

LIMA, Francisco André Sousa. **A Formação do Artista Cênico e o mundo do trabalho: O desafio de existir/resistir à produção intermitente** Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia. Estudante de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; orientador: Luiz Cláudio Cajaíba Soares. Professor efetivo do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Campus Jequié.

**RESUMO:** Neste trabalho, lanço um olhar sobre o contexto da educação profissional do artista cênico no Brasil, seus desafios e potencialidades enquanto ferramenta estruturante para uma progressiva modificação do quadro socioeconômico dos trabalhadores do campo das Artes. Parto do enfrentamento de questões como a reforma trabalhista e o trabalho intermitente. Depois, dialogo com os estudos do sociólogo francês Pierre-Michel Menger e as discussões do pesquisador brasileiro Albino Rubim sobre políticas culturais. Por fim, acrescento reflexões suscitadas por minha pesquisa de doutoramento, em curso, que analisa percursos de ensino-aprendizagem de instituições de ensino destinadas à formação livre e técnica de nível médio em interpretação teatral.

**PALAVRAS CHAVE:** pedagogia do teatro, educação profissional, reforma trabalhista, currículo, teatro brasileiro contemporâneo

**ABSTRACT:** In this article, I discuss the context of professional training in the field of performing arts in Brazil, its challenges and potentialities as an alternative to a progressive modification of the socioeconomic situation of arts workers. I begin by confront issues such as intermittent work and recent changes of the CLT (a Brazilian law that regulates the workers / employers relationship). Continuing, I dialogue with the studies of the French sociologist Pierre-Michel Menger; and the discussions on cultural policies of the Brazilian researcher Albino Rubim. In addition, I bring the thoughts raised by my current PhD research, which analyzes educational institutions geared toward technical training in theatrical interpretation.

**KEYWORDS:** theater pedagogy, professional education, CLT, curriculum, contemporary brasilian theater.

## **Introdução**

A década que ora se encaminha para encerramento já pode ser considerada uma das mais conturbadas da história política nacional, com episódios traumáticos que causaram graves fissuras na estabilidade da nossa ainda jovem democracia. Certamente nem os mais pessimistas dos cientistas políticos poderiam prever que os reflexos da crise econômica iniciada em 2008 se somariam a um quadro, inicialmente difuso e generalizado, de insatisfação

da população brasileira e ao bombardeio de denúncias de corrupção desencadeadas pela Operação Lava Jato desde 2014, desencadeando um processo de instabilidade institucional, que se inicia com os protestos populares conhecidos como as jornadas de junho de 2013, passam pelo impeachment da presidente Dilma Roussef em 2016, a prisão do ex-presidente Lula em 2018 e a ascensão de uma extrema direita radical, personificada na figura do presidente recém eleito Jair Messias Bolsonaro.

Para alguns setores da classe média, a parte significativa das oligarquias e alta da sociedade, além dos formadores de opinião dos principais veículos de imprensa nacional todo esse processo tem significado avanços, no sentido do enxugamento da máquina pública e a afirmação de um “Estado anticorrupção”. No entanto, esse discurso vem servindo como cortina de fumaça para encobrir pautas ultraconservadoras e a perda de direitos já consolidados que beneficiavam a grande massa da população do país.

Através de medidas provisórias e emendas constitucionais, o presidente Michel Temer, empossado em razão da já citada deposição da presidente eleita, tem aprovado no Congresso Nacional medidas que interferem diretamente no cotidiano da própria classe média, dos pobres e dos trabalhadores e trabalhadoras assalariados.

Tomarei aqui um recorte desse amplo debate, me atendo à análise das situações envolvendo o mundo do trabalho e seus impactos junto aos profissionais das artes cênicas, já que historicamente somos um dos setores mais vulneráveis às intempéries econômicas e políticas.

A discussão será tensionada pelas seguintes questões: Como e para onde estamos formando nossos artistas? As configurações das relações trabalhistas na área são pautadas em sala de aula? O que pode ser feito, do ponto de vista da Pedagogia das Artes Cênicas, para dirimir determinadas distorções que ainda persistem no diálogo do campo das artes com o mundo do trabalho?

## **O Ofício de Artista e o Trabalho Intermitente**

Um dos pontos mais polêmicos entre as medidas adotadas pelo governo empossado após o impeachment de Dilma Rousseff é a já sancionada Lei 13.467/2017, que institui a Reforma Trabalhista, causando mudanças significativas no texto original do Decreto Lei 5.452/1943 que instituiu a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Sob o argumento inócuo de incentivo à geração de novos postos de trabalho e uma pretensa modernização e atualização de uma legislação antiga, sancionada ainda no governo Getúlio Vargas, a Reforma adotou medidas que impactarão diretamente o cotidiano das relações entre trabalhadores e empregadores de todos os setores produtivos.

