



GV PESQUISA

Significado do trabalho e carreira artística

PEDRO F. BENDASSOLLI

Não é permitido o uso das publicações do GVpesquisa para fins comerciais, de forma direta ou indireta, ou, ainda, para quaisquer finalidades que possam violar os direitos autorais aplicáveis. Ao utilizar este material, você estará se comprometendo com estes termos, como também com a responsabilidade de citar adequadamente a publicação em qualquer trabalho desenvolvido.

SUMÁRIO

Resumo	3
Abstract	4
Seção 1	5
Introdução	5
Seção 2	7
Objetivos	7
2.1. Objetivo geral	7
2.2. Objetivos específicos.....	7
Seção 3	8
Principais conceitos e definições	8
3.1. Perspectiva histórica da carreira artística: da origem às indústrias criativas	8
3.2. O contexto de trabalho dos artistas	10
3.3. Carreira nas indústrias criativas	12
3.4. Significado do trabalho e indústrias criativas	13
Seção 4	18
Metodologia	18
4.1. Procedimentos de coleta de dados.....	18
4.2. Procedimento de análise de dados.....	23
Seção 5	24
Resultados e discussão	24
5.1. Análise descritiva	24
5.2. Análise fatorial	28
Seção 6	36
Conclusões	36
Seção 7	39
Referências bibliográficas	39

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi identificar o significado do trabalho para artistas atuando no setor das indústrias criativas no Estado de São Paulo. Para tanto, utilizamos a escala sobre significado do trabalho desenvolvida por Estelle Morin, pesquisadora canadense dedicada à investigação desse tema. Ela foi traduzida e validada estatisticamente no Brasil e então aplicada a 455 artistas paulistas e paulistanos. Em seguida, os dados obtidos por meio desse procedimento foram submetidos a uma análise fatorial. Os resultados indicam que, para os artistas que participaram deste estudo, o fator mais importante para caracterizar um trabalho que tem sentido (valor, propósito) diz respeito ao potencial do trabalho para gerar auto-desenvolvimento profissional e auto-realização. Em seguida, o segundo fator mais importante para esse fim diz respeito à natureza social do trabalho, expressa em boas relações com pares e no respeito a uma ética do trabalho. Os dois fatores menos expressivos para explicar o significado do trabalho para artistas foram o fator da utilidade social do trabalho e da autonomia no trabalho. Estes dois últimos fatores parecem apontar para uma percepção menos positiva dos artistas sobre as condições em que realizam seu trabalho, ou seja, com um retorno menor ao tipo de reconhecimento que provavelmente desejariam pelo seu trabalho e por restrições que limitam seu poder de controle sobre suas próprias atividades e obras. Esses resultados parecem apontar para uma contradição entre, de um lado, o forte engajamento afetivo com o trabalho e parceiros e, de outro, uma realidade possivelmente dura, formada por sociedade e mercado.

Palavras-chave: Significado do trabalho; trabalho artístico; carreira artística; indústrias criativas

Abstract

The purpose of this study was to identify the meaning of work for artists active in creative industries in the State of São Paulo. To this end, we used the scale for the meaning of work developed by Estelle Morin, a Canadian researcher dedicated to investigating this topic. The scale was translated into Portuguese, statistically validated in Brazil and then applied to 455 artists from São Paulo city and São Paulo State in general. The data thus gathered were then subjected to factor analysis. Our results indicate that, for the participating artists, the most important factor characterizing meaningful work (that is, work with value, purpose) concerns its potential to generate professional development and self-accomplishment. The second most important factor concerns the social nature of the work done, expressed as good ties with peers and a work ethic. The two least expressive factors were the social utility and the autonomy of the work. These two seem to indicate a less positive perception of artists towards the conditions under which they operate, that is, a lower return on the kind of acknowledgement they likely wish for and constraints that limit their ability to control their own activities and works. These results seem to indicate the presence of a contradiction between strong affective ties with the work done and with partners on the one hand and, on the other, a possibly rough reality made up of society and the market.

Keywords: Meaning of work; artistic work; artistic career; creative industries

Seção 1

Introdução

Existem ao menos duas representações fortes sobre o significado do trabalho e do trabalhar na tradição de pensamento do ocidente industrial. De um lado, o trabalho, especialmente em sua versão de emprego, é criticado como fonte de destruição do corpo e da mente das pessoas. O influente conceito de alienação parece exemplificar essa idéia. O trabalhador é alienado quando não possui controle sobre seu próprio trabalho, ou então quando a atividade a ser realizada está desconectada de suas vivências, experiências e iniciativa como sujeito. Nessa perspectiva, o trabalho industrial pode ser uma ameaça a ideais como os de liberdade, dignidade e, especialmente, à representação do trabalho enquanto um confronto do homem com a natureza, do qual emergiria sua própria existência material e psíquica.

De outro lado, o trabalho industrial alienante e alienado pode ser contrastado a uma outra representação do trabalho, desta vez de cunho emancipatório. Nessa perspectiva, o trabalho aproxima-se do conceito de práxis, uma atividade pela qual o homem engendra seu corpo e sua mente na realização de uma obra. O trabalho artesanal, e logo depois, o artístico, foram usados como exemplos paradigmáticos dessa representação livre do trabalho, distante do que a maioria dos trabalhadores da sociedade industrial, especialmente em sua fase de expansão, teve a oportunidade de vivenciar. Autonomia, integração entre sujeito e obra, ou dialética entre a sujeito e objeto, ambos se influenciado reciprocamente, expressão e construção de si – estas eram algumas das imagens presentes nesse ideário.

Ao olharmos para a realidade, veremos que essas duas representações aqui propositalmente estilizadas são encontradas em diversas combinações com outros significados e representações sobre o trabalho. Pensando especificamente no campo artístico, essas representações podem encontrar-se colocadas uma diante da outra, gerando tensões e paradoxos àqueles que escolheram seguir sua vida como artistas. O paradoxo, nesse caso, surge pelo fato de o artista, ao mesmo tempo em que deseja a liberdade, a autonomia e o pleno domínio sobre seu trabalho-obra, também deve, para sobreviver, atender a requisitos vindos do mercado ou, mais amplamente, de seus “consumidores” (seu público). Por conta disso, ora oscila para o lado do trabalho enquanto expressão de si, ora para o trabalho enquanto emprego, neste último caso muitas vezes em formato similar a seus companheiros não-artistas, os quais, enredados no

esquema do emprego, têm de seguir regras e aceitar os comandos da empresa – mesmo que a situação tenha mudado, em alguns casos expressivamente, em relação ao que se via um ou dois séculos atrás.

