla encontram outros meios de distribuição ou se restringem a uma distribuição muito reduzida (BECKER, 2010).

Um sistema de comercialização pode ser dividido em dois grandes grupos. No primeiro, um o produtor investe na produção de cópias, como é o caso das indústrias discográficas, o cinema e os livros. O segundo grupo trata das obras de caráter único, nelas um empreendedor orienta o investimento de outras formas. Dentro deste segundo grupo há duas variações, a primeira a do agente-produtor para artes do espetáculo (dança, música, teatro etc), a segunda trata das artes plásticas, *marchard*-galerista. Entre essas duas variações predominantes, há também a comercialização de obras de forma periférica, em escala reduzida, mas que não são contempladas nessas variações já institucionalizadas (BECKER, 2010).

Nas artes plásticas até o século XVIII predominava o sistema de mecenato. Esta realidade alterou-se progressivamente até o tempo atual, no qual o sistema de comercialização é dominado por uma rede internacional de *marchards* (BECKER, 2010).

A figura 3 apresenta uma síntese dos sistemas de distribuição,

Figura 3: Sistemas de distribuição

Fonte: Becker, 2010, adaptado pelo autor.

2.3.3.2 Formação do preço

A trajetória profissional de um artista plástico que busca se integrar ao mundo da arte é marcado pelas dificuldades de manter-se nos círculos das exposições. Os custos para expor vão além dos custos financeiros envolvidos na criação artística, propriamente dita, e dado que o retorno não é imediato, faz-se investimentos de médio e de longo prazo, necessários para manter a própria inserção no mercado de trabalho artístico enquanto o retorno não vem, é especialmente no início da carreira que os artistas apontam a exigência de mais empenho e de dedicação (NASCIMENTO, 2006).

Dados os elevados custos, constitui-se uma forma acessória de viabilizar a produção artística e manutenção da carreira o ato de recorrer a trocas diretas. Por exemplo, um artista pode oferecer uma obra para um comerciante em troca de materiais (BECKER, 2010). Num sentido mais amplo desta ideia, uma cena do longa metragem biográfico de Jackson Pollock de 2000 dirigido por Ed Harris apresenta algo curioso, o artista trocando sua arte por itens de uma mercearia. Nascimento (2006) oferece uma gama desta prática dentro do mundo da arte:

Existem ainda as trocas diretas que se dão em espécie, como forma de pagamento. Trocam-se trabalhos diferentes, mas complementares entre si. O produto de um trabalho artístico torna-se a moeda de troca por outra obra

que está no centro das negociações. Desse modo, mantém-se a relação de compra e venda sendo a mediação realizada pelo produto resultante do trabalho artístico. Troca-se, por exemplo, um quadro por um texto escrito para o catálogo de uma exposição; troca-se uma pintura pelo local de exposição, ou por um patrocínio, ou mesmo pelo material a ser usado na construção de uma obra. É uma forma de "escambo" que encobre, embora não elimine, o valor monetário da obra que entra na transação como pagamento [...] (NASCIMENTO, 2006, p. 86)

A formação do preço nas artes plásticas, e, portanto, do trabalho artístico nesse disciplina artística é definido em princípio pelos aspectos mais elementares como valores pagos ao material necessário para realização da obra acrescido de um valor monetário que corresponde ao trabalho realizado sobre esses materiais. Artistas jovens de carreira tendem nesse acréscimo à considerar o preço praticado ao mercado a fim de nivelar o preço para baixo da média (NASCIMENTO, 2006).

Com o desenvolvimento da carreira, o artista, pode considerar formas mais sofisticadas para atribuir o valor monetário, levando em consideração, por exemplo, também os custos para a formação profissional contínua (NASCIMENTO, 2006). Economistas clássicos já apontavam que a remuneração dos artistas (assim como a remuneração de advogados e médicos) deveria refletir o tempo e o alto preço de sua formação. (BENHAMOU, 2007). Outros exemplos que podem compor a precificação são; incluir gastos com viagens, livros, cursos, filmes, que constituem um capital cultural, e o valor que corresponde ao nome do artista quando adquire reputação no mercado das artes, nesse caso pode-se falar em capital simbólico (NASCIMENTO, 2006).

2.3.3.3 Remuneração por direitos autorais

Quando possível o uso dos direitos autorais atuam de forma que a partir do consumidor a remuneração do criador aumente (BENHAMOU, 2007). Muito usados na música, cinema ou literatura, são menos evidentes nas artes visuais, porém utilizado, como o artista brasileiro Romero Britto que tem acordos de licenciamento de sua arte para várias instituições como Coca-Cola e a organização da Copa do Mundo (G1, 2015).

O direito autoral é bastante antigo, mas com as tecnologias da informação, especialmente a internet e a possibilidade de trocar arquivos digitais com enorme facilidade, surgiu o fenômeno da pirataria em grande escala, o que seria um risco a

remuneração dos criadores. Porém, essas tecnologias também atuam no sentido da divulgação para artistas desconhecidos e estimula a notoriedade, na medida em que torna mais conhecido o trabalho dos artistas (BENHAMOU, 2007). Artistas plásticos podem divulgar suas obras em site, mas devido ao caráter único da obra, não é comum sofrerem com a pirataria, salvo uma situação excepcional como o caso de Britto.

Outro aspecto do direito autoral que recai sobre a possibilidade de aumentar a renda do artista plástico, consta na legislação brasileira no art. 38 da Lei Federal 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 (lei dos direitos autorais vigente), que versa sobre o direito do artista receber minimamente 5% do valor verificável em cada revenda da obra de arte. Observa-se que esse percentual já foi de 20% conforme a legislação anterior, Lei nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973.

Esta participação nas vendas posteriores não é invenção brasileira, mas conhecido como direito de sequela, ou direito de sequência ou ainda direito de participação (MORAES, 2015) não é comum ser aplicada no Brasil, como revela uma notícia sobre essa cobrança na venda de um quadro do artista brasileiro Portinari porque é pouco reivindicado dos artistas (FURLANETO, 2015). Colabora com este fato o que afirma Moraes (2015), que a grande maioria dos artistas plásticos brasileiros desconhecem os seus direitos autorais.

Mesmo pouco reivindicado, representantes do mercado brasileiro de leilões manifestam contrários a esse direito (FURLANETO, 2015). Porém, como aponta Moraes (2015) o direito de sequela que é reconhecido internacionalmente desde 26 de junho de 1948, através da Convenção de Berna, da qual o Brasil é signatário, limita o interesse meramente econômico onde somente os comerciantes se beneficiem com a revenda de obras, além de preservar o princípio da inalienabilidade, que tem a finalidade de evitar a cessão do artista por motivo de pressão das circunstâncias ou da necessidade de sua subsistência.

Sobre o direito de sequela uma última consideração é importante, no Brasil como em outros países, a base de cálculo usada para aplicar a porcentagem é a valorização da obra. Essa valorização é o ganho de capital entre o valor de aquisição e o valor de alienação. Ocorre que na prática é muito difícil comprovar a venda inicial, feita sem recibo pelo artista, não declaradas individualmente no imposto de renda do artista (FURLANETO, 2015), pode ainda ser fruto de doação, e no caso brasileiro pode-se somar o esforço de atualizar valores pelo histórico de

inflação e mudanças de moedas (MORAES, 2015), ou ainda diante da possibilidade de aplicar a porcentagem sobre o valor de venda (não mais diferença compra/venda), os leiloeiros argumentam a possibilidade de prejuízo, além do mais isso poderia estimular o mercado não oficial, (FURLANETO, 2015), diante do impasses como esse, os projetos de 6117/2009, 2910/2011, 3133/12, 4072/2012 que propõem modificações na legislação do direito autoral permanecem fora da agenda prioridades do legislativo brasileiro.

2.3.4 Reputação

A teoria da reputação postula que, pessoas especialmente dotadas, criam obras, que tem uma profundidade e beleza excepcionais e que exprimem emoções e valores culturais essenciais, e com qualidade que atesta os dons particulares do autor, e que deve ser considerada na totalidade das obras para formar essa reputação (BECKER, 2010).

Becker (2010) adverte que essa postulação não é válida para todos os tempos nem para todas as culturas. Àqueles que os ocidentais contemporâneos atribuem o nome de artista, muitas sociedades não atribuem conotação diferenciada. A importância que é dada ao artista no ocidente é fruto de um processo histórico. A primeira vez que o artista se diferencia do artesão foi no Renascimento, deixando descer um trabalho manual para ser reconhecido como criador (MOULIN, 1978, apud BECKER, 2010). A reputação só se instala em uma estrutura social que valoriza o indivíduo em detrimento ao coletivo (BECKER, 2010).

O público tem mais atenção pelas as reputações consagradas. Isso ocorre também porque neste caso existe mais um elemento para análise; a comparação com as obras anteriores. Toda obra soma ou subtrai algo da reputação de um determinado artista, assim para fins de reputação considera-se todo trabalho já realizado por ele, e procura-se reconhecer plágios e evitar falsas atribuições, pois isso implica em sua reputação (BECKER, 2010).

O sistema no mundos da arte que formam as reputação tem influências sobre o artista, na medida em que este escolhe aquilo que será público, e o que não será, a fim de constar ou não, para análise de seu talento A legislação francesa possui um mecanismo singular para ilustrar esse fenômeno; um dispositivo legal proíbe a divulgação de obras que não sejam oficialmente atribuídas (BECKER, 2010).

As reputações indicam o nível de talento do artista (BECKER, 2010). Os talentos são bem remunerados porque atestam a qualidade profissional. O mesmo acontece com médicos e advogados muito especializados, estes profissionais ganham acima da média. Nas artes, o escalonamento das remunerações orientados às reputações é evidente nos leilões de obra de arte, ou na venda de direitos de publicação de um livro (MENGER, 2005).

Além do mais, a reputação do(s) autor(es) atua como indicativo, primeiro para o consumidor que não pode conhecer o conteúdo da obra antes de experimentá-la, e também ao meio profissional, para diminuir a incerteza dos resultados (MENGER, 2005). No primeiro caso, a encomenda de uma obra de arte seria um exemplo dessa imprevisibilidade. No segundo caso, esse fenômeno é muito evidente na escolha de atores e diretores, mas pode ser aplicado nas artes visuais, por exemplo, na escolha de artistas para uma exposição orientada ao nível de reconhecimento deles.

Os profissionais se associam de forma seletiva, por nível de qualidade ou reputação, de forma que as desigualdades de sucesso não são apenas aceitas, mas desejáveis (MENGER, 2005). Menger (2005) considera isso um mecanismo de fabricação de desigualdades, pois os profissionais em concorrência atuando no mercado sem parceiros, com o objetivo de trabalhar, produzir e difundir produtos integram-se numa organização - no caso das artes visuais, um contrato com uma galeria - que o nível dos profissionais seja equiparado para as hipóteses de sucesso e ganho aumentem. Esse fenômeno multiplica a remuneração dos associados, e faz com que aumente ainda mais as diferenças de remuneração dentro de uma mesma categoria (MENGER, 2005).

Algumas disciplinas artísticas como a música e as artes visuais tem a vantagem da linguagem ser acessível para que possam ser atribuídas reputações internacionais - nesta Conceção os Beatles seriam mais conhecidos que Jesus Cristo porque Jesus não está traduzido em todas as línguas mas os Beatles podem ser apreciados por todas as culturas - outras disciplinas como a literatura esbarram na barreira da língua um autor deve recorrer as línguas mais faladas e que facilitem a reputação internacional onde estão as principais premiações relevantes por exemplo (BECKER, 2010).

2.3.5 Formação e habilitação profissional

Aqueles que são chamados de artistas (os pintores e escultores) no final da Idade Média eram vistos como artesãos, que, assim como joalheiros, ourives e tapeceiros, faziam trabalhos manuais que davam origem a objetos de luxo. Resulta dessa visão o acolhimento desses ofícios dentro das corporações medievais e as limitações às suas regras e a seus comanditários. Nas corporações vigorava o sistema de ensino do mestre para aprendiz (LANEYRIE-DAGEN, 2013).

O século XVII viu surgir academia como instituição que substituiu corporação medieval na formação de novos artistas, onde os ensinamentos passaram a ser tratados como uma disciplina, a ser ensinada em academias. Esse processo de substituição se dá pelo enaltecimento da singularidade do artista, visto como gênio. Mas já no século seguinte a propagação da ideia do dom inato contesta a utilidade de uma instituição de formação para uma categoria na qual já “se nasce gênio”. (LANEYRIE-DAGEN, 2013).