Os 22 pontos atualizados em relação à legislação original alteram substancialmente seus aspectos mais relevantes (férias, jornadas de trabalho, remuneração, plano de carreira, etc.). Dentre as principais mudanças estão: o enfraquecimento da representação de trabalhadores via sindicatos, destituindo a antiga contribuição compulsória; atribuição de paridade de ônus na sucumbência<sup>1</sup> de processos na justiça do trabalho; a prevalência do negociado sob o legislado nas relações contratuais; regulamentação e ampliação para as chamadas áreas fins (atividades principais desenvolvidas pela empresa) as relações precárias de emprego, a exemplo da terceirização de mão de obra e adoção de novas modalidades de contratação – trabalho temporário, parcial e intermitente (BRASIL, 2017). Além de redesenhar as configurações das relações entre empregador e empregado, a Reforma também impactou a seguridade social da classe trabalhadora, flexibilizando medidas relacionadas à segurança do trabalho e assistência social, dentre outros temas.

O paradoxo de todo esse debate é que se para alguns setores – como o agronegócio, a indústria e o comércio de bens e serviços – essas medidas modificam de forma expressiva o cotidiano das relações contratuais e condições de empregabilidade, para os trabalhadores do campo da cultura em

---

<sup>1</sup> Termo jurídico que caracteriza a atribuição à parte vencida em um processo judicial o pagamento de todos os custos da atividade processual. No caso específico da Reforma trabalhista, estabeleceu-se a paridade de sucumbência, obrigando os proletariados a custear despesas como o honorário dos advogados da empresa, por exemplo, caso o seu requerimento junto à Justiça do Trabalho seja indeferido quando do trânsito em julgado.

geral, e para a linguagem das Artes Cênicas em específico, todo o arcabouço do que agora passa a vigorar não trará nenhuma novidade. A ausência de estabilidade e a precariedade das relações de trabalho sempre fizeram parte da rotina desse campo de atuação no país.

Então nos restam perguntas: Por que não nos indignamos? Por que temos tão poucos debates e frentes de resistência com vistas a modificar esse cenário?

Levantarei aqui três hipóteses, na tentativa de elucidar a complexidade do problema. Uma resposta mais superficial e imediata a essas questões sublinharia as dificuldades de se estabelecer, em âmbito nacional, um fluxo permanente de mercado de trabalho que possibilite a empregabilidade dos trabalhadores da cena. O grau de intermitência das atividades da cultura oscila de acordo com calendários regionais, os níveis de desenvolvimento socioeconômico e urbano das nossas cidades e as relações da classe artística com o mecenato público ou privado.

O estudo organizado pelo Ministério da Cultura na ocasião da sistematização do Plano Nacional da Cultura (BRASIL, 2012) abertamente demonstrou o alto grau de desigualdades regionais no setor. Em síntese, quanto mais distante da região sudeste do país, maiores as dificuldades de captação de recursos e a possibilidade dos artistas se sustentarem exclusivamente de seus ofícios.

Outro aspecto, talvez intermediário, são as políticas públicas voltadas ao campo da cultura. Apenas a partir da gestão do então ministro Gilberto Gil (2003-2007) as políticas estatais para com o setor foram intensificadas. Segundo Albino Rubim (2014), do ponto de vista histórico as relações entre cultura e Estado em âmbito nacional “podem ser emblematicamente sintetizada em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade” (p.65).

Até 2002 a Lei Rouanet (Lei 8.313/91) era o único dispositivo legal que possibilitava o patrocínio de atividades pontuais, dentro de um modelo neoliberal de relação entre artistas e empresas privadas:

[...] por meio de incentivo fiscal, o Estado liberava recursos não mais para os prováveis empreendedores/produtores teatrais/culturais, mas para os bancos, indústrias e grandes empresas investirem no seu *marketing* cultural, acreditando que eles tomariam gosto pela coisa, descobririam como isso é um bom negócio e passariam, eles próprios, a investir na cultura. Ninguém notou que '*marketing*' é o substantivo e 'cultural' o adjetivo. [...] Enfim, o que é mesmo que estava se incentivando? (MOREIRA, L., 2012, p. 18-19)

O Ministério da Cultura após a gestão de Gilberto Gil buscou uma interpretação mais ampla do conceito de cultura e ensaiou, de forma clara e sistemática, medidas estruturantes de fomento aos distintos elos da cadeia produtiva cultural (RUBIM, 2007, p.29-32). As políticas de fomento por meio de editais públicos implementadas entre 2002 e 2014 insinuaram um caminho de resolução, ainda que em caráter temporário, da marcada sazonalidade das produções artísticas e culturais.

Mas alguns fatores tendem a inviabilizar essas ações a médio e longo prazo. É da natureza dos editais ser apenas uma ferramenta democrática de gestão, condicionada às políticas de governo – não estando alheios, portanto, aos joguetes político-partidários. Além disso, o fluxo dessas políticas está diretamente relacionado à saúde econômica do Estado. Nos primeiros sinais de que a economia não vai bem, elas são as primeiras a serem preteridas pelos gestores públicos. Mesmo com seus benefícios, esse tipo de estratégia não possui caráter definitivo e atualmente já dá sinais de esgotamento enquanto medida de incentivo à sedimentação de um mercado de trabalho artístico.

Uma terceira e talvez mais profunda hipótese para a questão perpassa pela problematização do modo como o campo das artes é abordado e discutido nas sociedades contemporâneas em geral; bem como, especificamente, o contexto das Artes Cênicas no Brasil.

Ainda somos uma área de atuação enredada em debates pouco pragmáticos e que, cada qual a seu modo, sustentam um idealismo difuso propagandeado por fazedores, críticos e apreciadores das Artes que – como forma de valorá-la como campo de conhecimento e área relevante da produção humana – historicamente buscaram distanciar suas epistemologias de seu caráter executório, técnico, laboral.