Este relatório versa sobre o significado de trabalho entre artistas. No último século, a psicologia e a sociologia do trabalho, bem como a administração, parecem não terem tido olhos senão para o que acontecia nos domínios do trabalho enquanto emprego, no regime das organizações capitalistas. Pouca ênfase ou atenção foi dado, exceto mais recentemente, àqueles setores às margens do trabalho de tipo industrial ou pós-industrial, do trabalho destinado a se gerar valor econômico, renda, consumo. Só mais recentemente a cultura foi vista como um manancial de geração de valor econômico. Não falamos aqui, necessariamente, do conceito de indústria cultural – um conceito que reenvia à sociedade de massas do início do século passado. Falamos do que seria uma nova fase de captura da cultura pela mentalidade econômica, quando vemos surgir temas como o de “indústrias criativas”. Nestas, a atenção volta-se primariamente para o potencial econômico resultante da aliança entre criatividade e empreendedorismo.

Interessa-nos, portanto, estudar o significado de trabalho em um setor e para trabalhadores que, desde provavelmente a emergência de seu campo, deparam-se com a questão do sentido do trabalho. Portanto, neste relatório descrevemos a pesquisa que realizamos com artistas do estado mais rico e desenvolvido do país, São Paulo. Para eles, o que é preciso haver, na concretude de suas atividades “laborais”, para que seu trabalho tenha significado, vale dizer, propósito, coerência com sonhos e realidade, um fim (teleológico), mas também uma estrutura narrativa capaz de justificar sua execução? Na tentativa de nos voltarmos para sua percepção sobre seu trabalho efetivamente realizado, debruçamo-nos, nesta pesquisa, sobre o que os artistas teriam a nos indicar sobre tensões do trabalho e do trabalhar na atualidade.

Seção 2

Objetivos

2. Objetivos

2.1. Objetivo geral

Investigar o significado do trabalho para um *core* de artistas do Estado de São Paulo atuando nas indústrias criativas, especificamente no lado da “produção” dos bens culturais envolvidos. Esse objetivo geral é desmembrado em dois específicos, congruentes com o modelo desenvolvido por Morin (1993; 1996; 1997; 1999; 2001; 2006; 2007).

2.2. Objetivos específicos

- Identificar a centralidade do trabalho para os artistas selecionados, especificamente o valor relativo do trabalho, isto é, quando comparado a outras esferas da vida das pessoas.
- Identificar o significado do trabalho atual para os artistas pesquisados, ou seja, o trabalho nas condições em que o estão realizando no momento da pesquisa.

Seção 3

Principais conceitos e definições

Esta seção está dividida em quatro partes. Na primeira, apresentamos uma rápida perspectiva histórica sobre a carreira artística; na segunda, identificamos algumas das características do trabalho e do setor artísticos; na terceira, algumas observações sobre a carreira artística propriamente dita; e, na quarta, uma breve descrição do constructo ‘significado do trabalho’, constructo esse central ao desenvolvimento desta pesquisa.

3.1. Perspectiva histórica da carreira artística: da origem às indústrias criativas

A história moderna da carreira artística tem origem nos séculos XVI e XVII, momento no qual artistas fundaram academias na Itália e na França. As academias foram decisivas para o estabelecimento da pintura e da escultura como artes distintas do artesanato e do comércio. Tais instituições realizavam a formação dos artistas, os processos de credenciamento e o controle da produção artística (Moulin, 1997).

No século XIX, entretanto, as academias viram seu poder abalado pelas concepções individualistas dos românticos e por uma nova imagem social do artista. No processo de mudança que se seguiu, o mercado passou a desempenhar um papel de promotor da modernidade artística. Enquanto os artistas acadêmicos continuaram a moldar sua carreira à maneira dos funcionários da burocracia estatal, os artistas independentes passaram a seguir uma trilha autônoma de carreira, criando uma arte definida pela busca permanente de rupturas. Eles não valorizavam a perfeição canônica das academias, mas a inovação.

Naturalmente, a condição de autonomia só se viabilizava quando o artista e sua obra eram aceitos pelo mercado. Com isso, o mercado passou a interferir na obra e o artista transformou-se em um empreendedor, que deveria entender a atender o mercado. Nasceu, assim, no século XIX, um processo de mediação entre a esfera da cultura e a esfera do mercado, no qual o artista buscava, por meio de sucessivas inovações, questionar o mercado existente, para abrir espaço para si mesmo, e ao mesmo tempo ser aceito por ele, para garantir seu sucesso comercial.

A primeira metade do século XX foi marcada pela aproximação entre arte, tecnologia e produção em massa, movimento especialmente visível na música, na fotografia e no cinema. Tal movimento foi observado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, que cunharam o termo “indústria cultural” (Adorno & Horkheimer, 1985). Esses filósofos argumentavam, na época, que a falência das artes humanísticas, último reduto da crítica e da libertação do espírito humano, havia sido acompanhada da massificação dos bens culturais e sua absorção pelo universo da racionalização capitalista e de seus meios de padronização e de distribuição.

Na década de 1960, sob influência da sociologia francesa, o termo indústria cultural (no singular) cederia lugar ao termo indústrias culturais (no plural) (Hesmondhalgh, 2002). Com isso, surgiram análises que ressaltavam a resistência às incursões do capital nas artes (Bourdieu, 2002) e os efeitos ambíguos da aplicação de tecnologias, que provocavam tanto a massificação quanto o surgimento de inovações genuínas.