Hoje em dia a academia ainda persiste como instituição formadora, mas muitas pessoas que preparam-se para seguir uma carreira artística abandonam a formação escolar, pois pensam que essa formação oficial não é necessária, nem mesmo desejável para a carreira que projetam (BECKER, 2010).

E por outro lado, a porcentagem dos indivíduos que efetivamente exercem a profissão para qual formaram-se varia conforme o ramo de atuação. Da mesma maneira que nem todo formado em medicina atua como médico, nem todo formado em artes visuais exerce a profissão. Isso também porque nenhuma disciplina artística proporciona recursos suficientes que permita dar a devida atenção para todas as pessoas com formação artística (BECKER, 2010).

O diploma universitário, a priori, não limita o acesso às profissões artísticas. Num contexto onde o “dom” aparece relacionado a vocações precoces, como é o ambiente artístico, a formação nem parece como algo útil. Mas a formação é uma forma de acesso para à profissão, na medida em que se apresenta como primeiro signo de reconhecimento de professores e profissionais do meio artístico (LIOT, 2004).

Nascimento (2006) chama a atenção para dois pontos. Primeiro, que o processo de formação se estende ao longo do exercício profissional e faz parte da rotina do artista. Segundo, que o conhecimento advindo das relações sociais cotidianas está presente na prática de trabalho, ou seja, o processo de formação profissional não está restrito à academia.

Ademais em relação a outras profissões (especialmente as profissões liberais), o trabalho artístico não é protegido por nenhum título; não há controle de entrada para esta profissão, nem um código profissional ou de ética (LIOT, 2004).

Conclui-se que há artistas não formados, como há formados não artistas. E que o diploma universitário atua para o artista de forma simbólica para o reconhecimento dentro de um mundo da arte, mas que apesar disso, não é um determinante para a habilitação e para desenvolvimento de uma carreira nas artes. A título de exemplo, um médico, um advogado, ou um contador jamais poderiam exercer suas profissões sem habilitação que o ensino superior lhes dá.

2.3.6 Rotinas: entre a flexibilidade e a desproteção social

O trabalho artístico pode não ter uma rotina semelhante ao padrão rígido de um emprego em relação a escolha do horário para a realização trabalho, entretanto, ao assumir um compromisso de entrega de um trabalho, o tempo disponível está pré definido e precisa ser organizado para que a produção seja realizada. Por exemplo, não se espera que um pintor produza sem interrupções com o mesmo ritmo, sempre nos mesmos horários, mas que o resultado de seu trabalho deva estar pronto para o dia da exposição (NASCIMENTO, 2006).

Portanto, o trabalho artístico não é medido em horas, mas pelo prazo de entrega definido previamente, que considera o período estimado para sua produção e finalização, e torna o horário em que ocorre a prática de trabalho menos importante (NASCIMENTO, 2006).

A liberdade do trabalhador quanto a escolha do horário de trabalho não significa o controle sobre a quantidade de horas trabalhadas (SENNET, 1999 apud NASCIMENTO, 2006), inclusive se observa nos trabalhos artísticos, o preenchimento do chamado tempo livre com mais trabalho (NASCIMENTO, 2006).

O tempo flexível pode se manifestar para o artista de forma que possibilite a realização de diversos trabalhos concomitantes com maior liberdade na execução, podendo ser ainda nesse sentido uma forma de compensar baixos rendimentos obtidos. A flexibilidade, pouco ou nada aderente ao sistema de emprego, também impõe ao trabalhador assumir o controle de seu futuro quanto à seguridade social, papel que no sistema de emprego é de responsabilidade do empregador (NASCIMENTO, 2006).

A ideia do dom ou do talento frequentemente aborda a ideia espontaneidade da expressão ou da inspiração sublime. Este senso comum contrasta com a realidade de muitos artistas como músicos que escrever um determinado número de compassos por dia, ou artistas plásticos que pintam um determinado número de horas por dia (BECKER, 2010). Como demonstraram as pesquisas de Brandão (2006), Nascimento (2006) e Thornton (2015), o artista plástico tem um rotina que exige disciplina, e ela seja auto imposta.

3 METODOLOGIA

Este capítulo objetiva apresentar os meios adotados para chegar aos resultados deste estudo, de forma a conferir esteio científico ao mesmo.

3.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA

Para Stake (2011) existe uma distinção clássica da pesquisa quantitativa, aquela na qual o raciocínio se baseia fortemente em atributos lineares, medições e análises estatísticas, da qualitativa, aquela cujo raciocínio se baseia principalmente na percepção e na compreensão humana. Nesses termos a presente pesquisa é qualitativa, uma vez que percebe a atividade do trabalho pela percepção dos entrevistados, não propõe uma abordagem quantitativa pois explora aspectos não medíveis.

Esta pesquisa é classificada como aplicada, ou seja, é um estudo que procura resolver problemas identificados e não destina-se à ampliação do conhecimento, como nas pesquisas básicas (GIL, 2010). Para esse autor, a pesquisa básica se opõe a pesquisa aplicada por sua finalidade, não significando maior ou menor importância. A Pesquisa aplicada usa conhecimentos gerados pela pesquisa básica para buscar soluções de problemas pontuais. Este trabalho se apresenta como pesquisa aplicada, pois procura responder a problemas pontuais.

Ademais, Gil (2010) classifica pesquisas também por seus objetivos mais gerais, sendo as mesmas exploratórias, descritivas ou explicativas. Analisando pelas colocações do autor este trabalho se apresenta como uma pesquisa exploratória, pois: buscou proporcionar maior explicitude aos problemas do artista quanto trabalhador; teve um planejamento flexível ao considerar aspectos variados do contexto do trabalho do artista; na coleta de dados envolveu diversas formas típicas deste tipo de pesquisa, como levantamento bibliográfico, entrevistas e uso de exemplos orientados a compreensão.

3.2 PLANEJAMENTO DA PESQUISA

A presente pesquisa foi planejada para ocorrer em três fases separadas, sendo estas: o levantamento bibliográfico, as entrevistas, e as análises. O

levantamento bibliográfico consiste na teoria. A teoria é um conjunto mais ou menos coerentes de idéias que indicam o que procurar nas investigações de um tema (BECKER, 2010), sendo, portanto, uma referência para o trabalho de campo. O referencial é a fonte inicial de dados, onde se encontrou além da contextualização da temática, e no nível prático, a seleção de argumentos, que adaptados na forma questionamentos, serviram para investigar o problema de pesquisa apresentado.

A fase das entrevistas é o trabalho de campo, que consistiu na aplicação de um roteiro de entrevista semi estruturado e aberto com artistas visuais do Município de Caraguatatuba, entre os meses de junho e outubro de 2016, os quais configuram um filtro e uma delimitação espacial e temporal do estudo. A escolha do modelo semi estruturado e aberto objetivou captar aspectos qualitativos. Foram realizadas três entrevistas por adesão, quantidade que permitiu uma análise não isolada.

A fase da análise é a apreciação dos dados de forma que evidencie como, em um caso específico, a atividade artística manifesta-se como forma trabalho, categoria ampla, significando inclusive a geração de renda, ainda que não assalariada.

3.3 OBJETO DA PESQUISA

Foram realizadas três entrevistas com artistas escolhidos de forma relativamente aleatória. Partindo de indicação da FUNDACC (órgão equivalente a secretaria de cultura, e responsável pela política cultural no Município de Caraguatatuba) sobre artistas catalogados, deu-se os primeiros contatos com artistas da cidade, posteriormente os próprios entrevistados indicaram colegas de profissão. A pesquisa foi realizada com três participantes devido: a dificuldade de convencer artistas a doar seu tempo para a entrevista; ao tempo disponível para entrevistar e analisar; e a possibilidade de responder ao problema de pesquisa.

Quadro 2: Objeto da pesquisa

Artista	Data	Duração	Local
Entrevistado 1	Sábado, 4 de junho de 2016	39min	IFSP Câmpus Caraguatatuba
Entrevistado 2	Sábado, 4 de junho de 2016	1h22min	Estúdio do artista
Entrevistado 3	Sábado, 1 de outubro de 2016	53mim	Estúdio do artista

Fonte: Elaborado pelo autor

3.4 COLETA DE DADOS

Quanto às fontes de dados este trabalho usou, fontes secundárias para o levantamento bibliográfico em livros, artigos e sites, e fontes primárias, que são as entrevistas concedidas.

Quanto ao espaço geográfico onde ocorreu a coleta dos dados primários, conforme apresentado, trata-se do Município de Caraguatatuba, localizado no Litoral Norte de São Paulo, Brasil, cidade com forte vocação para o setor de serviços, em especial o turismo, e o que sugere uma oportunidade para as atividades em artes. A escolha da cidade cumpre a proposta do IFSP em estimular o desenvolvimento sócio econômico a partir da promoção de ações, inclusive com pesquisa acadêmica, no local onde está inserida, além de circunscrever o espaço de atuação dos entrevistados contribuindo para expressar resultados mais consistentes para o estudo.

Em relação ao período da coleta este compreende entre os meses de junho e outubro de 2016. O espaço entre a primeira e a última entrevista permite apontar temporalidade compartilhada entre os artistas dado a relativa proximidade temporal. Ou seja, tratando-se da mesma realidade, tem-se oportunidade de analisá-las na mesma à perspectiva do tempo histórico específico compartilhado, por exemplo, como as questões sociais, econômicas, políticas e culturais implicitados nos dizeres.

O Instrumento de coleta dos dados foi o roteiro de entrevista apresentado na seção 3. 5. A escolha do modelo semi estruturado permitiu flexibilidade a condução das entrevistas, aproveitando as conexões possíveis entre as perguntas, as quais interseccionam-se quanto à temática. A forma semi estruturada coincide com a forma aberta proposta, cujo objetivo é captar o maior número de dados possíveis, explorando os aspectos qualitativos.

Duas considerações sobre aplicação do roteiro:

A gravação da entrevista um foi interrompida. O local em que ocorria era público e aberto, e pessoas interromperam a entrevista pelo menos em duas ocasiões. Porém não houve prejuízo à fluidez das respostas. As demais entrevistas foram mais reservadas em relação ao local.

O entrevistado número três apresentou cansaço nas últimas duas perguntas (6 e 7), limitou-se a respostas próximas ao 'sim ou não', ou com pouca profundidade reflexiva.

3.5 ROTEIRO DE ENTREVISTA

1. Você vai a uma exposição de arte, por lazer ou trabalho? Em outras palavras, para os artistas as experiências ligadas ao entretenimento, diferente de outras profissões, podem ser percebidas por você como uma referência, um objeto de pesquisa, ou ainda uma inspiração?

2. Em sua rotina de trabalho, como você avalia a flexibilidade de horários e ritmo imposto a execução da obra?

3. Em sua carreira, como você avalia as questões dos direitos do trabalho? Por exemplo, o direito a aposentadoria.

4. Como é composto o preço de suas obras?

5. A docência foi ou é uma alternativa de renda?

6. Considerando que há artistas não formados, e formados em artes não artistas, como você avalia a relevância da formação acadêmica nessa profissão?

7. Você já buscou patrocínio ou teve contado com *marchands*?

3.5.1 Pergunta número 1

Objetivo da pergunta: Verificar na resposta os aspectos da organização do trabalho e os significados atribuídos ao próprio trabalho, ao trabalho artístico em geral, pela inversão da posição do artista, enquanto produtor do entretenimento de outros, inserindo-o do outro lado, como público.

Resultado esperado: Espera-se que pela troca, o entrevistado reflita e descreva aspectos característicos do processo de trabalho artístico, como por exemplos, suas rotinas, as relações sociais estabelecidas ou a criação, de forma que o direcionamento seja dado por sua visão do trabalho que realiza.

3.5.2 Pergunta número 2

Objetivo da pergunta: Verificar como é organizado o trabalho do ponto de vista objetivo, e quais os sentidos (subjetivos) atribuídos às práticas de trabalho, em relação à liberdade de escolha de horário e o ritmo nas rotinas do trabalho artístico.

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado descreva aspectos da rotina de trabalho, revestindo seu discurso de algum julgamento moral sobre eles, que atribua algum sentido a aspectos característicos de uma prática de trabalho flexibilizada, orientando, como sugere a teoria desta pesquisa, que a liberdade significa disciplina.

3.5.3 Pergunta número 3

Objetivo da pergunta: Verificar como os entrevistados planejam sua carreira, como projetam o futuro, como percebem a relação do Estado e dos direitos a fim de garantir seu futuro, como gerem risco associados a carreira, e quais significados atribuem a esses aspectos.