O filósofo e crítico italiano Luigi Pareyson, discutindo as definições sobre arte no decurso da trajetória do pensamento ocidental, constata a predominância de três ideias fundamentais sobre o tema: a arte como fazer, conhecer ou exprimir. Apesar de apontar variações combinatórias dessas três interpretações, ao se ater às definições que realçam os aspectos cognitivo e expressivo, o autor constata:

Aquilo que alguns dizem da Arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo suprassensível, da ideia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. [...] O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visivo, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para a teoria e prática da arte. (PAREYSON, 1997 p. 24)

Talvez por esse idealismo difuso ou mesmo por uma crítica contundente ao processo de alienação da mão de obra emergida com o capitalismo e a sociedade industrial no Século XIX – e que imprimiu em todos os campos do conhecimento uma lógica sistêmica de organização, seriação, produção e difusão, enraizando em nossas sociedades princípios que ainda hoje servem de parâmetros para a organização da educação formal e da lógica de divisão do trabalho por especialização, por exemplo – seja notório ainda hoje nas discussões sobre Arte a ênfase numa espécie de caráter elevado e filosófico, permeando o imaginário de artistas e apreciadores do campo. Isso não é em si prejuízo para as discussões acadêmicas, mas acaba por eclipsar debates também pertinentes sobre os critérios de valoração do trabalho artístico e da sua inserção na dinâmica das relações sociais e econômicas.

Ainda persistimos evitando discussões mais pragmáticas e sustentando antíteses ora existentes no pensamento contemporâneo que resiste em considerar o caráter subversivo, libertário e inovador da criação artística no âmbito das Artes Cênicas enquanto possibilidade de geração de mercado permanente de bens, serviços, e estratégias de emprego e renda. Há pouco engajamento, por exemplo, dos artistas da cena nos debates em torno do que se convencionou denominar *indústria cultural*, *economia da cultura* e *economia criativa* (REIS, 2007). Apesar de serem discussões ainda muito recentes no

país, desde 2004 os órgãos relacionados ao Ministério da Cultura deram ênfase a esses tópicos no intuito de traçar, no âmbito das políticas culturais, diagnósticos que delineiem um quadro panorâmico da participação das atividades culturais na economia (PIB da Cultura) e com isso definir estratégias de fomento e sustentabilidade do campo cultural.

Enquanto isso, o capitalismo fagocita nossos princípios, ideias, tecnologias e procedimentos de trabalho, incorporando-os a suas estratégias de rentabilidade e permanência enquanto agente regulador das relações socioeconômicas, não sem prejuízo para seus hospedeiros, como bem nos aponta Bauman:

[...] o capitalismo é um sistema parasitário. Como todos os parasitas, pode prosperar durante certo período, desde que encontre um organismo ainda não explorado que lhe forneça alimento. Mas não pode fazer isso sem prejudicar o hospedeiro, destruindo assim, cedo ou tarde, as condições de sua prosperidade ou mesmo sua sobrevivência. (BAUMAN, 2010, p. 08-09)

Cito um exemplo prático a título de ilustração. Durante o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, na qual abordei o processo colaborativo como dispositivo de aprendizagem na pedagogia dos grupos teatrais (LIMA, 2014), me surpreendi com o quanto a lógica da colaboração utilizada para fins de horizontalização das relações no interior dos processos criativos em teatro encontra eco em estratégias de produção do neocapitalismo contemporâneo. Em grandes redes do comércio varejista, por exemplo, o trabalhador não é mais a mão de obra alienada, mas é incentivado a se engajar no discurso da empresa. Ele deixa de ser o “empregado” para desempenhar o papel de “colaborador”, numa estratégia deliberada e controlada de incentivo à competitividade, ao mérito individual e ao cumprimento de metas.

Não considero equivalentes esses dois princípios de colaboração, mas é curioso pensar que ambos derivam de uma mesma matriz ideológica. Do ponto de vista histórico, a criação em colaboração remonta à criação coletiva de grupos como o Living Theatre (EUA), Theatre du Soleil (França), Oi Nós Aqui Traveis (RS), dentre outros, e aos movimentos libertários iniciados na década de 1960, propondo a subversão da lógica capitalista dominante no pós-guerra, que teve nas linguagens artísticas e na contracultura seus principais meios de expressão. Essas inovações do capitalismo certamente passaram

pela incorporação, ainda que parcial, de alguns princípios filosóficos e ideológicos desse movimento encabeçado por artistas e intelectuais.

A própria ideia de profissional criativo, inventivo e independente, tão reivindicada pelos artistas para traduzir o seu campo de trabalho, atualmente é uma prerrogativa de diversos campos profissionais, parte significativa reunidos sob o adjetivo de *economia criativa* (VALIATI e MOLLER, 2016).