No final do século XX, ganhou notoriedade o conceito de indústrias criativas, em reconhecimento ao peso das atividades criativas na economia. O conceito surgiu inicialmente na Austrália, no início década de 1990; porém, foi na Inglaterra que ele ganhou maior impulso (Blythe, 2001). As indústrias criativas são definidas como “uma gama de negócios orientados comercialmente, cujos recursos primários são a criatividade e a propriedade intelectual, e cuja sustentação se dá por meio da geração de lucro” (Heart of the Nation Project Team, 2000, p.5). O governo inglês classificou os seguintes setores como setores criativos: publicidade, arquitetura, o mercado das artes e antiguidades, artesanato, design, design de moda, cinema, software, software interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais (Department for culture, media and sport, 2005).

Além de ser visto como um fenômeno econômico, relacionado a políticas públicas de desenvolvimento, o surgimento do conceito de indústrias criativas deve também ser associado à chamada “virada cultural”, um movimento de transformação de valores culturais e sociais, associado à emergência da sociedade do conhecimento e a uma transição de valores materialistas para valores pós-materialistas, os quais celebram as mudanças, o individualismo e a busca de satisfação estética e intelectual (Bonnell & Hunt, 1999; Gibson & Klocker, 2005). De fato, a emergência do termo indústrias criativas aponta para uma nova tentativa de articulação entre os domínios da arte ou cultura, da tecnologia e dos negócios (Hartley, 2005, p. 5).

Nesses dois séculos, muitas mudanças ocorreram: algumas profissões artísticas tiveram sua importância relativa reduzida, enquanto outras surgiram e ganharam proeminência; as cadeias produtivas expandiram e se internacionalizaram; novas tecnologias foram incorporadas; artes e comércio se aproximaram; e o que denominamos hoje de indústrias criativas ganhou relevância econômica. No entanto, quando nós observamos a carreira artística, notamos que o paradoxo de Mozart se manteve: artistas, ou profissionais criativos atuando no âmbito das indústrias criativas continuam buscando a auto-realização e a autonomia de expressão, porém limitados pela capacidade de comercializar de forma bem sucedida seus talentos e competências.

3.2. O contexto de trabalho dos artistas

Podemos entender a organização dos setores culturais abrangidos pelas indústrias criativas a partir de um modelo que classifica suas atividades em três círculos concêntricos (Throsby, 2001a; 2001b). No círculo interno encontramos as atividades de maior conteúdo cultural, combinado ao uso de novas tecnologias: música, dança, teatro, literatura, artes visuais, artesanato, vídeo, artes performáticas, software e arte multimídia. No círculo intermediário encontramos atividades relacionadas à produção de conteúdos culturais e não-culturais: edição, rádio, jornal e revista, cinema e TV. No círculo externo encontramos atividades que têm algum conteúdo cultural, porém se expandem para áreas não-culturais: arquitetura, propaganda e turismo. O círculo interno é o foco deste artigo.

O artista, ou trabalhador cultural, é o indivíduo que domina competências artísticas, que cria ou dá expressão a trabalhos de arte, que se percebe como artista, que é reconhecido por pares como tal e que é capaz de viver com o produto de seu trabalho (Moulin, 1997). Predominam entre estes profissionais os empregos casuais e contingentes, caracterizados pela instabilidade e pela descontinuidade (Menger, 1999). Isso ocorre devido, primeiro, às variações das condições de demanda; segundo, à forma de produção (que comumente ocorre por projetos); terceiro, às pressões por inovação, diferenciação e singularidade; e quarto, à natureza incerta do processo criativo. Com isso, tendem a prevalecer relações de trabalho de curto prazo.

Por outro lado, tal condição permite às organizações que atuam nesses setores gerenciar os riscos de seus empreendimentos, compartilhando-os com ou transferindo-os para os artistas envolvidos. Muitas organizações mantêm redes informais de artistas, os quais são acionados em função dos projetos em andamento (Faulkner & Anderson, 1987). Em sua trajetória profissional, os artistas costumam passar por vários projetos e organizações, eventualmente sob condições contratuais desfavoráveis e precárias, até adquirir reconhecimento suficiente e poder definir ou ter influência sobre sua própria trajetória (Menger, 1999). Como o “valor de mercado” de uma carreira depende da reputação do artista, seu objetivo é a construção de um nome, de uma “marca própria”.

Estudos realizados por Throsby (2001b), Menger (1999) e Moulin (1997) retratam o trabalho artístico como uma ocupação de tempo parcial, para a qual a educação formal é comparativamente pouco relevante, e na qual há grande incerteza em relação a retornos financeiros e grandes distorções salariais. A força de trabalho costuma ser mais jovem que a média e experimentar maiores níveis de sub-emprego, emprego em tempo parcial e desemprego.

Apesar das condições adversas, há uma grande oferta de mão de obra no setor cultural (Menger, 1999). Cabe, então, colocar a questão: o que leva tantos indivíduos a buscar o trabalho nas indústrias criativas? Existem várias razões para este aparente paradoxo: primeiro, existe um “amor pela arte”, relacionado à percepção de vocação (Kris & Kurz, 1987); segundo, é prevalente a noção de que a auto-realização e o reconhecimento dos pares se sobrepõem ao sucesso material. Terceiro, costuma-se perceber o trabalho artístico como um contraponto ao “trabalho alienado”, da concepção marxista. Assim, o trabalho artístico representa, para muitos profissionais, uma reunião entre o “fazer o que se deve” e o “fazer o que se gosta” (Freidson, 1986); quinto, há a possibilidade de aprendizado ou de ser autodidata. Ao exercer um trabalho criativo, o indivíduo se descobre, se forja e se revela para si mesmo e para os outros (Moulin, 1997); e sexto, há o gosto pessoal pela instabilidade e pela ausência de rotinas. Tal condição parece funcionar como estímulo para buscar novas competências e, com isso, revelar novos talentos.

O talento, nesse sentido, não é uma propriedade pura e inata. Sua manifestação depende do confronto com a realidade fragmentada, incerteza ou imprevisível do trabalho artístico. Essa mesma condição instável, e os riscos à ela associados, tem como contrapartida a possibilidade de obter grandes recompensas simbólicas e materiais. De fato, as indústrias criativas parecem

ampliar as diferenças: com isso, pequenas diferenças em termos de talento ou acesso a oportunidades podem resultar em grandes diferenças em termos de reconhecimento e recompensas financeiras (Stinchcombe, 1986).