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado responda objetivamente se participa do sistema solidário de proteção social criado nas sociedades contemporâneas, e demonstre algum juízo pessoal sobre a questão que permita; analisar como artistas gerem a carreira, seus riscos, seus direitos etc e; avaliar o significado atribuído por ele a este aspecto do trabalho.

3.5.4 Pergunta número 4

Objetivo da pergunta: Verificar a dimensão da renda no trabalho artístico, que não ocorre pela venda da força de trabalho, mas pela venda do resultado do trabalho, e elucidar os valores simbólicos que compõem o processo que atribui valor comercial ao trabalho artístico.

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado descreva processos mais ou menos organizados, que somem e subtraíam sucessivamente valores financeiros atribuídos itens materiais e imateriais com o objetivo de tornar o resultado de seu trabalho um item com valor comercial.

3.5.5 Pergunta número 5

Objetivo da pergunta: Verificar em um caso concreto se a prática do ensino das artes é uma alternativa que visa compensar remunerações inconstantes e diminutas.

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado descreva alguma experiência no ensino das artes, apontando se essa experiência tem conotação de alternativa a venda de seu trabalho. Como sugeriu Thompson (2015), que o ensino, e não a venda de seus trabalhos, acaba sendo uma alternativa para conseguir viver de sua arte.

3.5.6 Pergunta número 6

Objetivo da pergunta: Verificar na resposta como se dá a formação e a habilitação profissional no caso específico das artes visuais, e também qual valor é atribuído a essa formação no sentido amplo, como um processo que não necessariamente inclui uma formação restrita, por exemplo, de tipo universitária.

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado busque elementos de sua trajetória profissional para exemplificar conotações possíveis de uma formação de tipo universitária, para sua carreira e para seu trabalho, de forma que atribua algum sentido a formação e a habilitação. Espera-se ainda que o entrevistado descreva seu próprio processo de formação, incluído, por exemplo, o que sugeriu Nascimento (2006) que as práticas do cotidiano estão presentes nesta formação.

3.5.7 Pergunta número 7

Objetivo da pergunta: Verificar na resposta em qual forma de distribuição se dá a difusão de suas obras e quais relações sociais permitem este processo dentro das propostas teóricas de Becker (2010).

Resultado esperado: Espera-se que o entrevistado descreva como difunde suas obras; mecenato (ou patrocínio), galerias de arte, ou comercializa de formas alternativas. Espera-se ainda que nessa descrição o entrevistado aponte o papel de figuras próprias de um mundo da arte, como mecenas ou patrocinadores, colecionadores ou clientes, marchands ou comerciantes, e outros figuras que ajudam a legitimar socialmente e economicamente a atividade do artista.

3.6 MÉTODO DE ANÁLISE DOS DADOS

A elaboração das questões do roteiro de pesquisa foi baseada em reflexões sobre o levantamento bibliográfico, e não foram retiradas já prontas de um texto. Estas reflexões possuem grande influência nas idéias de Becker (2010) e de Nascimento (2006). Sua construção sugere correlações entre questões, e durante sua aplicação, a ordem indicada no item 3.5 não teve a intenção de ser rigidamente seguida. A preferência foi dada pela fluidez e pela possibilidade de transitar para temas tocados ao longo das resposta sem conduzir ou direcionar as respostas. Ademais, nem todas as questões foram aplicadas, já que no desenvolvimento de algumas respostas foram contemplaram por outras. O quadro abaixo sintetiza a aplicação do roteiro:

Quadro 3: Aplicação do roteiro

Artista	Ordem da questão no desenvolvimento da entrevista
Entrevistado 1	1 (5 e 7 contempladas), 2, 4, 3 e 6
Entrevistado 2	1 (5 descartada), 6, 2, 3, 4 e 7
Entrevistado 3	1, 2, 5, 3, 4, 6 e 7

Fonte: Elaborado pelo autor

As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos entrevistados, mas a identidade deles foi deliberadamente preservada, pois continham informações pessoais, como, por exemplo, valores de obras. Nomes, indicações de localização de obras em prédios públicos, e qualquer outra informação que viabilizasse a identificação dos entrevistados foram suprimidas com “[...]”.

No capítulo quatro constam diversos trechos das entrevistas, porém elas não estão em sua totalidade transcritas. Porque além de preservar a identidade, adotou-se também o critério de suprimir trechos longos, tomando o cuidado de preservar o sentido dado pelo orador. Também foram suprimidos: pequenas expressões coloquiais irrelevantes quanto ao sentido, fonemas e vocalizações incompreensíveis no áudio, comentários de terceiros, grandes desvios do assunto, repetições do último termo falado com clara intenção de planejamento da próxima fala (e não enfáticas) para tornar a leitura menos árdua.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

4.1 AS ENTREVISTAS

4.1.1 Entrevistado número 1

O primeiro entrevistado ao ser perguntado sobre a influência de outras experiências artísticas em seu trabalho optou por iniciar o desenvolvimento de sua resposta por um viés puramente estético;

[...] não busco referência artística, justamente para que meu trabalho tenha identidade própria [...] não quero que ele atenda a uma estética artística, não quero que ele tenha uma linhagem artística, eu quero que ele seja cru [...]

O juízo estético em si não será analisado. O campo de conhecimento adequado para analisar os juízos estéticos é a filosofia da arte, ou a estética, campos do conhecimento que o referencial teórico desta pesquisa excluiu com objetivo bem claro; esta pesquisa é sobre trabalho, em especial o trabalho artístico, sua organização objetiva e seus significados.

Entretanto a opção do entrevistado em iniciar seu discurso por uma questão estética pode ser analisada pelo ponto de vista de Becker (2010); segundo o qual, a reivindicação da singularidade de um indivíduo que realiza um trabalho considerado socialmente como arte é própria das sociedades ocidentais, influenciadas pelo Renascimento. O entrevistado reivindica uma identidade própria, ou seja uma singularidade. Este fato é característico de um espaço-tempo, no qual o objeto desta pesquisa está inserido, e tem implicação direta sob a forma que ele percebe o mundo e atribui significados ao seu trabalho.

Além do mais, ao declarar “não atender a uma estética” e o “seja cru”, faz-se refletir sobre o outro ponto em Becker (2010), considerando que este artista busca fugir de uma estética reconhecida nos mundos da arte, como ele viabiliza a distribuição de sua obra? Dada esta primeira impressão, de uma liberdade aparente sobre a condução do trabalho, indaga-se; este artista recorre ao autofinanciamento? Como será visto, a resposta é não.

Nesse primeiro momento, o entrevistado nega que a apreciação do trabalho de outro artista possa ser percebida por ele como um referencial. Isso revela pouco

do ponto de vista da organização de seu trabalho, mas a continuação do discurso traz fatos novos para análise;

[...] alguns trabalhos são encomendas. Então as pessoas ligam e me pedem alguma coisa específica [...] exemplo, [...] me ligaram de São Paulo uma vez, me pediram um dirigível de quatro metros [...] depois a mesma (empresa) [...] me pediu um dragão [...] de oito metros [...] isso é feito de forma artística, então em algum momento isso serve de fonte de renda também [...]

Este trecho sugere vários pontos para análise. Primeiro que ao citar “encomendas”, aponta que nestes casos o autofinanciamento não é a forma de distribuição de suas obras, tendo acolhimento teórico mais próximo ao mecenato, pelo menos nos casos em que seu trabalho artístico é remunerado. Segundo que, ainda nesses casos, a organização do trabalho é orientada pela solicitação de um cliente, que o remunera, e isso significa que não há a figura do empregador, como no estatuto do emprego. Terceiro que, ainda sobre a organização do trabalho, a escolha do “o que produzir” é dada pelo cliente, o que traz um fato novo àquela aparente liberdade demonstrada no início. Quarto, que há indício do papel da reputação e da singularidade conforme Becker (2010), pois aparentemente a escolha deste artista para realizar um trabalho para uma empresa na maior cidade brasileira morando a muitos quilômetros de distância reflete uma diferenciação entre ele e outros artistas que poderiam realizar o trabalho. Quinto, que o trabalho do artista é remunerado por dinheiro “também”, ou seja, como afirma o referencial teórico nas carreiras artísticas há as recompensas “não monetárias”, que é, por exemplo, a autonomia na forma que o entrevistado abordou inicialmente.

Sobre esse quinto ponto, outro trecho contribui para ampliar essa noção de recompensa, o entrevistado aborda o “reconhecimento”, e eles não vêm só pelo dinheiro, mas também pelo elogio;

Etimologicamente, trabalho vem [...] de tortura. [...] quando você escolhe o que você ama fazer, você nunca mais trabalha na sua vida, por mais que sua ação traga dinheiro, porque o reconhecimento vêm de diversas formas. Pelo elogio, pelo dinheiro [...]

Este trecho também evidencia uma noção de trabalho associada ao sentido de algo penoso. Mas, a continuação revela novas noções de trabalho;

[...] o trabalho de estudar os produtos e aquilo que pode ser feito com eles, é um processo de estudo, que pode sim sinonimar como trabalho [...]

O entrevistado se refere ao processo de produção da obra, o qual requer estudo preliminar, ou seja, há planejamento como etapa anterior a execução num processo de trabalho.

Na continuação o entrevistado revelou que, assim como muitos artistas sua remuneração principal não provém da produção artística, e como apontou Becker (2010), artistas que não conseguem viver apenas de sua arte procuram outras ocupações, preferencialmente com características mais flexíveis que permitam gerir o tempo, como a docência em área não afeta a arte:

[...] A fonte de renda minha hoje é outra. Sou estabilizado pelo Município como professor [...]

É curioso perceber como se desenvolveu a carreira deste indivíduo, conforme conta:

[...] por conta da minha habilidade em desenho, eu consegui um espaço para ser voluntário num programa chamado “Escola da Família”, e depois de dois anos como voluntário, eu consegui uma bolsa de estudos, e aí peguei minha bolsa de estudos ensinando desenho sábado e domingo em escolas estaduais. E isso me trouxe a graduação em língua portuguesa. [...]

Este trecho permite três reflexões pertinentes. Primeiro, que tudo se inicia com uma competência individual desenvolvida, a habilidade em desenho, que representou por si só (sem a formação acadêmica) a habilitação profissional requerida para ocupação voluntária no projeto. Segundo, que a carreira do entrevistado começa com o ensino, e não diretamente por vender suas obras. E além disso, nem foi uma opção se graduar em artes, dando preferência para outra formação acadêmica, e ao que tudo indica, estes fatos se devem, conforme esteia-se no referencial teórico, ao desacreditamento que o ofício nas artes renderá recursos suficientes para uma dedicação exclusiva, e também que a formação de tipo acadêmica nas artes não é requerida por muitos artistas, considerando que o entrevistado continua produzindo. Terceiro, seu trabalho de ensinar desenho proporcionou conquistas pessoais, sua graduação ou sua habilitação em outra profissão, demonstra o que o referencial teórico chamou, entre as recompensas “não monetárias” do trabalho artístico, de realização de si.

Sobre a flexibilidade em relação a escolha de horários para este primeiro entrevistado evoca a questão da autodisciplina:

[...] eu vejo isso como algo neutro. Porque não tem a ver com o horário, ter a ver com a autodisciplina de quem faz. Então eu acredito que um

professor, se ele não tiver autodisciplina, mesmo tendo horários, ele vai chegar atrasado, mesmo tendo que planejar aula em casa, não vai fazê-lo, ele vai usar o tempo para outras coisas. [...] então eu acho que aí autodisciplina é característica do trabalhador, seja autônomo, seja ele regrado por um sistema.

Neste fragmento o discurso do entrevistado assume um tom comparativo como sua ocupação de docente. Segundo ele a autodisciplina é própria do trabalhador em geral, empregado ou não. Consta também aqui uma noção de emprego e de trabalho autônomo como tipos de trabalho, o entrevistado fala “regrado por um sistema”, como lembra Marx (1980), o trabalho extrapola uma estrutura social determinada. Ao relacionar a flexibilidade no contexto particular do trabalho artístico declara:

[...] a flexibilidade de horário facilita muito para o artista [...] trabalhar nos horários mais inspiradores, nos menos é transpiração [...]

Percebe-se nesse fragmento que, primeiro a escolha de horário para o trabalho é avaliada positivamente, e segundo, que o entrevistado se vale dos termos inspiração e transpiração. O termo inspiração é muito usado no senso comum para atribuir um estado de criação especial do artista, conforme sugeriu Nascimento (2006), essa concepção ignora os aspectos da organização do trabalho, ou seja, se há prazo, o artista não pode esperar que a inspiração apareça. Daí utilizar o termo transpiração tem sentido complementar, o trabalho artístico pode ser prazeroso, mas também pode ser simultaneamente penoso. Em outro trecho completa:

[...] O artista, ele por não ter um horário fixo, não necessariamente significa que ele trabalha quando quer [...]