Para o sociólogo Francês Pierre-Michel Menger (2010), mesmo no século XIX o artista já surgia como parâmetro de profissional a que Marx denominaria de “pós-capitalista”:

A criação artística ocupa com efeito uma posição excepcional nos primeiros escritos de Marx, em particular nos seus *Manuscritos* de 1844 onde é elaborada não uma estética específica, mas uma estética geral da prática que faz da atividade artística o instrumento de medida de toda a crítica do trabalho assalariado. O trabalho artístico é concebido como o modelo do trabalho não alienado através do qual o sujeito se realiza na plenitude da sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência da sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência da sua humanidade (MENGER, 2010, p. 49)

A questão, portanto, não passa apenas por uma revisão ou atualização das interpretações sobre o ofício do artista, mais também pelo reconhecimento de que por mais idealistas que sejamos, nos posicionando à margem dos sistemas político-ideológicos dominantes, é preciso reconhecer a dificuldade de estar longe do alcance de seus tentáculos. Menger também nos alerta:

Em suma, o nosso tempo não é mais o das representações herdadas do século XIX, que opunham o idealismo sacrificial do artista e o materialismo do trabalho calculado, ou mais ainda a figura do criador, original, provocador e insubmisso, e aquela do burguês ocupado com a estabilidade das normas e das convenções sociais. Nas representações atuais, o artista é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais. Como se, no mais próximo e no mais afastado da revolução permanente das relações de produção profetizada por Marx, a arte se tivesse tornado um princípio de fermentação do capitalismo. Como se o artista ele próprio exprimisse no presente, com todas as suas ambivalências, um ideal possível do trabalho qualificado com forte valor adicional. (Ibid., p.45)

A produção artística, enquanto campo do conhecimento e modo de ser/estar/fazer/interferir no mundo dificilmente estará alheia aos meios e condições de produção e de trabalho. O modo como lidamos com essa



condicionante é o que irá determinar as possíveis estratégias para amenizar as distorções nessas relações e seus impactos em nosso campo de atuação.

Estabelecer soluções para a questão do trabalho intermitente no campo das Artes Cênicas não pode prescindir de um olhar amplo e complexo para o problema, com medidas que ataquem os três pontos aqui levantados para reflexão. É notório que algumas dessas medidas requerem a elaboração de estratégias conjuntas e articuladas dos artistas enquanto movimento estético-político-ideológico. Sobre isso, os movimentos “Redemoinho” de grupos artísticos e o “Arte Contra a Barbárie” dos artistas paulistanos surgem como referências positivas a se esmerar. Mas será que a observação das estratégias individuais e isoladas não poderia também nos revelar outros caminhos e pistas?

### **Soluções imediatas para um problema perene**

Como nos aponta Pierre-Michel Menger, as condições para o artista enquanto trabalhador não são homogêneas e são permeadas por critérios arbitrários, particularizantes e flexíveis em relação às proteções legais comuns a outras áreas de atuação. A condição de trabalhador no campo artístico é substituída pelo ideal de profissional independente e inventivo, numa deliberada reversão de discurso pelo qual estas seriam as condicionantes para a realização da obra de arte: “o trabalho artístico é feito de incerteza, e esta incerteza é uma prova a suportar ao mesmo tempo que é a condição da invenção original, da inovação, e da satisfação sentida ao criar.” (MENGER, 2010, p.11)

A condição de empregado é substituída, portanto, por uma autonomia empreendedora. Um caminho cheio de percalços, especialmente pelas limitações dos artistas no domínio de ferramentas de gestão e *marketing* cultural, sem mencionar os pré-requisitos ou mesmo ausência de linhas que contemplem as atividades do setor em instituições financeiras.

Os índices de sucesso e fracasso oscilam vertiginosamente e o número restrito de patrocínios e condições de produção tornam essa área de atuação extremamente competitiva e com baixos riscos para seus contratantes,

Na medida em que o empregador não é de maneira nenhuma responsável pela carreira que o artista tem de construir. Contrato após contrato, as contratações que efetua nunca dão àqueles que são contratados por um tempo curto qualquer garantia de segurança. Ele faz assim um uso pleno da outra dimensão da flexibilidade: a procura e o recrutamento de novo pessoal, para tirar vantagem da variedade de competências, das diferenças de salários entre profissionais com antiguidade e reputação diferentes, e do sucesso potencial ligado ao lançamento bem-sucedido de um artista principiante ou pouco conhecido, podendo eventualmente manter estável, durante um certo tempo, uma parte da sua equipe assim reconstituída. (MENGER, 2010, p.107)

Uma das vias encontradas pelos artistas, especialmente os residentes nos contextos culturais regionais<sup>2</sup>, para resistir a esse cenário descontínuo é o trabalho cooperativado em coletivos e grupos artísticos.

A partir da década de 1990, esse modo de operar vai ganhar expressivo número de adeptos, de maneira que na atualidade é quase impossível caracterizarmos/discutirmos as poéticas, os meios de produção e relações de trabalho no campo artístico sem considerar suas contribuições para as Artes Cênicas de todas as regiões do país. Sublinhando essa relevância para o desenvolvimento do teatro fora do eixo Rio-São Paulo, André Carreira (2002) constata que

No cosmos dos núcleos urbanos menores, as estruturas de trabalho coletivo dos grupos de teatro propiciam interferências na vida destes núcleos provocando uma permanente discussão de modelos culturais. Os grupos funcionam como elemento dinamizador e provocador, pois para manterem sua prática artística vêm sendo obrigados a uma permanente ação reivindicatória junto às instituições de caráter público e privado. (p.31)

Os grupos nos oferecem não apenas estratégias de criação e poéticas de encenação. Com a sua prática cotidiana, sobrevivendo a um contexto que valoriza o imediatismo e o individualismo, eles nos apresentam possibilidades de troca de saberes, construção de conhecimento e relações de trabalho pautadas a partir do ideal do encontro, do estar junto, de enfrentar o terreno movediço da criação compartilhando o percurso de forma horizontalizada,

---

<sup>2</sup> Utilizo esse termo para caracterizar a produção artística distante dos grandes eixos metropolitanos, onde a oferta de emprego e renda no campo cultural é mais restrito e escasso.

dividindo ônus e bônus, seja das relações de criação, seja do financiamento e modos de produção.