3.3. Carreira nas indústrias criativas

A carreira artística, matriz histórica das carreiras nas indústrias criativas, sempre foi cercada por uma aura romântica (Throsby, 2001a). O artista é frequentemente representado como é alguém que vive às margens da sociedade, que trabalha por vocação e amor, sacrifica sua vida pessoal e não aceita se submeter às normas sociais e do mercado (Freidson, 1986; 1990; Kris & Kurz, 1987). Tal imagem nem sempre encontra respaldo na realidade. Entretanto, sempre houve uma relação conflituosa e ambígua entre arte e mercado. Durante muito tempo, o trabalho dos artistas foi mantido e condicionado pelos mecenas (Moulin, 1997). Hoje, dependendo da profissão e do país, a relação entre o artista e seu mercado pode ser intermediada por empresas, agentes ou representantes. No entanto, é marca recorrente o alto grau de autonomia na gestão da própria carreira. Esta condição implica em deter certas competências e definir algumas estratégias de carreira, conforme veremos a seguir.

Com base na literatura existente sobre carreiras sem fronteiras, podemos deduzir que, para controlar sua própria carreira, o artista necessita dominar três competências: primeiro, o know-why, ou seja, conhecer as razões e os motivadores intrínsecos de suas escolhas para a construir a sua própria identidade profissional, de forma que possa ser reconhecida pelos seus pares e pela sua audiência (Arthur & Rousseau, 1996; Jones, 2002; Schein, 1993; Reis, 2007; Throsby, 2001b); segundo, o know-how, ou seja, dominar os recursos pessoais, cognitivos, afetivos e técnicos capazes de levá-lo a atingir seus desejos e objetivos (Arthur & Rousseau, 1996); e, terceiro, o know-whom, ou seja, saber construir e manter redes sociais para projetar sua imagem e conseguir trabalho (Reis, 2007; Strange & Shorthose, 2004).

Adicionalmente, as condições peculiares do trabalho artístico condicionam as estratégias de carreira para os artistas. Identificamos na literatura quatro estratégias: a primeira estratégia é a carreira portfolio (Templer & Cawsey, 1999), segundo a qual o indivíduo procura diversificar atividades e alocação de tempo, a partir de uma base comum de competências. Tal condição pode se dar tanto mesclando ocupações relacionadas com a arte quanto ocupações não rela-

cionadas com a arte (Throsby, 2001a; Menger, 1999; Moulin, 1997; Wassall & Alper, 1992). Assim, o artista procura manter alguma coerência e, ao mesmo tempo, reduzir riscos e maximizar ganhos; a segunda estratégia é a carreira simbiose (Alvarez & Svejnova, 2002), na qual o artista se associa a outro profissional, não necessariamente artista, para completar competências e facilitar a interlocução com a dimensão mercadológica de sua atividade; a terceira estratégia é a construção de alianças com pares, de forma a garantir um nível mínimo de estabilidade institucional, no qual possa desenvolver e comercializar o seu trabalho; e a quarta estratégia, que se contrapõe à terceira, é a contestação (Moulin, 1997), segundo a qual o artista busca rupturas, de forma a estabelecer nichos de mercado nos quais deterá, por algum tempo, vantagem de monopólio.

3.4. Significado do trabalho e indústrias criativas

O termo ‘significado do trabalho’ institucionalizou-se na literatura acadêmica, na psicologia do trabalho em particular, no final dos anos de 1980 com a publicação de uma pesquisa conduzida por uma equipe internacional de pesquisa e que veio a ser conhecida como “*Meaning of working team*”. Essa pesquisa constitui um marco nos estudos sobre significado do trabalho. Trata-se da mais ampla pesquisa realizada sobre esse constructo, envolvendo uma coleta de dados em oito países, com uma amostra total de 8.749 pessoas. Nesta seção, nosso interesse é apresentar sumariamente o modelo heurístico (o constructo) desenvolvido pelo MOW e os padrões gerais relativamente ao trabalho encontrados pelos pesquisadores.

A equipe do MOW (1987) assinala que o significado do trabalho é um constructo multideterminado, sendo um produto sócio-cultural dinâmico. As pessoas não desenvolvem esse significado unicamente pelo fato de terem experiência pessoal com o trabalho e com as condições em que ele é realizado; elas também são influenciadas pelas estruturas sociais, pelas condições políticas, econômicas, psicológicas, culturais e tecnológicas de uma determinada época. Posto isso, definem o significado do trabalho como um conhecimento sobre a realidade deste último e como forma de as pessoas se posicionarem, de reagirem, em relação a ele. A equipe do MOW realça o caráter “ativo” do homem como agente de construção da realidade, ao mesmo tempo em que moldado por ela.

Como destacam Peiró (1993) e Allende (2003), subjaz ao modelo do MOW um paradigma cognitivo-condutivista que focaliza nos aspectos perceptivos e motivacionais dos significados do trabalho e na incidência deste último no funcionamento cognitivo do indivíduo. Esses autores chegam a questionar se há realmente a consideração, no constructo do MOW, de fatores sócio-estruturais de caráter mais coletivos, ou se não predominaria uma ênfase no funcionamento cognitivo individual. Fineman (1991) também critica essa postura cognitivista, sugerindo a necessidade de estudos qualitativos, interpretativos e construcionistas, sobre significado do trabalho.

O modelo heurístico proposto pelo MOW possui três dimensões. A primeira envolve as “variáveis condicionais” do significado do trabalho, e incluem: a situação pessoal e familiar; o trabalho atual e a história laboral do indivíduo; e o ambiente macro-sócioeconômico. A segunda dimensão compreende as “variáveis centrais” do modelo, sendo: centralidade do trabalho como um papel de vida; normas sociais sobre o trabalho; resultados valorizados do trabalho; importância dos objetivos de trabalho; e identificação com o trabalho como um papel. Essas variáveis condicionam os padrões de significado do trabalho. Por fim, a última dimensão diz respeito às “conseqüências”, com dois elementos: expectativas subjetivas sobre as condições futuras de trabalho; e resultados objetivos do trabalho. Vejamos, em detalhes, a descrição de três das variáveis centrais mais comentadas e pesquisadas na literatura.