Sobre a atribuição de valor monetário a obra de arte este entrevistado começou sua resposta partindo dos materiais utilizados para realizar o trabalho como parâmetro inicial, mas inicialmente retirou do protagonismo do material na formação do preço, chamando a atenção para itens não materiais, conforme observa;

[...] entra a variável conhecimento [...], um artista que tem uma grande experiência, vasta experiência de vida, estudou em diversos cursos, fez diversas capacitações, obviamente que o produto dele vai ter um valor comercial maior [...] não é o material produzido [...]

O primeiro item não material é o conhecimento. Nota-se que o conhecimento não parece ser necessariamente o conhecimento acadêmico, e que se inclui neste item a experiência, inclusive de vida, ou seja, parece que a sugestão é de que o

tempo de carreira, o que se faz durante ela, e também o tempo de vida como algo a mais nessa aglomeração de idéias, compõem uma variável que soma valor comercial ao trabalho como uma forma de prêmio. Continua:

[...] o que deve ser levado em conta é [...] o significado daquela peça culturalmente, toda manifestação que é colocada dentro daquela imagem, acho que isso é o grande valor da arte hoje [...]

O segundo item levando em consideração é o valor simbólico da obra, como objeto dotado de significado dentro de uma cultura. Nota-se na colocação o adjetivo “grande”, que sugere uma hierarquia de valores, na qual o valor cultural estaria no topo em relação a outros itens possíveis, como material utilizado ou o conhecimento de quem produziu.

Estes dois itens parecem não quantificáveis e não resolvem o problema na prática. Haveria um critério objetivo? O entrevistado responde:

“[...] calculo o tempo de trabalho [...] tento avaliar o quanto vale minha hora de trabalho [...], existe sim um critério objetivo, [...] valor da hora-aula [...] que eu realizava como monitor de artes, eu coloco um preço [...] eu não cobro a mesma coisa que eu cobrava lá naquele setor onde eu repassava conhecimento, parcial, até fracionado, quando eu faço uma obra de arte ela vai completa, com todo o conhecimento! a estética exigida pelo cliente! [...]

Chama a atenção no caso particular deste entrevistado que a referência para atribuir valor a seu trabalho é o mundo do emprego. Além do mais, seu processo passa pela valorização do valor-referência de acordo com o critério “conhecimento”, ao qual fez questão de justificar de forma transparente, como se buscasse legitimar o seu processo. O último ponto de análise é o reforço de uma ideia, já mencionada, que trata da orientação do “o que produzir”, dada pelo cliente e não o artista.

A síntese deste processo que atribui valor comercial a obra para o entrevistado é resumida no seguinte fragmento final da resposta dada:

[...] quantificar o material utilizado para isso. E o grau da dificuldade da produção do trabalho. Então eu penso nesses três critérios; valor da hora trabalhada, quantidade de materiais e grau de dificuldade de execução.

Esta concepção não encontra amparo em teorias de custos, amplamente estudadas no meio acadêmico e empregadas sistematicamente nas empresas. O custo neste último fragmento encontra relação com o material empregado, mas esse é tratado com menor protagonismo. Pode-se falar em custo de oportunidade em relação ao tempo dedicado a execução, pois sua referência é outra ocupação, que tem preço estabelecido. Mas, ambos os aspectos são tratados de forma prática e

sem a metodologia exigida por uma fábrica, por exemplo. O último item deste fragmento é sobre o conhecimento empregado na obra, que como sugere tem níveis de dificuldade, e que o preço é escalonado em função destes níveis. Por último cabe uma consideração, apesar de levantado no início de sua resposta, o valor cultural da obra não encontra emprego prático dentro do processo de precificação do entrevistado.

Fundo de garantia, férias remuneradas, décimo terceiro salário e previdência compulsória, são alguns exemplos de um sistema garantido constitucionalmente e administrado pelo Estado em democracias contemporâneas como o Brasil. Esta não é a realidade dos trabalhadores autônomos ou do artista. A esse respeito ou entrevistado declarou:

isto é cultural, enquanto a sociedade [...] não entender que isso é um trabalho, e quem representa a sociedade não lutar por justamente organizar este sistema de trabalho, pessoas vão alegrar, os artistas vão alegrar o público enquanto sofrem ações do público [...]

Como declarou anteriormente, sua atividade artística não é sua principal fonte de renda atualmente. Possivelmente por este motivo sua resposta neste item tenha um certo distanciamento crítico. No fragmento não percebe-se uma articulação da problemática com sua carreira, mas uma opinião sobre o estado da situação.

Em relação a formação do artista, declarou:

[...] não é numa universidade que se constrói uma identidade. Em alguns momentos ela ampara esse processo, mas em outros não [...]

Nesta introdução da fala o entrevistado demonstrou uma preocupação com a “identidade” no sentido da singularidade, isso reforça o que foi apontado no início desta entrevista sobre o espaço-tempo. Outro ponto aqui é o papel da universidade na formação, que ampara “em alguns momentos”, ou seja, para ele, a formação do artista exige mais do que a universidade. Continuou:

[...] quando um artista se submete a um curso superior, obviamente para adquirir o título que valorizará mais sua imagem no mundo artístico e comercial [...]

Aqui há dois pontos relevantes. Primeiro, que expõe uma opinião sobre o curso superior, que segundo ele tem um papel de valorização pela titulação, e não de formação, no sentido amplo. Segundo, que ele parece separar o mundo artístico, do comercial, como quem diz que os mundos da arte não tem a dimensão

econômica, mas como foi visto o próprio entrevistado vende seu trabalho. Fica neste ponto, um exemplo da dificuldade dos indivíduos, inclusive os próprios artistas, em pensar que a dimensão econômica é inseparável. Ainda disse:

[...] o que ele aprende é uma teoria, não fará dele um artista, fará dele alguém com habilitação para participar de alguns processos, para exercer a função de professor de artes por exemplo, que precisa do curso de graduação [...]

Neste trecho fica mais evidente a conotação do ensino superior dada pelo entrevistado. Para ele, a formação universitária é delegada a habilitar profissionalmente o professor de artes, e não o artista. Mas qual seria então a formação do artista? O desenvolvimento de sua resposta contemplou esse ponto:

[...] A construção do artista visual, do produto, tem a ver com o conhecimento empírico, com a experimentação, com todo o processo que ele tem [...]

A formação seria realizada pelo próprio artista, pela experimentação. Finalizou:

[...] eu acho, muito importante para a carreira do artista que ele tenha um curso superior, porque o próprio briga muito para ser reconhecido, e o reconhecimento social, infelizmente no mundo do trabalho, vem por meio de habilitações, vem por meio de currículo.”

O entrevistado fecha sua resposta com uma reflexão interessante: ainda que a formação acadêmica não seja necessária na formação do artista, e que esta seja realizada autonomamente, o curso superior é percebido como uma forma de reconhecimento. Sua reflexão é muito parecida com a colocação de Liot (2004).

Quadro 4: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 1

Questão	Atingiu seus objetivos?	Observações
1 - Trabalho	Sim	-
2 – Rotina	Sim	-
3 – Diretos	Sim	
4 - Remuneração	Sim	-
5 - Alternativa	Não aplicada	Resposta contemplada na primeira resposta.
6 - Formação	Sim	-
7 - Distribuição	Não aplicada	Resposta contemplada na primeira resposta.

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.2 Entrevistado número 2

O segundo entrevistado ao ser perguntado sobre a influência de outras experiências artísticas, enquanto possíveis referências ou materiais para pesquisa, escolheu um caminho diferente do primeiro entrevistado, mas igualmente rico em detalhes. Começou explicando o que faz, como quem se apresenta profissionalmente:

Eu tenho dois tipos de trabalho, eu fiquei muitos anos na pintura [...] dentro de um tema [...] da vegetação do verde e trazer isso para tela [...] inserindo elementos da própria natureza [...] e já na cerâmica, que tem já alguns anos que estou na cerâmica [...] aprecio a questão estética da arte sacra [...]

Nesta introdução o entrevistado aponta de forma objetiva quais são os suportes e temas de seu trabalho. Na continuação fala sobre seu início na cerâmica e aborda algo interessante:

[...] nos reunimos aqui em casa, um grupo de ceramistas [...] a gente sentia necessidade de aprimorar mais nosso trabalho [...] transformar em algo profissional [...] resolvemos que a gente poderia trabalhar um eixo temático, para dar início deste nosso trabalho e para aprimorar o conhecimento de todos [...] para que haja essa troca [...] e focar naquilo que o outro tem de melhor e trazer do trabalho do outro aquilo que a gente está deficiente [...]

Nota-se uma iniciativa de associação, e uma busca pelo aprimoramento dentro da associação, além do contato com o trabalho de outros artistas. Estas colocações desconstróem o mito do artista isolado, que cria “do nada”, em um estado de inspiração, e também exemplificam como a formação do artista se dá ao longo do desenvolvimento profissional como sugeriu Nascimento (2006) e não na academia.

[...] o estudo está sempre presente no meu trabalho, eu não faço um trabalho, “a, hoje estou inspirado!, vou fazer uma escultura”, não tenho isso, na pintura saía, mas assim, existia um estudo também, da planta! [...] quando eu ia pintar uma flor, abria, cortava, via como era o processo de montagem da planta, uma coisa mais técnica dentro do processo [...]

Neste fragmento, o entrevistado revela dois pontos fundamentais para compreender e desmistificar a atividade do artista enquanto um processo de trabalho. Primeiro, porque o processo é pensado antes da execução, ou seja, há planejamento, elemento fundamental em um processo de trabalho. Segundo, porque o estudo, ou a pesquisa, por si só é elemento fundamental neste processo de trabalho, o entrevistado chega ao ponto de debochar da presença de um momento

de “inspiração”. Sob este ponto, ele não só questiona o mito inspiração na feitura de um trabalho de arte, mas também parece tentar reivindicar um profissionalismo, algo presente em muitas de suas falas. Ele continua o desenvolvimento de sua resposta:

[...] depois de dois anos, demos início ao projeto [...] fase dois, aí o estudo foi enorme, eu viajei para vários estados, Amazonas, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, aqui no litoral [...] isso foi muito legal para minha pesquisa, e eu acho que o grupo todo ficou muito enriquecido [...]

Neste trecho ele volta a falar do projeto que realiza com o grupo de ceramistas de Caraguatatuba. Ele exemplifica um aspecto prático deste trabalho, que envolve pesquisa e viagens.

[...] ainda quente, na mesma quentura [...] se não ela gruda [...] ela tem que estar num ponto certo [...], tudo isso a gente experimentou, eu estive no norte, trouxe o material para a gente [...] queima a peça! é feito desenho nela! esquentar!, e passa a resina [...] então é um trabalho muito técnico [...] envolve muito conhecimento, uma pesquisa enorme [...] e as peças ficam muito rígidas [...] a minha pesquisa [...] trouxe muito pro meu trabalho, e alterou muito meu trabalho [...] e estou no começo ainda [...]

Neste fragmento, o entrevistado explica em um caso concreto o que a pesquisa trouxe para seu trabalho e traz pontos para reflexão. Primeiro, que ele reforça em seu discurso ao dizer “alterou” aquela noção da formação ao longo da carreira. Segundo, que a experimentação faz parte das rotinas de trabalho deste artista. O primeiro entrevistado também usou a expressão “experimentar”. Terceiro, que ao dizer “estou no começo ainda” após “enorme pesquisa” traz uma conotação por lado um humilde, por outro, parece engrandecer o universo do conhecimento ao qual se refere. Quarto, que fica evidenciado em seu discurso etapas sistematizadas de um processo, muito bem sequenciadas, que articulam conhecimento técnico e pesquisa.

[...] tempo que a peça pede para ser trabalhada, como eu te mostrei ali naquela máscara, ela tem que estar num ponto para que eu suspenda para eu dar o volume do rosto [...]

O trecho acima descreve um processo de produção de uma peça de cerâmica que no momento da entrevista estava em processo de feitura. Nesta descrição reforça-se em “o tempo que a peça pede” que o processo tem etapas, que precisam ser respeitadas em função do suporte, no caso específico a argila, e que envolve conhecimento técnico. Ele conclui sua ideia:

[...] eu vejo a questão da cerâmica, do trabalho artístico, não só da cerâmica, como algo profissional mesmo [...]