Outra forma de sustentabilidade dos artistas trabalhando com Artes Cênicas advém do exercício da licenciatura. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9394/96), garante um quadro mínimo de empregabilidade de artistas nas diferentes regiões do país. Em razão dessa prerrogativa legal, temos garantido no currículo da educação básica um espaço, ainda que mínimo, para discussão e veiculação dos saberes e práticas artísticas.

Desse modo, os trabalhadores da cena têm a possibilidade de conciliar o exercício da docência com suas práticas artísticas dentro ou fora das salas de aula. Isso tem impulsionado, inclusive, o âmbito da formação desses profissionais, em razão do aumento da oferta de cursos de graduação em licenciatura em teatro e licenciatura em dança abertos nas universidades federais e estaduais do país desde 2008.

Mesmo com os benefícios, não podemos deixar de considerar os fatores problemáticos resultantes dessa via de sustentabilidade. Em muito dos casos o exercício da docência implica em uma dupla ou tripla jornada de trabalho, seja pelas condições salariais dos trabalhadores da educação, seja pelo interesse dos licenciados em teatro e dança em permanecer desenvolvendo suas pesquisas artísticas em nível amador ou profissional fora dos ambientes artístico-pedagógicos.

Na educação formal, os licenciados em Dança ou Teatro disputam uma fatia do mercado de trabalho com as outras linguagens artísticas (Música e Artes Visuais)<sup>3</sup> e apesar dos avanços legislativos no sentido de o docente preservar os conteúdos originários da sua linguagem de especialização, a ideia de polivalência ainda persiste no imaginário de gestores e profissionais das instituições de ensino, em relação a quem ministra a disciplina Artes.

O grau de insatisfação dos artistas docentes com a atuação na educação básica é outra questão a ponderar. As precárias condições

---

<sup>3</sup> Vale destacar os desvios e irregularidades que ainda ocorrem nas escolas, onde docentes de outras áreas do conhecimento continuam assumindo o componente curricular Artes para complementação de suas cargas horárias.

estruturais para o ensino das Artes; o grande número de turmas em razão da baixa carga horária atribuída à disciplina; as dificuldades de se fazer um acompanhamento individualizado, em razão do alto índice de estudantes por turma; as tensões que emergem da convivência com as demais disciplinas do currículo; o papel de animador cultural em efemérides escolares; são fatores que permeiam os reclames dos profissionais atuantes no setor.

A própria vocação para docência de alguns desses profissionais é passível de problematização, num contexto em que a licenciatura, para além de uma escolha consciente e autônoma, passa a resguardar minimamente os interesses dos que anseiam viver apenas do ofício de artista da cena. Ainda que seja uma carreira empolgante e com inúmeras frentes de atuação, descobrir-se artista docente perpassa pelo desafio do entendimento de que a licenciatura não é uma profissão secundária, que requer dedicação, estudo e especialização.

Outras alternativas se desenham no sentido de conciliar o fazer artístico com as demais áreas do conhecimento, algumas delas, inclusive, contribuindo para a geração de expertises que aprimoram o desempenho técnico e criativo dos artistas. De fato, não há como o negar que saberes advindos de profissões como arquitetura, letras, engenharia, direito, educação física, administração, publicidade, gestão pública, dentre outras áreas afins, possuem interface direta com a cadeia produtiva do campo das Artes Cênicas. Contudo, apesar de seus possíveis benefícios, esse tipo de estratégia não será aqui destacado, pois apesar de uma saída plausível para um problema perene, no meu entender, isso não contribui para uma resolução definitiva da questão da precarização das nossas relações de trabalho.

Apesar da inexistência de pesquisas demográficas que deem conta desse quadro profissional interdisciplinar com dados contundentes e mensuráveis, quem atua no campo das artes sabe que não é raro o trânsito dos artistas por outras áreas de atuação que possuem formas mais estáveis de empregabilidade, em especial para setores do comércio de bens e serviços que possibilitem a flexibilização de horários. Aqui na Bahia, especialmente no interior do Estado, por exemplo, não é raro ver ex-colegas migrando em

definitivo para outros campos de atuação. Uma realidade melancólica, especialmente quando essas decisões derivam de uma demanda por sobrevivência.