A primeira é a centralidade do trabalho. A equipe do MOW a define como a importância do trabalho na vida do indivíduo em um dado momento de sua história pessoal. Esta dimensão é composta por: a) o valor do trabalho como um papel de vida (identificação com o trabalho e implicação e compromisso com ele); b) decisão sobre as esferas preferidas de vida. A partir de então foram adicionadas questões que avaliavam, entre outros: o grau em que a pessoa julgava o trabalho importante em sua vida; o peso relativo do trabalho em relação a outros domínios da existência, tais como o lazer, a comunidade, a religião, a família. Segundo os resultados obtidos pelo MOW, o trabalho encontra-se em segundo lugar em termos de importância. O primeiro lugar é a família e o terceiro é o lazer. Isso ocorreu na maioria dos países pesquisados, exceto no Japão e na ex-Iugoslávia.

A segunda variável central são as normas sociais do trabalho. Tratam-se das normas sociais que as pessoas têm sobre o trabalho e o trabalhar. No modelo do MOW, são compostas por dois tipos de orientações: a) orientação normativa do trabalho como obrigação; b) orientação

normativa do trabalho como direito. Portanto, esta categoria envolve as valorizações normativas acerca do trabalho e afirmações sobre a justiça no mundo do trabalho, seja na perspectiva do indivíduo como também na da sociedade. Como destaca Ruiz Quintanilla (1991), ambas essas orientações são derivadas do conceito de contrato psicológico, uma vez que capta as obrigações e deveres recíprocos entre indivíduo-sociedade.

A terceira variável são os valores do trabalho (resultados valorizados do trabalho e importância das metas laborais). Os resultados valorizados do trabalho são elementos cognitivos que agem como guias, como ideais, sobre a postura do indivíduo no trabalho (o que ele gostaria de realizar por meio do trabalho; o que ele espera do trabalho). No MOW são identificados onze resultados valorizados: oportunidade de aprender; boas relações interpessoais; oportunidade para promoções; uma carga horária de trabalho satisfatória; variedade; trabalho interessante; segurança de emprego; ajuste entre os requisitos do cargo e habilidades pessoais; pagamento; condições físicas de trabalho; autonomia. Já a importância das metas de trabalho são uma forma de atualização dos valores. Esses resultados esperados podem ser classificados como valores intrínsecos ou extrínsecos do trabalho.

Outro ponto que gostaríamos de comentar em relação ao MOW é sua identificação do significado de trabalho e de padrões de significado em relação a ele. Para tanto, a equipe colocou a seguinte questão em seu questionário: “Nem todo mundo entende a mesma coisa quando se fala de trabalho. A partir de quais características você considera uma atividade como trabalho?” Após um estudo piloto, a equipe MOW adicionou a essa questão original uma precisão, que consistia em propor ao participante que escolhesse quatro enunciados, de um total de 14, que melhor representasse seu “conceito” de trabalho. Os enunciados consistem nos seguintes: trabalho é algo feito em um local determinado; que alguém diz para outra pessoa fazer; fisicamente exigente; que faz parte das tarefas de uma pessoa; que se faz para contribuir com a sociedade; que se faz para ter um sentimento de pertencimento; mentalmente exigente; feito num determinado intervalo de tempo; adiciona valor a qualquer coisa; não é agradável; algo feito em troca de dinheiro; algo a se prestar contas; e algo que se deve fazer.

Os resultados obtidos pelo MOW apontam na direção de quatro padrões de significado do trabalho, sendo eles: (1) padrão instrumental – engloba os perfis de baixa centralidade e baixo interesse intrínseco pelo trabalho; (2) padrão centralidade expressiva – aglutina os indivíduos com alta centralidade do trabalho e pouca ênfase nos aspectos econômicos/salariais do traba-

lho; (3) padrão de orientação ao trabalho como direito, com ênfase nos contatos; e (4) padrão de baixa orientação em relação ao trabalho como direito. Como veremos na próxima seção, novos padrões foram posteriormente identificados na literatura (England, 1990; Brief & Nord, 1990).

Além do rico campo de pesquisas abertos pelo MOW, sua iniciativa deixou como legado a idéia de que o significado do trabalho é uma atitude em relação ao trabalho, significado esse que age como uma norma de ação, permitindo a predição de comportamentos em relação a diversas dimensões de interesse no trabalho, tais como satisfação, comprometimento, resultados obtidos, dentre outros. Como conclusão desta seção, o significado do trabalho, a partir do MOW, pode ser entendido como composto por aspectos cognitivos (crenças, atitudes, conhecimentos, idéias, pensamentos, representações e informações relacionadas ao trabalho), afetivos (valorações, emoções, motivações, sentimentos e necessidades), predisposições de comportamento (intencionalidade) e macroestruturas (normas, princípios, cultura social e organizacionais).

Um último comentário necessário neste ponto de nossa revisão refere-se ao modelo de 'significado do trabalho' utilizado por Estelle Morin, a pesquisadora canadense cuja escala sobre esse constructo será utilizada nesta pesquisa. Em linhas bem amplas, Morin (1997; 2001; 2003; 2007) e Morin & Cherré (1999) propõem um modelo humanístico-fenomenológico (Weisskopf-Joelson, 1968) para o qual o trabalho deve ser analisado em função de três dimensões: 1) significação (o valor, a centralidade ou a representação do trabalho para a pessoa); 2) orientação (o que a pessoa busca alcançar por meio do trabalho); e 3) coerência (nível de aderência, de conexão e de equilíbrio entre si mesmo e o trabalho).

Adicionalmente, Morin (2003; 2007) está interessada em determinar quais condições são necessárias para um trabalho ter significado (ou seja, possuir coerência para o indivíduo). Para essa pesquisadora, seis características estão associadas a um trabalho significativo.