Depois de enaltecer os processos, o conhecimento necessário e o papel da pesquisa no seu trabalho, ele conclui esta ideia, dizendo que vê seu trabalho de forma “profissional”, mas continua a responder, nesta altura começou a falar da pintura:

[...] quando eu estava só na pintura, porque eu dei uma parada na pintura, tive um problema no braço, e tive que parar, está vendo é um processo que a pintura desencadeou no meu braço, porque eu pinteí muito, por muitos anos, e o braço fica estendido, eu tenho que suportar o peso no braço para eu pintar uma tela,[...]

Este trecho é singular nessa pesquisa, pois o entrevistado revela uma doença ocupacional. Não só a atividade do artista é trabalho, como também possui aspectos inerentes as limitações humanas, como qualquer outra profissão. Ele explica as origens do problema:

[...] eu pintava uma tela a cada dois dias e todos os dias, porque era meu sustento, eu vivi da arte desde que eu me formei [...]

Chama a atenção o ritmo da rotina de trabalho do entrevistado que sugere não ter descanso, como por exemplo, aquele em que o trabalhador empregado tem direito. Ele justifica esse ritmo pela necessidade de sustento. Este fragmento também reforça a desconstrução da imagem do artista como um ser especial, que tem um estado de inspiração para criar arte, ou seja, os aspectos práticos da vida estão presentes na atividade do artista de forma que se tiver que esperar o tal “estado de inspiração” não se sustentará da arte. Na continuação da resposta ele conta sobre sua formação:

[...] eu sou arquiteto de formação, eu me formei! [...] quando sabia que tinha passado em todas as matérias, que não tinha exame, que tinha passado [...] eu fui numa loja de material de arte [...] comprei material e comecei a pintar [...]

Nota-se, esse indivíduo viveu da pintura por muitos anos e nunca se formou em artes, ou seja, nas artes visuais não há uma habilitação necessária como condição do exercício profissional, diferentemente do que se dá em outras profissões. A continuação deste trecho revela algo curioso:

[...] fazer arte foi negado para mim a vida toda [...] pais, escola, tudo! [...] aí eu não percebi quando eu fui fazer a escolha, porque quando eu fui fazer a escolha de uma faculdade, pensei em arqueologia, que era uma coisa que eu gostava, todo mundo malhou, nem passou pela minha cabeça fazer artes plásticas! porque eu também tinha preconceito [...]

É curiosa sua opinião. Ele fala em preconceito e que estudar arte é mal visto pela sociedade e que isso teve grande influência sobre sua escolha.

O entrevistado formou-se em arquitetura na Faculdade de Belas Artes em São Paulo, ele contou uma história longa que será resumida aqui. Conta do papel de uma professora na faculdade que orientou-o a trocar o curso de arquitetura pelo curso de artes plásticas, mas que não escutou, preferindo formar-se primeiro em arquitetura, e só depois começou a se dedicar a pintura. A história ilustra o que ele chamou de preconceito.

[...] eu fui buscar a pintura, sem formação, tudo bem que a faculdade de Belas Artes dá uma base geral para desenho, mas eu não tinha noção de como mexer com uma tinta óleo [...] hoje eu percebo a importância de você conhecer uma técnica, porque o que levei dez anos, quinze anos para desenvolver, com habilidade, eu teria desenvolvido com muito menos tempo [...] mas foi válido porque foi o meu fazer que me bancou dentro da pintura mesmo [...]

Apesar de não ter formação acadêmica em artes o entrevistado não diminui a relevância do conhecimento na área, inclusive atribui importância. Continua:

[...] como me foi negado, ter esse acesso, eu queria passar [...] depois, vivi disso, construí minha vida [...] num tempo, já pintava a muitos anos, e eu achei que eu podia fazer algum trabalho [...] eu queria dar aula numa escola pública, de onde eu vinha, eu sempre tive a questão social, sempre fui envolvido com isso [...] fui parar numa escola pública [...] uma turma de liberdade assistida [...] nessa turma [...] vários alunos, todos criativos [...] um desses alunos [...] depois de um tempo [...] falou “professor, trabalho numa agência”, assim, muito legal, assim profissionalizando [...]

No trecho, o entrevistado narra um encontro com um ex-aluno de um projeto desenvolvido, e enfatiza a correlação entre o acesso negado ao conhecimento a ele e sua vontade de passá-lo de forma gratuita. Além do mais, este trecho permite descartar a necessidade da pergunta número cinco, já que sua experiência como docente foi voluntária, e portanto não foi uma alternativa de renda para este entrevistado.

Entretanto, a pergunta número seis, sobre formação, foi aplicada com objetivo de ampliar as noções levantadas nas respostas anteriores. Como segue:

existem dois caminhos nisso, a faculdade, pouco passa, dependendo do aluno, porque se eu faço um curso numa faculdade e me dedico, e vou além, um caminho que a faculdade está me mostrando, vou buscar maiores informações, ampliar meu leque de informações em cima daquele eixo que está sendo trabalhado, eu vou ser um excelente profissional. Se eu ficar na faculdade esperando que a faculdade me ensine, eu vou sair da faculdade, pior do que eu entrei. [...]

Nesta introdução o entrevistado aborda a universidade como um guia, e que a formação dentro dela depende do aluno. Continua:

[...] mas assim, quando você [...] vai buscar uma informação, mesmo depois da faculdade, mesmo não sendo pela faculdade, você atinge um ponto de conhecimento, então você vai desenvolvendo sua vida, vai desenvolvendo seu trabalho, mas tem que ser sempre uma pesquisa, acompanhando, que também não deixa de ser necessário para aquele que foi formado, pela faculdade [...]

Mas uma vez há o reforço de uma ideia já apresentada em suas respostas, que a formação se dá ao longo da carreira. Outro ponto aqui é a busca por informação, que é necessária, formado ou não pela academia. Falou ainda:

[...] Mas aquele formado pela faculdade, mas formado mesmo! que se dedicou na faculdade, ele tem um universo maior, [...] uma visão do mundo artístico [...] para quem não vivenciou isso, vai muito pela intuição e pela necessidade, um pouquinho sofrido, é a questão do autodidata, eu sofri para chegar, mas fui fazendo, consegui. Então se a pessoa tem a possibilidade de fazer, ela deve fazer, é importante, e se dedicar [...]

Neste trecho ele atribui à faculdade o valor de ampliar o universo do artista e o apresenta como relevante neste sentido. Mas deixa claro que existe também o autodidata que se desenvolve como ele, pela intuição e pela necessidade. Continua:

[...] quando a gente foi para o projeto [...] eu estive no Rio de Janeiro num curso com nove etnias de cerâmica, num curso de um dia, eu aprofundi o estudo [...] então assim, eu recebi uma aula! na universidade você não recebe esse tipo de informação, então assim, é importante a faculdade, mas também é importante sua busca [...] o curioso consegue desenvolver um trabalho, a pessoa que não é, pode esquecer [...] ela vai ter o título [...]

No fragmento acima o entrevistado expõe o que a universidade não trabalha ao abordar um curso que realizou e que teve importância para sua pesquisa e para seu desenvolvimento profissional para dizer que o que importa é a curiosidade do indivíduo. Além do mais, curioso ou não, a titulação de graduado é possível. Continua:

[...] Eu vejo amigos que se formaram em arquitetura, que hoje são professores, durante a faculdade eles nunca fizeram estágio [...] não conseguiram por em prática, pegaram a área da educação, foram fazer um mestrado, um doutorado, foram buscar, que também é uma vertente dentro da arquitetura, o ensino [...] eu tenho uma prima que é dentista, ela nunca mexeu num dente [...] ela só estuda [...] trabalha com pesquisa dentro da odontologia [...] esse tipo de pessoa tem que fazer faculdade mesmo [...] e nós precisamos disso [...] é importante esse outro que tem a habilidade da pesquisa, do estudo, para a gente beber dessa informação [...]

Ele finaliza sua reflexão abordando caminhos possíveis de uma carreira ao dar dois exemplos (ensino e pesquisa acadêmica) e atribuindo importância às pessoas que produzem e reproduzem conhecimento e abastecem de informação a atividade núcleo.

Sobre a questão da flexibilidade na rotina de trabalho, o entrevistado declarou:

[...] desde quando eu comecei na pintura, minha visão é melhor durante o dia eu sou mais diurno, então já é uma coisa definida. Então eu tenho que iniciar meu trabalho a ponto de finalizar no dia. Pelo menos até determinado ponto. [...] então, é uma certa liberdade mesmo que a gente tem né. Mas tem que ficar muito atento para que num fique deixando muito para depois, então assim, traçar objetivos [...]

Para o entrevistado a organização do trabalho é orientada à objetivos, desta forma consegue gerir seu tempo. E, além do mais, essa organização relaciona-se as particularidades do suporte, no caso, a argila. Isto está presente em sua preocupação com os horários que envolvem o processo de feitura de uma peça cerâmica, exemplifica:

[...] Eu tenho uma encomenda, de 20 máscaras, eu sei que eu faço uma máscara por dia, ontem eu comecei uma e terminei outra de manhã, hoje. Hoje eu comecei uma e já vou terminar [...] eu tenho que ter um tempo de fazer, eu não posso começar, abri o barro, fazer a peça, “a amanhã eu venho fazer mais dois pratos”, porque esse barro que já abri, amanhã ele já vai estar menor, [...] tem barro que encolhe quinze centímetros, depois de seco, mais de um dia pro outro se você deixar, você percebe que a máscara que eu faço vasa do tamanho do disco redondo que ela está, no outro dia ela tá menor um dedo de cada lado, no quarto dia tá dois dedos, então assim, aí eu tenho que estar determinado, eu organizo meu tempo, [...] então meu dia é pensado [...]

Neste fragmento este entrevistado também revela que trabalha por encomenda. Assim como o primeiro entrevistado.

O emprego é referência para políticas públicas de proteção social, já que o empregado tem como garantias legais, como férias remuneradas, décimo terceiro, fundo de garantia e previdência. Especialmente sobre esse último exemplo, o trabalhador empregado não tem liberdade de pagar ou não pagar, ele paga de forma compulsória. Mas o trabalho do artista também é trabalho e não tem essa proteção associada. O entrevistado número dois conseguiu articular sua carreira com o sistema social. No trecho a seguir ele demonstra isto:

[...] durante esses anos todos que fui trabalhando eu fui pagando minha aposentadoria, mensalmente, como autônomo [...] eu vou receber um

salário [...], eu como bem menos que um salário mínimo [...], sobra um pouquinho pro remédio, porque eu vou tá mais velhinho, eu não vou parar minha pintura, eu não vou parar minha cerâmica [...]

Nota-se um senso de planejamento apurado, mas chama a atenção mesmo sua orientação para compensar o desequilíbrio de direitos entre o trabalhador autônomo e o empregado. Ele recolheu metodicamente sua contribuição para a previdência para que tivesse uma renda no futuro, além disso, nesse futuro, pensa que sua arte ainda seria útil neste sentido. Na continuação ele compara o artista com o empregado:

[...] O artista não para. A pessoa que trabalha por conta não para. E a pessoa que vive empregada, uma hora ela vai parar, ela não vai ter o que fazer, ela tem que ganhar mesmo [...] como um professor que vive vinte e cinco anos na sala de aula [...]

Em sua opinião os direitos do empregado são adequados a uma característica desta forma de trabalho, que uma hora chega ao término. Esta característica segundo ele, o trabalho do artista não tem, pois continua trabalhando. Continua:

[...] e o artista, seria bom se ele pudesse. Todos! De ter uma consciência de fazer um pezinho de meia, como eu fiz, [...] eu disse que com quarenta e cinco anos de idade eu estaria aposentado por conta [...], então foi um objetivo! traçado, um planejamento de vida! eu não acredito numa vida sem planejamento [...]

Parece que em sua opinião as questões que envolvem os direitos do trabalhador estão mais na “consciência” individual, do que na organização coletiva da sociedade.

Sobre formação de preço este entrevistado, parte do mesmo ponto do que o primeiro entrevistado apontou:

Primeiro vou pelo material. Uma queima me sai cento e vinte e cinco reais, eu posso colocar tantas peças dentro do meu forno [...] Se eu tiver esmalte, dá mais um xis. [...] argila, eu sei exatamente quantas peças eu faço com um quarto do pacote, [...] Isso me custa quanto? [...]