### **A educação profissional como um possível caminho**

Não há como negar que qualquer mudança mais significativa nas relações entre trabalho, emprego e renda de qualquer área de atuação necessariamente passa pela educação. Convém ponderar que isso não necessariamente significa maior grau de especialização ou apuro técnico por parte dos trabalhadores, já que, como afirma Pierre-Michel Menger,

[...] dentro de um raciocínio capitalístico (modelo do capital humano), a quantidade e a qualidade do investimento na formação determinam em larga medida a esperança de rendimento do indivíduo, e como as posições desejáveis são constituídas por empregos exigindo um alto nível de qualificação, [...]. No entanto, este raciocínio só explica um terço das desigualdades de remuneração e consegue dificilmente clarificar o porquê do aumento das desigualdades intracategorias quando indivíduos bastantes semelhantes em termos de capital humano vivem destinos cada vez mais diferentes. (MENGER, 2010, p.77)

A questão do nível de formação profissional dos trabalhadores explica apenas parte do problema das condições trabalhistas. Dimensionar a problemática pelas trajetórias individuais é sublinhar ainda mais a competitividade e ferramentas de fragmentação de mão de obra utilizadas pelo próprio sistema.

No caso das Artes Cênicas, um diploma de graduação nem é item obrigatório para a aquisição de registro profissional ou pré-requisito das relações contratuais. O domínio de uma técnica ou saber específico, por exemplo, supera muitas vezes a necessidade de uma formação superior. De fato, os títulos de graduação em nossa sociedade servem apenas de procedimento cartorial, pouco ilustrando na prática o grau de especialização dos profissionais, não apenas no campo das Artes, como nos apontam Cordão e Moraes (2017):

No caso dos bacharelados e das licenciaturas, o prejuízo principal é decorrente dos equívocos conceituais e metodológicos que dificultam ou inviabilizam a necessária qualificação profissional dos egressos. Estes, em muitos casos, só aprenderam a repetir discursos teóricos sobre as disciplinas acadêmicas, e seus diplomas servem apenas como documento cartorial para que possam aprender na prática cotidiana a desempenhar as profissões para as quais supostamente foram preparados. (p.79)

O processo político que ora estamos vivenciando no país tem demonstrado que o problema não se encerra no acesso à formação profissional. Precisamos avançar no sentido de uma consciência política da eterna luta de classes, de nossos lugares de fala e meios de representatividade democrática. Beira o absurdo considerar que em pleno século XXI a grande massa populacional do país ainda legitime e referende nas urnas projetos políticos abertamente contrários a seus interesses. A nossa classe média é também um agente desse fenômeno realmente estranho e que merece estudos mais aprofundados, nos moldes do que nos propõe o sociólogo Gessé Souza (2017).

Colocando à margem as incógnitas que rondam os próximos anos da política nacional, é possível considerar que do ponto de vista da educação profissional estamos avançando, apesar dos passos lentos.

Ainda que o termo conjugue uma gama de estratégias e níveis de ensino, já que, “a rigor, todos os cursos realizados após o ensino médio (etapa final da educação básica) destinam-se, de uma forma ou de outra, à educação profissional” (CORDÃO e MORAES, 2017, p. 77), gostaria de me ater aqui especificamente ao ensino técnico de nível médio. Precisamos pautar a relevância da formação técnica para o desenvolvimento das Artes Cênicas no país, seja por suas contribuições históricas, seja por possibilitarem de forma mais imediata uma interface direta entre as dinâmicas da prática artística, os interesses de seus fazedores e as demandas de formação.

Se durante muitos anos a educação profissional enquanto modalidade de ensino foi tratada com uma abordagem assistencialista, tecnicista e abertamente depreciativa, com a LDB 9.934/96, que determina a equivalência

do ensino técnico profissionalizante aos demais níveis da educação superior<sup>4</sup> e considerando-o um meio ao pleno acesso à cidadania, na medida que faz convergirem os direitos à educação e ao trabalho através da qualificação profissional, já é possível perceber nessa modalidade de ensino um caminho estratégico para mudanças mais efetivas no cenário das relações de trabalho.

No caso das Artes Cênicas esse tipo de formação é desenvolvida em escolas técnicas formais (ensino regular)<sup>5</sup> e em escolas livres (não-formais)<sup>6</sup>. Experiências desenvolvidas nas distintas regiões do país têm possibilitado a formação de artistas dentro de perspectivas das mais distintas, ambas alinhadas com as demandas poéticas da atualidade.

Um dado curioso é que apesar do alto grau de sistematização de suas propostas pedagógicas, grande parte de nossas instituições não universitárias oferecendo uma formação inicial em teatro ou dança optam por modelos institucionais e pedagógicos comumente denominados “Livres”, o que garante sua autonomia de gestão, desde que condicionadas a apenas emitir certificados de participação<sup>7</sup> e não uma diplomação em grau de nível tecnológico.

Quando essas instituições articulam alguma relação com o Estado, especialmente no que diz respeito às políticas de fomento, me parece que há uma preferência ou diálogo mais imediato com as Secretarias de Cultura do que com as Secretarias de Educação. Um paradoxo, já que nas Secretarias de Cultura a formação é apenas mais um dos inúmeros elos da cadeia produtiva que precisam ser incentivados por suas políticas. Além disso, em todas as

---

<sup>4</sup> Como indicam Cordão e Moraes (2010, p.125-132), mesmo a Lei de Diretrizes e Bases de 1961 já havia equiparado essa modalidade aos demais níveis educacionais, mas a atual LDB delineou de forma mais ampla ao estabelecer um capítulo específico destinado ao tema e instituir Parâmetros Curriculares para essa modalidade.