A primeira é o fato de ele ser feito de maneira eficiente e levar à geração de algo de valor, quer dizer, a organização do trabalho deve ser feita de modo conveniente e ele deve proporcionar um resultado útil (tanto para o indivíduo como para a sociedade). A segunda é que o trabalho seja satisfatório em sua realização, propiciando prazer e satisfação na realização das tarefas e oportunidade para o indivíduo ser desafio e usar seu potencial com autonomia. A

terceira condição é que o trabalho seja moralmente aceitável e feito de modo socialmente responsável. A quarta é que ele seja fonte de experiências de interações satisfatórias, o que inclui um ambiente social rico, com colegas dispostos a criar laços de amizade e afeição. A quinta é que o trabalho garanta segurança e autonomia. Na sua faceta de emprego, o trabalho deve permitir ao indivíduo de sobreviver, atendendo a suas necessidades básicas. Por fim, a última condição para um trabalho (emprego) ter sentido é que ele mantenha as pessoas ocupadas, ajudando as pessoas a se organizarem temporalmente, evitando o vazio da inatividade e a ansiedade.

Seção 4

Metodologia

Nesta seção descrevemos os procedimentos de coleta e análise de dados desta pesquisa. Como previsto no projeto, trata-se de uma metodologia quantitativa que utilizou, como instrumento de coleta, uma escala medindo o constructo ‘significado do trabalho’.

4.1. Procedimentos de coleta de dados

O primeiro passo para a coleta de dados consistiu na tradução e validação (semântica e estatística) da escala sobre ‘características de um trabalho que tem sentido’ desenvolvida por Morin (1993; 1996; 1997; 2001; 2006). A escala foi inicialmente desenvolvida e validada no Canadá para uma população distinta da que utilizamos nesta pesquisa. A escala possui 25 itens, cada um deles avaliados por uma escala de seis pontos. A autora desenvolveu sua escala baseada em uma revisão da literatura sobre significado do trabalho, mas nota-se uma clara influência do constructo tal como definido pela equipe do MOW e apresentado anteriormente.

A escala desenvolvida pela autora baseia-se em uma definição de “significado do trabalho” como um constructo composto por três elementos: pelas representações sobre o trabalho (no sentido de imagens, idéias, concepções prévias trazidas pela pessoa – ou seja, a dimensão propriamente cognitiva do significado do objeto “trabalho”); pela motivação para trabalhar, quer dizer, pelos objetivos ou valores atualizados ou alcançados por meio do trabalho; e pela coerência que a pessoa encontra entre o trabalho tal como ela o imagina ou espera e aquele que efetivamente é levada a realizar em suas atividades. Mais especificamente, nesta pesquisa utilizamos a escala pela qual a autora pretende identificar as características de um trabalho que “tem sentido”, ou seja, que atende àqueles três elementos de sua definição de “significado do trabalho”. Os itens da escala avaliam *o trabalho real*, em outras palavras, as atividades tal como percebidas, vivenciadas, entendidas, pelas pessoas – e não *o trabalho ideal*, ou seja, aquilo que imaginam que deveria ser o trabalho. Podemos, portanto, entender os itens da escala como avaliando as “características de presença” de um trabalho “que tem sentido” (ou significado, ou coerência).

Para a validação, semântica e estatística, da escala adotamos os procedimentos descritos na sequência.

Tradução da escala sobre ‘significado do trabalho’ para o português. Em seguida, re-tradução desta versão em português para o francês. Foram então comparadas esta última versão com a original para verificação de compatibilidade e correção de potenciais desvios.

Uma vez obtida uma versão final, em português, da escala, esta foi enviada a dois pesquisadores brasileiros seniores, ambos contatos deste pesquisador, para que avaliassem a adequação de linguagem. As sugestões feitas foram incorporadas na elaboração da versão final da escala. A escala foi então aplicada a 266 pessoas, cujo critério de inclusão como participantes foi de que estivessem trabalhando no momento da pesquisa. Essas pessoas foram selecionadas entre ex-alunos do presente pesquisador, bem como de ex-alunos de outros professores colegas, além de funcionários de empresas paulistas aos quais chegamos por pertencerem a nossa rede. Eles foram informados de que participariam de uma pesquisa sobre ‘significado do trabalho’. O convite foi, majoritariamente, feito por email. O questionário-escala foi disponibilizado na Internet junto a um provedor específico em serviços de pesquisa. A tabulação ocorreu automaticamente e, na sequência, os dados foram submetidos à análise estatística.

O alpha de Cronbach da escala foi de 0,948, o que significa que ela possui uma elevada consistência interna, tornando desnecessária a eliminação ou remanejamento de itens. Como resultado, a versão final da escala estava pronta para ser aplicada à população efetivamente escolhida para esta pesquisa, ou seja, aos artistas. Acrescentamos, junto aos itens avaliando o constructo principal, ‘significado do trabalho’, questões relativas: ao tipo de atividade artística realizada, à idade do participante; ao tempo na atividade artística; sexo; à concomitância de trabalhos (ou seja, se, além de exercer alguma atividade artística, a pessoa também exercia, simultaneamente, uma atividade não artística); e uma questão para verificar o “peso relativo” que a pessoa atribuía ao trabalho em sua vida (indo de “nada importante” a “absolutamente importante”).

A etapa seguinte consistiu em selecionar a base de participantes de artistas. O procedimento consistiu em localizar, também na Internet, comunidades, *sites*, instituições, organizações etc. em que pudéssemos encontrar bases de dados sobre artistas pertencentes ao núcleo “criativo” das indústrias criativas, tal como descrito por Throsby (2001b). O resultado dessa varredura

foi a obtenção de 2019 artistas potencialmente elegíveis de participar de nossa pesquisa. De posse dessa lista, enviamos um email a cada artista, no qual explicávamos os objetivos da pesquisa e nos apresentávamos. Seguiu, junto ao email, um “*link*” ao qual os artistas interessados em participar deveriam acessar e onde encontrariam a versão eletrônica do questionário-escala. A participação era anônima e a tabulação feita de forma eletrônica. Ao todo, 454 artistas responderam, de forma válida, ao questionário. As tabelas a seguir apresentam as principais características demográficas dessa amostra de artistas.

A primeira refere-se às atividades artísticas envolvidas. Como se nota pela Tabela 1, música é a atividade mais observada (24%), seguida de artes performáticas (16%), pintura (14%), ilustração (12,4%) e literatura (9%). Apareceram também, embora com menor incidência, artes plásticas, teatro, desenho, fotografia e outras atividades não discriminadas devido a sua muito baixa incidência. Ao todo, temos nove domínios artísticos representados em nossa amostra.