Ele parte dos materiais, pensa no custo deles. Mas acrescenta:

[...] Aí eu ponho um valor em cima. Como a questão artística é muito natural, ela sai mesmo, é uma produção prazerosa, é um trabalho agradável, é uma coisa que produzo, e quanto mais eu produzir mais eu vou produzir, né, e melhor, mais eu vou aprimorar meu trabalho, eu não penso num preço muito alto [...]

Depois de verificar o custo dos materiais a próxima etapa é atribuir um ao seu trabalho “em cima” do custo verificado. Nota-se uma particularidade em “quando mais eu produzir, mais eu vou produzir”, ou seja, a capacidade de produzir não se esgota. Continua:

[...] Eu penso em um preço confortável para mim [...], e penso num preço confortável para quem vai comprar. Porque eu compraria nesse preço? Eu não compro não. Tá caro. Porque eu consumo.

Além do mais pensa como consumidor de arte que é, julga o preço dos outros como quem conhece o processo produtivo, e traz para seu próprio processo de formação de preço esta dimensão.

Por fim, resta aprofundar nas formas de distribuição deste entrevistado. Já havia citado o trabalho por encomenda. Mas ele também participou dos círculos institucionalizados no mercado da arte:

[...] em São Paulo, eu expus em duas galerias [...] eu deixava meus trabalhos lá [...] e isso foi uma coisa muito importante para mim porque, cheguei a vender, num ano trezentos e sessenta quadros [...] foi um ano que pinte um quadro por dia, estressei de um jeito que fiquei uns quatro meses que não podia nem sentir o cheiro da tinta [...]

A forma de distribuição neste caso, segundo a concepção de Becker (2010) é o sistema *marchand*-galerista. Mas também experimentou em sua carreira formas periféricas de comercialização conforme este fragmento;

[...] vendia, saía expondo, pegava os materiais, levava dez telas, quinze prontas, e levava mais quinze em branco, ficava um mês com uma exposição em um ponto e ficava pintando lá [...] porque alguém tinha que vender, nada melhor do que você vender seu trabalho [...]

Neste caso chama atenção a disposição dele em ocupar tanto a função do produtor da arte, como a do comerciante.

Quadro 5: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 2

Questão	Atingiu seus objetivos?	Observações
1 - Trabalho	Sim	-
2 - Rotina	Sim	-
3 - Diretos	Sim	-
4 - Remuneração	Sim	-
5 - Alternativa	Não aplicada	Descartada durante na primeira resposta.
6 - Formação	Sim	-
7 - Distribuição	Sim	-

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.3 Entrevistado número 3

O terceiro entrevistado ao ser perguntado sobre sua experiência pessoal com o contato com outras manifestações artísticas, optou por desenvolver a resposta a partir do exemplo da própria pergunta:

A exposição na minha forma de pensar, da forma que eu aprendi, é o resultado de um trabalho. Quer dizer, você passa, as vezes, meses, anos trabalhando para chegar numa exposição [...]

Neste primeiro fragmento sugere-se que a forma de difusão da obra desse artista é o comércio, e não o mecenato. Sugere também uma visão sobre o trabalho do artista, como um processo global, não restrito a uma obra isolada, mas a várias que compõem uma exposição, o conjunto é o resultado, o que remete a conceituação da reputação em Becker (2010) na qual a obra não é avaliada isoladamente, mas no conjunto. Sugere-se ainda que o trabalho é orientado a esse evento chamado exposição. Além do mais, o entrevistado atribui temporalidade a execução do trabalho, que se dá em “meses, anos”, não se dá, em horas e nem em dias, ou seja, revela um dimensionamento de tempo, aspecto organizacional do trabalho. O discurso continua:

[...] eu não acredito, e não gosto de artistas que expõem simplesmente para a venda. Num é uma coisa assim, “a! Tá, vou fazer um monte de peça para vender!” Isso não! Isso é errado, eu acho. [...]

Se no primeiro fragmento o entrevistado revelou um aspecto essencialmente organizacional, neste segundo, ele reflete sobre o significado que é atribuído, que não trata-se apenas de um trabalho com remuneração, mas também de fazer aquilo que ele tem em “alta conta”, como sugeriu Benhamou (2007). Trata-se aqui também, do que o referencial teórico chamou de recompensa não monetária. A fala continua:

[...] Então você trabalha meses, meses, meses, meses! É óbvio que no meio tempo você vai vendendo peças, vai ganhando alguma coisa. Você vai preparando uma exposição. [...]

O entrevistado enfatiza o tempo, repete várias vezes a unidade de tempo, enfatizando esta dimensão da organização do trabalho. Explica e deixa claro que a remuneração “vem” e faz parte da rotina de trabalho, e mais, sugere que a venda faz parte do processo que resultará a exposição. Continua:

[...] Eu sempre penso na exposição. Por exemplo, agora eu parei de trabalhar, vou voltar a trabalhar, alguma coisa vai ter que mudar, alguma

coisa vai ter que crescer, alguma coisa vai ter que ser mudada! Avança! Para fazer a mesma coisa? É melhor não fazer nada. Daí eu chego numa exposição. A exposição é o resultado do trabalho! De um novo trabalho. Eu sempre pensei assim.

Neste fragmento ele atribui o significados ao seu trabalho. A escolha de iniciar seu discurso pela questão da exposição, diferentemente do que fizeram outros entrevistados, faz total sentido nessa altura da fala. Para ele a exposição tem um grande valor. Conforme apontado, seu discurso revela aspectos objetivos da organização do trabalho e também os sentidos que são atribuídos ao trabalho. Chama atenção que o discurso fica sempre ancorado em sua concepção de exposição.

Outro ponto que destaca-se aqui é questão do “parei”, “voltei”, além do “trabalho novo”. Como sugeriu Lipovetsky e Serroy (2015), que as pessoas desejam um trabalho menos rotineiro, e o trabalho artístico é um campo que permite essa abordagem. A fala continua:

[...] Mas não é lazer, você usou a palavra lazer. Pode até ser para quem tá vendo lá a exposição. Mas para o artista deve ser o resultado de um trabalho. A apresentação do resultado de um trabalho [...]

Essa primeira pergunta não surtiu o efeito desejado quanto à troca artista-público. Porém a resposta é válida, não só porque revelou aspectos objetivos e subjetivos, seu maior mérito, mas também porque, ao entender que a pergunta no sentido de sua própria exposição e não de outro revela uma postura orientada a produção da arte, mas não ao consumo. O entrevistado não se imaginou como público.

Em relação às rotinas flexíveis quanto a escolha de horários, aspecto particular de trabalhos que não são emprego, e como tal, o próprio trabalho do artista, este entrevistado falou:

Isso aí pode ser, muito mais, muito mais, do que a carga horária estabelecida por uma empresa, por um patrão, coisa desse tipo [...]

Neste trecho o entrevistado se apressou em colocar sua ideia particular de rotina de trabalho. Enfatizou que, por comparação, a carga o horário de trabalho pode ser maior do que a estabelecida por um empregador. Ele ilustra seu pensamento com um exemplo concreto, uma encomenda que recebeu de uma pessoa;

[...] ele veio falar comigo era final de setembro [...]. Eu trabalhei de setembro a dezembro. Muito! Muito! [...] trabalhei muitas horas por dia! [...] Então aí, no caso, não tem o horário, tem o objetivo de fazer a coisa. [...] ele falou assim, “eu quero para o dia quinze de dezembro” [...] Mas essa questão de horário não faz muito parte da rotina [...]

Este trecho o entrevistado narra uma rotina de trabalho que não é regida pelos ponteiros de um relógio, mas pelo prazo de entrega do trabalho e o ritmo imposto por esse prazo, e enfatiza o tamanho da carga horária. Como sugeriu Sennet (1999 apud Nascimento, 2006), o trabalhador escolhe quando vai trabalhar, mas não o quanto vai trabalhar. Além do prazo, o entrevistado apresenta como justificativa a vontade de fazer algo bem feito:

[...] porquê? Como artista. Primeiro que você já recebeu, no meu caso específico, outra que você não quer entregar uma coisa mal feita [...]

Outro ponto deste fragmento é a questão do mecenato. Ao citar o pagamento antecipado pela encomenda, sugere-se um modelo com aderência ao sistema de mecenato. Somado ao que foi sugerido na resposta da primeira pergunta, o comércio, observa-se a existência de dois modelos na carreira desse profissional. Na sequência transparece o destino do pagamento antecipado:

[...] Construí o barracão e construí o forno com dinheiro que eu já tinha recebido, e construí o forno, e trabalhei em três esculturas ao mesmo tempo [...]

Este fragmento tem relação com o tamanho das esculturas realizadas. A dimensão das obras era tamanha que foi necessário construir estruturas para sua realização, coisas que precisam ser planejadas e ampliam o número de etapas de um processo de trabalho. Em outro trecho ele fala do tamanho das esculturas:

[...] Eu nunca tinha feito uma escultura de dois metros e oitenta de altura, eu fui fuçar [...] não vi ninguém que tinha feito, fora do Brasil e tudo [...]

Este fragmento tem dois pontos relevantes, primeiro que no processo de trabalho do artista há pesquisa, conforme apontaram outros entrevistados. Segundo, o fato de não encontrar o que procurava significou que teria que criar e desenvolver as condições que permitissem, a construção e a manutenção da peça na posteridade, especialmente pelo peso inerente.

Ainda sobre essa experiência, o entrevistado falou:

[...] você vê a sequência da construção da peça. Então ali mostra eu colocando o primeiro pedaço de argila para construir aquela escultura que está lá [...] e ao mesmo tempo fazendo outras esculturas do lado [...]

Nesta altura o entrevistado apontava fotos da construção das referidas esculturas. As fotos, conforme fica evidenciado em sua fala, demonstravam um processo de execução, e como um processo, tem etapas, e como execução, tem planejamento antecedido, de forma que o todo é um processo de trabalho.

[...] Quando eu comecei a fazer o projeto, começamos a fazer exposições, a participar de feiras [...] e fizemos um contato, com uma exportação, exportamos para a França, para os Estados Unidos. [...]

Nesta fala o entrevistado toca em uma experiência com ensino. Trata-se de um projeto de ensino de cerâmica que realizou, onde passaram mais de trezentos alunos, um deles inclusive foi o segundo entrevistado. Assim as experiências com ensino, assim como os outros entrevistados, também estão presentes na carreira deste indivíduo. Ao ser questionado se essa experiência foi realizada com função de compor sua renda, deixou claro que não:

[...] Não, eu estava muito bem, foi uma coisa mesmo de interesse de ensinar, o dinheiro era uma merreca, não significava nada, aliás gastava muito mais do que recebia [...] durante anos [...]

Sobre a pergunta número três o terceiro entrevistado respondeu:

O artista, de certa forma, bota tanta fé [...] que não vai precisar de previdência, de aposentadoria, porque ele vai conseguir se resolver que ele não toma este cuidado [...]

A fala deste entrevistado é diferente do entrevistado número um, que atribuiu a proteção social a um contexto cultural, este indivíduo parece atribuir ao próprio artista. É também diferente do entrevistado número dois, que se organizou e articulou sua carreira integrando-a ao sistema, este indivíduo não teve nenhum cuidado com sua aposentadoria, e deixa isso claro na continuação de sua fala:

[...] a maioria deles não toma esse cuidado. Eu sou um deles, não tenho aposentadoria estou com sessenta anos, não tenho aposentadoria, não vou ter. [...] É uma coisa que eu realmente nunca me preocupei muito [...]

Sobre a formação do preço o entrevistado número três começou falando:

Isso é uma coisa gradativa, isso é uma coisa que vai crescendo [...] na minha cabeça, [...], eu valorizava muito pelo espaço que tomava no forno, olha só, num tem nada a ver, são obras de arte que estão lá dentro [...]

Durante toda a resposta o único critério objetivo que o entrevistado apontou foi o espaço que a obra ocupa no forno. Na continuação declarou:

[...] Mas essa coisa do preço, é uma coisa que eu sempre falei, tem que ser devagar. Mas mesmo as pessoas que fizeram curso aqui comigo, super valorizavam o trabalho que elas faziam, por exemplo uma peça que eu achava que valia cinquenta reais, eles pensavam em duzentos, “não, é duzentos, nossa! Isso é uma obra de arte”, bom, tudo bem, mas você num tem nome, você não atingiu ainda isso. Então é uma coisa que você vai construindo [...]