<sup>5</sup> Alguns exemplos: Escola de Arte Dramática da ECA USP e Instituto Célia Helena (São Paulo); Escola de Dança da Funceb (Bahia); Casa das Artes de Laranjeiras (Rio de Janeiro); além dos cursos técnicos de teatro em Institutos Federais, como os de Santa Catarina (IFSC) e Minas Gerais (IFNMG), etc.

<sup>6</sup> Idem: SP Escola de Teatro, Escola de Teatro Macunaíma, Instituto Fátima Toledo, CPT, Escola Livre de Teatro de Santo André (São Paulo); Ebateca, Sitorne, Centro Cultural Ensaio, Universidade Livre do Teatro Vila Velha (Bahia); Escola Giramundo (Minas Gerais); Terreira da Tribo (Rio Grande do Sul); dentre inúmeras outras.

<sup>7</sup> Esses certificados são facilmente reconhecidos pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões (Sated), seja pela robustez dos conteúdos e carga horária trabalhados nessas formações, seja pelo respaldo social já obtido pelas instituições promotoras desses cursos.

esferas (municipal, estadual ou federal) o gargalo de apoio financeiro é bem maior para a área da educação do que para a cultura, mesmo nos casos onde essas secretarias estão fundidas.

Entendo que esse tipo de postura suscita importantes problematizações do ponto de vista didático-pedagógicos, burocráticos, de relações institucionais e mesmo relacionadas ao grau de descompasso entre as especificidades de nosso campo de conhecimento e a de outros saberes-fazer, inclusive com o próprio campo da pedagogia.

Me parece comum a quem trabalha em cursos de formação profissional no campo das Artes a resistência a certos mecanismos de sistematização e regulação da educação formal. Projeto político-pedagógico (PPP) e currículo, por exemplo, são temas que para os artistas ainda carregam a ideia – de certo modo não equivocada – de mecanismos de controle. Estruturas, e como tais, condicionantes da liberdade criativa tão superestimada em nosso campo.

Talvez por isso, os sistemas orientadores do processo de ensino-aprendizagem não ocupem discussões mais aprofundadas nesses espaços, predominando a ênfase dos mesmos como instrumento de cunho burocrático, o que reduz a leitura de seus impactos no cotidiano das relações artístico-educacionais. Ao que parece, como o intuito maior desses cursos é o de proporcionar aos estudantes o domínio de princípios e procedimentos relacionados à prática artística, as experiências das salas de ensaio estão sempre em primeiro plano.

A discussão em andamento que venho empreendendo sobre currículo na minha tese de doutoramento, ao contrário de negligenciar os aspectos e peculiaridades da nossa prática pedagógica, vai justamente ver no interior dos processos criativos características de um itinerário formativo rizomático, no sentido deleuziano da palavra, que conjuga, de formas indissociáveis projeto e didática, planejamento e execução, teoria e prática, apetências e competências, currículo e formação. À guisa de um olhar epistemológico, durante a pesquisa venho utilizando a metodologia de estudos de casos múltiplos, delineando a discussão sobre currículo a partir do recorte do ensino técnico em interpretação teatral. Analiso, portanto, percursos de



ensino-aprendizagem destinados à formação de atores/atrizes/atuadores/performers e congêneres de escolas livres e técnicas de nível médio, percebendo suas propostas pedagógicas, sua execução no cotidiano dos espaços artístico-educacionais e suas convergências com as demandas (poéticas e profissionais) da cena brasileira contemporânea.

Essas discussões podem ser reveladoras, pois, como afirma Cordão e Moraes (2017),

É oportuno ressaltar que as atuais mudanças na organização do trabalho e nos processos produtivos demandam uma revisão importante dos currículos. Isso é necessário para a educação básica como um todo e é essencial para a educação profissional. Os trabalhadores atuais precisam ter maior autonomia intelectual, pensamento crítico, iniciativa e disposição empreendedora, além de capacidade para diagnosticar e resolver problemas. (p.74)

### **Considerações Finais**

Estamos em outro momento histórico. Não cabe mais formar o artista da cena nos moldes do vedetismo. Os camarins estão menos pomposos, assim como as folhas salariais. Nosso trabalho ultrapassa os limites dos palcos e das salas de ensaio, seja cavando as condições de infraestrutura para nossas obras, seja pelo escoamento das produções através da garantia de público, ou mesmo nas câmaras legislativas reivindicando nossos direitos enquanto classe trabalhadora. Essa visão ampla do campo de atuação precisa ser fomentada nos novos artistas em formação.

De uma forma ou de outra, desfez-se o mito do intérprete que vive à espera de um diretor ou produtor messiânico que venha revelar o seu talento para o mundo. Claro que ainda não é possível menosprezar a influência positiva das relações profissionais que, num cenário regido por critérios arbitrários, contribuem para encurtar determinados caminhos, mas elas não são mais pré-requisitos para o exercício da profissão. Nunca foram, na bem verdade.