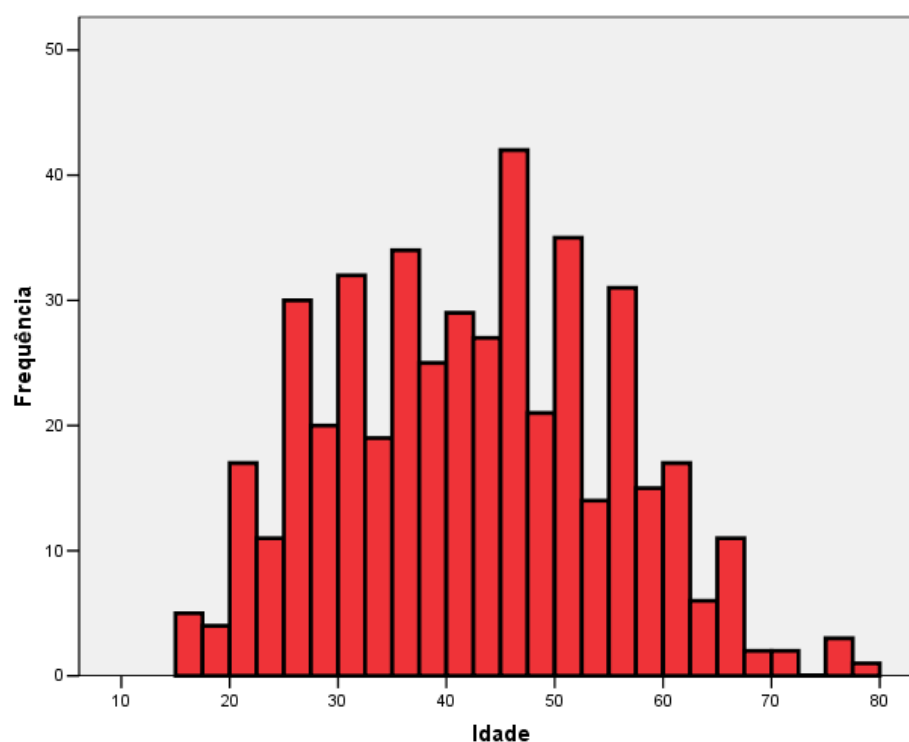
Tabela 1 – Domínios artísticos envolvidos

	Frequência absoluta	Frequência relativa (%)
Pintura	65	14,4
Artes performáticas	72	16,0
Artes plásticas	39	8,6
Teatro	30	6,7
Música	110	24,4
Fotografia	6	1,3
Desenho	11	2,4
Ilustração/cartunismo	56	12,4
Literatura	42	9,3
Outros	20	4,4
Total	451	100,0
Missing	System	3
Total	454	

Já a Tabela 2 indica as idades dos participantes. Como se vê, a média é de 42 anos (com um desvio-padrão de 12.8), mediana de 43. Há, na amostra, um artista com 15 anos, sendo o mais jovem, e um de 78 anos, sendo o mais velho. Como se nota pelo Gráfico 1, as idades concentram-se entre 25 e 55 anos. De um modo geral, é possível dizer tratar-se de um grupo heterogêneo mas no qual se notam estágios intermediários de carreira. Essa informação fica mais clara quando, na Tabela 3, observamos o tempo de atuação profissional desses artistas.

Tabela 2 – Medidas resumo de idade dos participantes.

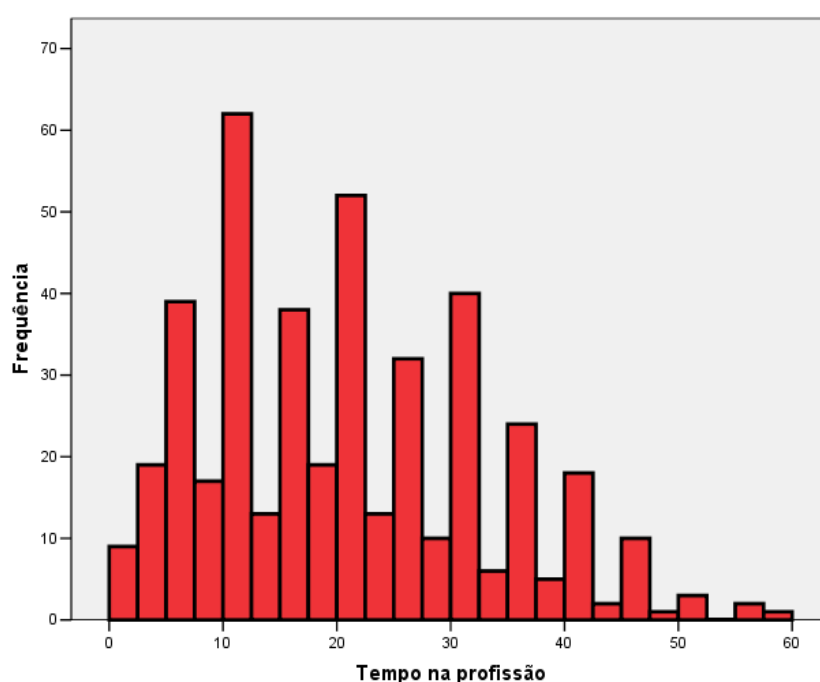
		Idade
Medidas resumo	n	453
	Média	42,1
	Desvio padrão	12,8
	Mínimo	15
	Q1	31
	Mediana	43
	Q3	51
	Máximo	78

Gráfico 1 – Distribuição freqüência das idades dos participantes

Como se observa na Tabela 3, 20 anos é o tempo médio de atuação como artistas. A pessoa mais experiente, que está a mais tempo na atividade artística, contabiliza 58 anos. A mais recentemente introduzida nesse universo profissional possui 1 ano. Como se nota pelo gráfico 2, trata-se de um grupo cuja carreira está em níveis intermediários de desenvolvimento, embora tendo, também, certo percentual nos estágios iniciais da carreira. Embora sejam carreiras muito distintas, considerando-se os setores artísticos envolvidos, pode-se admitir que o nível intermediário seja alcançado com 15 a 20 anos de atuação profissional.