O entrevistado aponta o valor do “nome”. Nascimento (2006) abordou essa questão, chamou de capital simbólico o valor que corresponde ao nome do artista quando adquire reputação no mercado das artes. Continua:

[...] Você escolhe como você vai fazer isso. Você precisa de dinheiro? Para comprar um quilo de café? Você vende a peça por quinze reais. Você não precisa disso? Você vende essa peça por quinze mil reais, entendeu. Isso é uma coisa muito subjetiva, muito. [...]

Neste trecho fica parecendo que ele não utiliza nenhum critério objetivo de formação do preço, mas nota-se algo que nenhum dos outros entrevistados declarou, ele parece inverter a lógica do preço baseado nos custos, ainda que simbólicos. Sugere este trecho, diferente de tudo visto até aqui, que o preço é formado, e varia de acordo com a necessidade de consumo do produtor. Mas é claro que colocar um preço não significa vender. Continua:

[...] Esse papo de dinheiro com artista é muito complicado. Por isso que existe o *marchand*, o *marchand* chega assim e fala “não cara, num mexe mais em nada, num mexe mais em nada, você deixa eu controlar? Você me aceita como seu *marchand*? Isso aqui vai valer cem mil, aquela escultura vai valer um milhão!” Ele vai trabalhar, vai ganhar muito dinheiro em cima, o artista não sabe fazer isso, ele não sabe trabalhar com dinheiro, eu não sei, ninguém sabe [...]

Mais a frente em suas falas o entrevistado vai revelar que nunca teve *marchand*. No trecho acima sua concepção das atribuições deste profissional extrapola em muito as atribuições que Becker (2010) apontou. Parece, que o entrevistado simplesmente não quer se preocupar com essa questão, e tenta transferi-la para um terceiro, alguém que ocuparia a gerência do valor comercial.

Sobre a formação, o terceiro entrevistado não aprofundou-se na resposta, se limitando a responder objetivamente que não acredita ser importante a formação de tipo acadêmica, e cita um exemplo clássico de um artista autodidata:

[...] os maiores artistas do planeta, vai pegar uma obra do Van Gogh e comparar com quem fez artes.

Por fim, o entrevistado relatou que não teve contato com *marchands*. Mas aborda, o papel de um comerciante que exportava para ele e para o grupo ao qual ensinava, além de feiras especializadas no segmento da cerâmica.

[...] teve essa pessoa que exportava, que mandava para fora, esse contato [...] mas não *marchand*. O pessoal hoje tem que participar de feiras [...] feira importante, não são feiras abertas assim, são feiras para lojistas, arquitetos, ali vai quem quer mesmo [...]

Neste trecho encerra-se a questão da forma de distribuição para este entrevistado. Ao longo da análise desta entrevista citou-se o mecenato e a comercialização. Dentro da proposta de Becker (2010) faltava deixar mais elucidado qual o tipo da comercialização. Trata-se de comercialização de obras “não contempladas” pelo sistema de galerias. A resposta sobre as feiras especializadas sugerem que, ou o caso específico da cerâmica, ou o mercado de arte brasileiro encontra estruturas institucionalizadas diferentes daquelas observadas por Becker (2010), Moulin (1978, apud BECKER, 2010) e Benhamou (2007). O mapeamento destes mercados é uma sugestão para futuros estudos.

Quadro 6: Síntese da aplicação do roteiro de pesquisa com o entrevistado n. 3

Questão	Atingiu seus objetivos?	Observações
1 - Trabalho	Sim	-
2 – Rotina	Sim	-
3 - Diretos	Sim	-
4 - Remuneração	Em parte	A resposta abordou um critério de precificação, porém que não torna necessariamente a obra comerciável.
5 - Alternativa	Sim	-
6 - Formação	Em parte	A resposta foi parcial, pois englobou apenas uma formação de tipo universitária.
7 - Distribuição	Sim	.

Fonte: elaborado pelo autor

4.2 INTERSECÇÕES E DESCOBERTAS

4.2.1 Organização do trabalho

Os entrevistados reconhecem que, em suas rotinas a escolha dos horários é realizada com a liberdade de quem não tem que “bater ponto”, exigência legal dos trabalhos que são empregos. Mas de modo algum afirmam que essa liberdade significa menos trabalho. O entrevistado número um concilia sua produção nas artes com sua ocupação principal. Os entrevistados dois e três demonstraram com exemplos de suas carreiras momentos de ritmos intensificados de trabalho. O entrevistado dois contou de um momento que não havia descanso porque dependia de sua produção para viver. O entrevistado três enfatizou o tamanho da carga horária, segundo ele, a carga horária pode ser muito maior do que a estabelecida por um empregador.

Além do mais, os exemplos citados demonstram a orientação da produção à encomendas de clientes. Nestes casos havia a presença de prazos nas rotinas de trabalho e a determinação do “o que produzir?” dadas pelo cliente. Estes fatos destroem a imagem que pertence ao senso comum, na qual o artista é uma figura livre para criar, e que sua criação se dá em um momento de inspiração. As escolhas do cliente têm influência sobre o nível de dificuldade da produção da obra, bem como sobre o tempo disponível para realização do trabalho, e o artista não fica à espera de um momento de “inspiração” para produzir, simplesmente porque precisa entregar seu trabalho.

Para dar conta dessas encomendas, esses trabalhadores, organizam o tempo disponível para trabalhar. Essa organização não se dá nos padrões rígidos de um emprego, nos quais a carga horária é bem dividida, mas são orientados por objetivos.

Duas das entrevistas permitem dimensionar o tempo da produção. O entrevistado número dois apontou que no caso da pintura e cerâmica que a feitura das obras se dá em dias, e que o suporte (argila, tela, etc.) tem relação direta com o tempo da produção. O entrevistado número três citou dois exemplos pertinentes para compreender a dimensão do tempo na produção artística. Em uma encomenda com grande complexidade técnica, o tempo se deu em meses, mas para uma exposição, em seu apontamento o tempo pode se dar em anos.

Em todas as entrevistas citou-se o papel da pesquisa, ou do estudo, nas rotinas de trabalho, e em duas delas a experimentação. Esses elementos são essenciais na produção artística e indicam que sua produção não é criada “do nada”.

Revelou-se em uma das entrevistas que em suas rotinas como os artistas não estão livres de problemas ocupacionais. O entrevistado número dois foi obrigado a parar de pintar porque teve um problema no braço desencadeado por seu trabalho na pintura. Não faltam exemplos na história da arte de artistas que desenvolveram problemas relacionados com tintas e solventes da pintura.

Assim a rotina de trabalho do artista visual de Caraguatatuba é uma rotina flexível quanto à escolha de horário para trabalhar, mas inflexível sobre a quantidade de trabalho.

4.2.2 Significados

O entrevistado número um reivindica a singularidade. Para ele o trabalho artístico tem autonomia, e, ainda que, ocorram situações como as encomendas, onde a produção da obra possui influência do cliente, há liberdade para criar dentro da “estética exigida pelo cliente”. Se o cliente determina “o que produzir?”, o artista determina “como produzir?”, porque domina os meios ou pelo menos, os caminhos para chegar a esses meios.

Ademais, seu trabalho possui “gosto”. Em um trecho da entrevista afirmou que se o trabalho é algo penoso então suas atividades como artista e docente de língua portuguesa não são trabalho. Quis significar com isso que realmente gosta do que faz, que deseja continuar a fazê-lo porque tem vontade. Abordou a remuneração como consequência, e não como um fim em si, ou seja, seu trabalho vai além da remuneração por dinheiro.

Além do mais, ter gosto ou vontade não significa que seu trabalho esteja afastado completamente da dimensão da pena, ou para usar suas próprias palavras, a dimensão da “tortura” ou da “transpiração”, isso faz parte e é inseparável, porque não se trata de uma atividade de lazer.

Em sua carreira também há sentido em suas escolhas. Como instrutor de desenho conquistou sua habilitação como professor de língua portuguesa. Conta isso com orgulho de quem se sente realizado de fazer trabalhos dotados de significado para si.

Sobre o significado de seu trabalho nas artes abordou o emprego no conhecimento na obra. Para ele trata-se de fluir seu conhecimento para sua obra, de forma “completa”, não “fragmentada”, e nem realizar algo que vêm “do nada”.

O entrevistado número dois tem apreço por temáticas específicas (vegetação e sacra), e sua capacidade de distribuir suas obras foi testada com sucesso. Este indivíduo realizou durante sua carreira uma enorme produção de quadros que encontraram compradores, o que possibilitou a ele viver da arte. Talvez esse seja o significado mais forte que ele atribui ao seu trabalho.

Mas seu trabalho não foi só seu “sustento”, em sua carreira ele não só pintou, mas teve vontade de “passar” aquilo que aprendeu e que lhe foi “negado” pela sociedade. Propôs-se a realizar um trabalho gratuito para pessoas com vulnerabilidade social, com objetivo de profissionalizá-los para a arte. Como quem diz que não só foi possível viver de arte, como também é possível ensinar outras pessoas a fazer o mesmo. O alcance desta ideia extrapola sua noção de “sustento”, pois é também uma forma de dar uma resposta à parcela da sociedade “preconceituosa” sobre a atividade do artista, a qual exerceu influência negativa no início de sua carreira.

Além do mais, seu trabalho transcende o suporte e o tempo. No passado, por conta de seu braço ele parou de pintar, mas não parou de fazer arte. No futuro, ele imagina-se velhinho e ainda fazendo sua arte, isso porque o “artista não para”, mesmo que tenha uma aposentadoria já garantida.

Seu trabalho é alimentado pela curiosidade, pela pesquisa e pela experimentação. Sobre essas questões imprime dedicação e compromisso sem negligenciar a execução da obra em si. Não se importou no decorrer de sua carreira em pintar freneticamente para realizar objetivos de vida através de seu trabalho.

Este entrevistado é também consumidor de arte, ou seja, o gosto por seu trabalho vai além de atribuir sentido a sua própria atividade, pois ele também contribui para legitimar a arte como uma atividade que é também econômica.

O terceiro entrevistado também atribui significados a seu trabalho que vão além da obtenção de rendimentos financeiros. Dizendo que “é óbvio” que se vende ao longo do desenvolvimento da carreira, delega a remuneração a uma consequência desse desenvolvimento.

Para ele seu trabalho tem que renovar, ou “mudar”, “avançar” em suas palavras, pois se for para fazer “a mesma coisa, é melhor não fazer nada”. Que

ocupações permitiriam essa abordagem? Não são todas as ocupações que permitem construir o “novo”. Como Menger (2005) sugeriu o artista e o cientista tem a criatividade no centro de sua atividade. As pessoas de escolher essas ocupações podem produzir a novidade.

Assim como os outros entrevistados ele também ensinou. Para ele foi “interesse de ensinar” porque o dinheiro “não significava nada”, no sentido que de não compensar os custos, e segundo ele foi assim por anos. O depoimento escapa da racionalidade econômica pois esse indivíduo aceitou o “prejuízo” financeiro porque queria realizar um trabalho que tinha interesse, ainda que a insustentabilidade da situação fosse evidente.

Além do mais ele não deseja realizar apenas um trabalho, ele quer realizar um trabalho “bem feito”, ou seja, dedica-se por uma excelência ao ponto de não importa-se com o excesso de carga horária do trabalho desde que atinja seus objetivos.

4.2.3 Remuneração

O processo que atribui valor comercial à obra foi abordado por dois entrevistados. De forma resumida eles verificam o custo dos materiais utilizados, ou o custo da produção, e somam um valor que pode ser entendido como a parte que corresponde ao trabalho propriamente.

O entrevistado número um parte do custo do material, depois agrega um valor que corresponde ao seu trabalho, considera: o tempo de execução, o preço da hora/trabalho tendo como referência um emprego, e valoriza ao seu juízo este valor pelo seu critério “conhecimento”. Uma etapa final seria ajustar o preço pelo nível de dificuldade da obra.

O entrevistado número dois pensa primeiro no custo de produção, ele soma diretamente a este custo um valor que corresponde a seu trabalho, mas não é aleatório, sua referência é seu próprio consumo de arte, ou seja, o mercado.

No caso do entrevistado número três. chamou atenção o fato de inverter a lógica do preço baseado na produção, sugerindo que a necessidade de consumo do produtor é determinante do preço. É forçoso reconhecer: sua resposta, ainda que não demonstre um processo como nos casos dos outros entrevistados, contemplou um critério para precificar uma obra. Quis dizer que se o artista precisa ele vende

mais barato, se não precisa vende mais caro. Porém considerando que precificar não é tornar vendável, este critério não torna a obra comerciável. No Limite inferior, é possível imaginar uma obra sendo vendida abaixo do custo de produção. No Limite superior, está delegado à fatores externos ao indivíduo, como especulação financeira, dirigida a uma parcela muito pequena de artistas vivos e consagrados.