A/o atriz/ator/atuador/performer contemporâneo é aquela ou aquele que participa de audições e processos seletivos para montagens numa manhã e que mobiliza seus próprios projetos (coletivos ou individuais) pela tarde. É o

artista que sabe que precisa elaborar estratégias de sustentabilidade. Que não paralisa diante da escassez e do desemprego. Se o trabalho não vem, é ele quem decide quais personagens/montagens/intervenções deseja encenar e busca articular financiamento, estrutura e equipe em torno daquela iniciativa. O empreendimento, portanto, pode nascer de qualquer lugar.

Diante dessa realidade mercantil e do quadro político ora instaurado, onde os artistas novamente estão sendo chamados à vanguarda da militância política<sup>8</sup> não há como a Pedagogia das Artes Cênicas não se posicionar, no sentido de fazer aflorar ou endossar estratégias de resistência a ambos os problemas.

Enquanto artista-pesquisador-docente, creio que a partir de pequenas iniciativas que incentivem o entendimento da dimensão complexa dos saberes-fazer das Artes Cênicas e sua inserção no contexto histórico-político-social, certamente poderemos contribuir para elucidar o fato de que por trás do discurso meritocrático e neoliberal há todo um sistema de forças determinando quem e sob que condições pode ou não ser bem-sucedido.

Na discussão aqui proposta, apresentei o problema sob o ponto de vista da formação profissional. Entendo que uma estratégia possível é abrir espaços nessa modalidade de ensino, seja nos fluxogramas e matrizes curriculares, seja propondo discussões dentro das disciplinas já existentes, para debates relacionados à produção cultural, ao empreendedorismo e relações de trabalho no campo das Artes.

Para além do domínio de técnicas e fundamentos básicos de sua linguagem de especialização, um artista que sai de uma formação inicial – em nível universitário ou de nível técnico – sabendo organizar um portfólio; com noções mínimas sobre a dinâmica e políticas do campo cultural; entendendo minimamente o que é cooperativismo e empreendimento em redes; além de noções básicas de seus direitos e deveres enquanto artista trabalhador; certamente estará mais preparado para atuar em seu campo profissional.

---

<sup>8</sup> As declarações de perseguição política do presidente eleito para com o setor nos próximos anos são públicas e escancaradas. Como se não bastasse a necessidade permanente de mobilização para garantia de uma fatia mínima de mercado de trabalho em qualquer cenário político.

O currículo pedagógico não deixa de ser um microcosmo que espelha a eterna luta de classes e as relações de poder existentes entre os saberes; as geopolíticas; os processos históricos de colonialismo e epstemicídios; as lutas raciais, de gênero, sexualidades; dentre outras tantas disputas existentes em nossa sociedade. Ainda que sejam condicionantes e não determinantes da cidadania do artista discente em formação, as configurações dos percursos formativos dos cursos de interpretação teatral irão implicar positiva e negativamente em suas perspectivas profissionais, contribuindo para moldar um perfil referencial de artista, que pode estar alinhado ou não com os interesses da classe trabalhadora do campo cultural.

O processo político que culminou no resultado das eleições de 2018 é uma prova concreta de que esse tipo de consciência de lugares de fala e de representatividade não surge de forma espontânea, mas a partir de debates e o permanente exercício da consciência cidadã. É preciso prosseguir existindo/resistindo a esse tipo de alienação que causa retrocessos, assim como sempre fizemos ao problema do trabalho intermitente.

### **Referências Bibliográficas**

BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo parasitário e outros temas contemporâneos**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010

BRASIL. Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília-DF: Minc, 2012.

BRASIL. [Legislação Trabalhista (2017)] **Decreto-lei no 13.467 (2017), de 13 de Julho de 2017**. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), decreto lei 5.452 de 1 de Maio de 1943, e as Leis nºs 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2017/lei/L13467.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13467.htm)  
Acesso em 10 nov. 2018.

CORDÃO, Francisco Aparecido; MORAES, Francisco de. **Educação Profissional no Brasil: Síntese Histórica e perspectivas**.

LIMA, Francisco André Sousa. **Pedagogia do Teatro de Grupo: O processo Colaborativo como Dispositivo Metodológico no Oficinão Finos Trapos**. Dissertação de Mestrado. Salvador-BA: PPGAC/UFBA, 2014.

Menger, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador Metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MOREIRA, Luiz Carlos. There is No Alternative. In DESGRANDES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (org). **Teatro e vida pública: O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo**. São Paulo-SP: Hucitec, 2012. (p. 15-30).

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura ou Economia Criativa? Pondo os pingos nos is**. 2007. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/economia-da-cultura-ou-economia-criativa-pondo-os-pingos-nos-is/>. Acesso em 15 nov. 2018.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas Culturais no Brasil**. Coleção Cult. Salvador: Edufba, 2007. (p. 11-36).

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: Trajetória e contemporaneidade. In: Antonio Carlos Abdalla (Org.) **Lei Rouanet – Percursos e Relatos**. Disponível em: [http://www.atitudebrasil.com/site/wp-content/uploads/2011/10/rouanet\\_web.pdf](http://www.atitudebrasil.com/site/wp-content/uploads/2011/10/rouanet_web.pdf) , acesso em 13 nov. 2018.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso: Da Escravidão à Lava Jato**. São Paulo: Editora Leya, 2017.

VALIATI, Leando; MOLLER, Gustavo (Orgs.). **Economia Criativa, Cultura e Políticas Públicas**. Coleção CEGOV – Capacidade Estatal e Democracia. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.