Conforme apontou Blass (2006), o artista e o artesão não vendem sua força de trabalho, mas o resultado de seu trabalho. Assim, atribuir um preço ao que se produz é para o artista o que equivale ao salário para o empregado, ou seja, é sua remuneração.

Porém, em alguns trechos no decorrer das entrevistas percebeu-se opiniões que conflitam diretamente com essa percepção. Um dos entrevistados declarou “não tem nada a ver, são obras de arte que estão ali dentro” (sobre dar preço a obra), e outro falou “valorizará mais sua imagem no mundo artístico e no mundo comercial” (sobre a titulação acadêmica), em ambos os casos parece que a arte não tem uma dimensão econômica.

O segundo entrevistado foi mais coerente sobre essa questão, em um trecho da entrevista declarou com humor:

[...] não consigo desvincular, eu tenho que viver, eu tenho que ganhar, o artista tem que pintar, ele tem que viver, tem que comer que comprar tinta, mesmo que sobre mais para tinta [...]

Como foi visto em todas as entrevistas, essas pessoas ganham dinheiro vendendo sua arte, ainda que em algum caso não seja a renda principal do indivíduo. Diante deste fato como dizer que arte não tem uma dimensão econômica? Por mais que um artista procure dividir o “comercial” do “artístico” em seu discurso, esta colocação não se sustenta em termos práticos.

Ademais, o roteiro de pesquisa constava uma hipótese implícita, segundo a qual a docência nas artes seria uma alternativa de renda no campo de trabalho artístico. Porém, como hipótese, não se verificou como verdadeira dentro da amostra desta pesquisa.

Todos eles tiveram em suas carreiras a prática do ensino, mas a docência em disciplinas das artes visuais não era no momento das entrevistas uma alternativa de renda para nenhum dos entrevistados. O entrevistado número um é professor, mas em disciplina não afeta as artes visuais. Mas sua carreira começou ensinando desenho. Na carreira do entrevistado número dois também houve experiência com

ensino de artes, mas essa experiência foi voluntária, ou seja, não remunerada. Já o entrevistado número três, a experiência com ensino em sua carreira foi remunerada, mas não era uma forma de complementar sua renda.

Verificou-se também que os três entrevistados trabalham por encomenda, e considerando modelo de Becker (2010) esta forma se assemelha com sistema de mecenato, onde a produção é orientada e financiada por um indivíduo ou o instituição. O segundo e o terceiro entrevistados experimentaram em suas carreiras formas periféricas de comercialização o que Becker (2010) chamou de “não contempladas”. E apenas na carreira do segundo entrevistado verificou-se a comercialização dentro de um sistema *marchand-galerista*.

4.2.4 Aspectos da carreira: diretos, formação e habilitação

Os entrevistados percebem de forma heterogênea as questões dos direitos trabalhistas em suas carreiras.

O entrevistado número um possui uma ocupação principal fora do mundo da arte. Assim sua despreocupação em articular os problemas que separam trabalhadores assalariados e não assalariados se apresenta coerente com sua situação ocupacional.

O entrevistado número dois demonstrou sua singularidade ao aceitar conscientemente que a separação entre trabalhadores assalariados e não assalariados está posta, e que poderia utilizar-se do melhor de cada mundo. Ao garantir sua aposentadoria quase equiparou-se ao empregado, e como dono de sua produtividade, não pensa em parar de trabalhar definitivamente no futuro.

O entrevistado número três simplesmente não se preocupou com essas questões em sua carreira. Justificou sua opinião dizendo que ele, assim como a maioria dos artistas depositam grande confiança que terão sucesso em suas carreiras, que não dão atenção a questões amparadas pelo sistema previdenciário, como a queda ou anulação da produtividade, pela fadiga, por invalidez, por doenças, pelo envelhecimento, etc.

Além do mais, nas entrevistas ficou evidente que a formação universitária não é necessária para habilitar o profissional nas artes visuais, pois todos eles não são formados nesta área, apesar de trabalharem nela, e nem por isso um conselho profissional irá confiscar suas licenças por exercício ilegal da profissão.

Apesar de não formados em artes visuais eles atribuem valores pessoais a este tipo de formação. Para o entrevistado número um apesar da formação acadêmica não ser necessária, ela é o mesmo tempo desejável para a carreira de um artista, pois traz reconhecimento para o exercício profissional. Para o entrevistado número dois a faculdade amplia o universo daquele aluno que propõe-se a dedicar-se verdadeiramente. Para o entrevistado número três o valor atribuído possui referência no reconhecimento de artistas autodidatas na história da arte.

O entrevistado número um disse que a formação do artista exige mais do que a universidade. Para ele a formação do artista tem relação com a experimentação. No mesmo sentido, o entrevistado número dois sugeriu que a formação se dá ao longo do desenvolvimento do exercício da carreira, para ele a “informação” é necessária, e deve ser buscada, e só um ser curioso é capaz disso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo permitiu compreender a atividade artística enquanto um processo de trabalho, que não é emprego, mas que permite também a obtenção de rendimentos. Este estudo também contribui para teorizar as noções de trabalho em uma sociedade que possui no emprego sua principal referência de políticas direcionadas ao trabalho.

Para orientar a investigação do tema deste estudo foi realizado um levantamento bibliográfico. A partir deste levantamento foi feito um roteiro de pesquisa semi estruturado para ser aplicado em entrevistas com artistas do município de Caraguatatuba com o objetivo de compreender a atividade do artista como meio dele ganhar a vida vendendo o produto de seu trabalho. A busca por este objetivo permitiu verificar quais os processos e as dinâmicas que colaboram para a construção profissional de um artista.

De uma maneira geral os trabalhadores entrevistados reconhecem em suas rotinas a liberdade de escolher o horário de trabalho, mas ponderam que essa liberdade não significa menos trabalho. Além do mais, fazem parte das rotinas de trabalho desses profissionais a experimentação, a pesquisa ou o estudo, bem como a influência do cliente em algum aspecto da produção, de modo que essas dinâmicas desconstroem a noção comum do trabalho artístico relacionado ao não-trabalho.

Os critérios e processos descritos pelos entrevistados para atribuir valor comercial ao seu trabalho vendendo-o de fato, somado a falas que separavam o “comercial” do “artístico”, permitiu comparar discursos contraditórios que evidenciam o aspecto econômico desta atividade. Também verificou-se que o artista nem sempre vive exclusivamente de sua produção, inclusive, pode nem ser sua remuneração principal.

Outros elementos da organização do trabalho foram levantados por esses trabalhadores. Por exemplo, que a formação se dá ao longo do desenvolvimento profissional e não na academia, apesar de valorizarem o conhecimento, inclusive o científico. Já as questões dos direitos trabalhistas foram abordadas de forma muito heterogêneas. Alguns acham formas de contornar a problemática do trabalhador não empregado, procurando outra ocupação ou se planejando para aposentadoria, outros simplesmente não se preocupam.

Todos esses elementos são de ordem organizacional, mas o trabalho extrapola esta dimensão, pois ao trabalho é atribuído significados. Para os entrevistados, estes elementos vão além da obtenção de rendimentos, de um modo geral constatou-se que eles obtêm satisfação no que fazem, de modo que, se tem outra ocupação, ou se precisam trocar o suporte de seu trabalho por problemas de saúde, ou ainda se precisam realizar grandes cargas horárias, superam as adversidades e não deixam de continuar produzindo arte.

Conclui-se que nem sempre o artista de Caraguatatuba vive de sua arte. Entretanto, em todos os casos estudados havia remunerações advindas de atividades artísticas, ainda que não fosse a principal para o indivíduo. Porém a remuneração não é o motivador para persistir trabalhando nesse ramo, isso porque o trabalho também traz recompensas não monetárias.

A título de sugestão para novos estudos indica-se a investigação de outras ocupações independentes (de emprego) nos mundos da arte (artesãos, atores, dançarinos, escritores, grafiteiros, fotógrafos, músicos, tatuadores etc). Becker (2010) é uma literatura fundamental para esses estudos. Sob outra abordagem, pode-se investigar os mercados periféricos (não dominados pelo sistema de marchands) que contribuem para os artistas vivam da arte.

REFERÊNCIAS

- ALBORNOS, Suzana. **O que é trabalho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BARROS, José Márcio. ROSA, Liliane. SANTO, Livia Espírito. **O artista como trabalhador no Plano Nacional de Cultura**. Políticas Culturais em Revista. Salvador. VII, N ° 1, 2014.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BLASS, Leila. **Trabalho**: lugares e significados. Revista da ABET, IV, Nº 2, 2004.
- _____. O ato de trabalhar e suas múltiplas faces. In: BLASS, L. (org.) **Ato de trabalhar**: imagens e representações. São Paulo: Annablume Editora, 2006.
- BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordinio. Reflexões sobre o trabalho artístico e a construção do saber. In: BLASS, L. (org.). **Ato de trabalhar**: imagens e representações. São Paulo: Annablume Editora, 2006.
- BRAVEMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista**. Rio de Janeiro: LTC, 1987
- BUENO, Chris. **O trabalho e o homem**. Disponível em <<http://pre.univesp.br/o-trabalho-e-o-homem#.WETTS-YrLIU>>. Acesso em: 5 dez. 2016.
- CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. **O artista como trabalhador**. In: VIII colóquio Internacional Marx Engels/CEMARX. Grupo de Trabalho 6: Trabalho e Produção no Capitalismo Contemporâneo. Universidade Estadual de Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/trabalhos2015/Amanda%20Cerqueira%2010248.pdf> Acesso em: 28 abr. 2016.
- DIAS, Reinaldo. **Sociologia e Administração**. Campinas: Alínea, 2009.
- DUMAZEDIER, Joffre. Trabalho e lazer. In: FRIEDMANN, Georges. e NAVILLE, Pierre. **Tratado de sociologia do trabalho**. Volume 2. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FIRJAN. **Número de profissionais criativos cresce mesmo no período de crise, revela FIRJAN**. Disponível em <<http://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/pages/release.aspx>> Acesso em 15 dez 2016.
- FURLANETO, Audrey. **Disputa por Portinari aquece debate sobre direitos na arte**. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/disputa-por-portinari-aquece-debate-sobre-direitos-na-arte-3588267>> Acesso em 15 mai 2015.
- G1. **Romero Britto processa Apple por uso indevido de suas ilustrações**. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/04/romero-britto-processa-apple-por-uso-indevido-de-suas-ilustracoes.html>> Acesso em 13 abr 2015.
- G1. **OIT prevê que nº de desempregados no Brasil chegará a 136 milhões em 2017**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/oit-preve-que-n-de->

desempregados-no-brasil-chegara-a-136-milhoes-em-2017.ghtml>. Acesso em 13 jan 2017.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 2010.

IAMAMOTO, Edward M. I. ISOTANI, Shigueo. ENDO, Rogério N. **O fim dos empregos**. Disponível em: <<https://www.ime.usp.br/~is/ddt/mac333/projetos/fim-dos-empregos/>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

INSTITUTO ECONOMIA CRIATIVA. **Indústrias Criativas e Indústrias Culturais**. Disponível em: <http://www.economiacriativa.com/ec/pt/ec/ind_cria_cult.asp>. Acesso em: 12 mai. 2016.

LANEYRIE-DAGEN. Nadeije. O artista, a formação e a questão social. In: LICHTENTEIN. Jacqueline (org.). **A pintura - textos essenciais vol. 12**: O artista, a formação e a questão social. São Paulo: Editora 34, 2013.

LAZZARESCHI, Noêmia. **Sociologia do trabalho**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

LIOT, Françoise. **Le métier d'artiste**: Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création. Paris: L'Harmattan, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. 6.ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1980.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Roma editora. Lisboa. 2005.

MORAES, Rodrigo. **O direito autoral do artista plástico na revenda de suas obras**. Disponível em <http://www.rodrigomoraes.adv.br/index.php?site=1&modulo=eva_conteudo&co_cod=20> Acesso em 14 mai 2015.

NASCIMENTO, Aurélio Eduardo do. Exercício e formação no fazer artístico. In: BLASS, L. (org.) **Ato de trabalhar**: imagens e representações. São Paulo: Annablume Editora, 2006

OUTHWAITE, William. BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do Século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Acordes Dissonantes**: assalariamento e relações de gênero em orquestras. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS. Ago 2004.

STAKE. Robert. E. **Pesquisa qualitativa**: estudando como as coisas funcionam. Porto Alegre: Penso, 2011.

THORNTON, Sahah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015.