Tabela 3 – Tempo declarado na atividade artística

		Tempo na profissão
Medidas resumo	n	435
	Média	20,1
	Desvio padrão	12,0
	Mínimo	1
	Q1	10
	Mediana	20
	Q3	30
	Máximo	58

Gráfico 2 – Distribuição freqüência das idades dos participantes

Por fim, a Tabela 4 apresenta a distribuição de homens e mulheres na amostra. Como se pode notar, 70% dos artistas que participaram desta pesquisa são homens. O único setor artístico cuja proporção de mulheres é ligeiramente superior à de homens é em teatro (51,7% de mulheres, contra 48,3% de homens). Chama a atenção, na Tabela 4, que em Ilustração há uma quase absoluta presença de homens (92,9%), o que, a julgar exclusivamente por essa proporção encontrada nessa amostra, nos leva a pensar tratar-se de uma profissão predominantemente masculina. Música, fotografia e desenho parecem seguir nessa mesma direção, posto que 83,3%, 83,3% e 81,8% são de respondentes do sexo masculino. De certo modo, como podemos notar na Tabela 5, isso se reflete no fato de que música reúne pouco mais de 24% de todo o contingente de homens da amostra, seguido de artes performáticas e pintura. Isso ocorre

porque esses domínios são aqueles nos quais encontramos um contingente maior, proporcionalmente ao valor inteiro da amostra, do que os outros setores.

Tabela 4 – Distribuição do sexo dos participantes.

		Sexo		Total
		Masculino	Feminino	
Domínio artístico	Pintura	53,1%	46,9%	100,0%
	Artes performáticas	54,2%	45,8%	100,0%
	Artes plásticas	69,2%	30,8%	100,0%
	Teatro	48,3%	51,7%	100,0%
	Música	83,3%	16,7%	100,0%
	Fotografia	83,3%	16,7%	100,0%
	Desenho	81,8%	18,2%	100,0%
	Ilustração/cartunismo	92,9%	7,1%	100,0%
	Literatura	64,3%	35,7%	100,0%
	Outros	80,0%	20,0%	100,0%
Total		70,0%	30,0%	100,0%

Tabela 5 – Distribuição do sexo por domínio artístico.

		Sexo		Total
		Masculino	Feminino	
Domínio artístico	Pintura	10,9%	22,4%	14,3%
	Artes performáticas	12,5%	24,6%	16,1%
	Artes plásticas	8,6%	9,0%	8,7%
	Teatro	4,5%	11,2%	6,5%
	Música	28,8%	13,4%	24,2%
	Fotografia	1,6%	0,7%	1,3%
	Desenho	2,9%	1,5%	2,5%
	Ilustração/cartunismo	16,6%	3,0%	12,5%
	Literatura	8,6%	11,2%	9,4%
	Outros	5,1%	3,0%	4,5%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

4.2. Procedimento de análise de dados

Os dados foram analisados descritiva e multivariadamente. No primeiro caso, foram realizadas análises descritivas sobre o conjunto de dados em função das questões introduzidas à escala (tempo na profissão, idade, sexo, atividade artística exercida, se, além de artista, alguém exercia outra atividade não-artística e também o “peso” atribuído ao trabalho na vida da pessoa). No segundo caso, foram realizadas análises estatísticas multivariadas, especialmente a análise fatorial, com rotação de componentes (rotação Promax) e matriz de correlação. Na próxima seção apresentamos os principais resultados oriundos dessas análises.

Seção 5

Resultados e discussão

Os resultados serão apresentados aqui em dois grandes blocos, sendo o primeiro pertencente a um nível descritivo de análise e o segundo ao nível da análise fatorial.

5.1. Análise descritiva

Selecionamos, para apresentação e comentários, dois resultados das análises descritivas realizadas. O primeiro é sobre a concomitância entre atividade artística e atividades não-artísticas; a segunda, sobre a importância absoluta do trabalho na vida dos respondentes. Ambas foram questões demográficas inseridas no questionário-escala aqui utilizado.

A Tabela 6 indica as respostas dos participantes sobre se levavam ou não uma dupla carreira (ou seja, uma outra carreira que não a artística). Como se nota, pouco mais da metade, quase 60% da amostra, diz exercer uma outra atividade que não a artística. Isso pode querer dizer, primeiro, que o artista é levado a ter de trabalhar em atividades não-artísticas por necessidade de sobrevivência, dado que o padrão de ganho, especialmente para artistas em nível intermediário de carreira (e que talvez não tenham atingido um grau de “notoriedade” reservado a muitos poucos do setor, que então ganham valores elevados e contínuos), pode ser insuficiente para a própria manutenção.

Segundo, que para essa amostra, a carreira de artista é uma carreira secundária, feita, por exemplo, em um esquema de “hobby” ou horas livres. Isso já foi apontado na literatura acadêmica (por exemplo, ver Throsby 2001a; 2001b). Esta última possibilidade tem ainda a ver com a própria dificuldade, em certos setores culturais, em se definir uma fronteira – em muitos casos, não há um “diploma” que ateste ser a pessoa um “artista”. Essa maior porosidade de fronteiras pode permitir arranjos de trabalho mais instáveis e compromissos diferenciados com o próprio trabalho. Naturalmente, temos de lembrar que, dependendo do setor, isso pode mudar, como igualmente pode mudar dependendo do estágio de carreira em que está a pessoa. Sobre este último ponto, observe-se o Gráfico 3. E também é preciso atenuar esses resultados

pelas diferenças de composição da amostra – na qual, por exemplo, temos o setor de música muito mais “representado” (com pouco mais de 100 respondentes) do que o de desenho (com 11 participantes).

Tabela 6 – Concomitância entre atividades artísticas e não-artísticas.

		Além de atuar como artista, você realiza algum outro trabalho não relacionado com sua arte (um trabalho não-artístico)?		Total
		Não	Sim	
Domínio artístico	Pintura	6,4%	8,0%	14,4%
	Artes performáticas	6,9%	9,1%	16,0%
	Artes plásticas	4,4%	4,2%	8,6%
	Teatro	3,3%	3,3%	6,7%
	Música	12,4%	12,0%	24,4%
	Fotografia	0,4%	0,9%	1,3%
	Desenho	1,8%	0,7%	2,4%
	Ilustração/cartunismo	7,8%	4,7%	12,4%
	Literatura	1,8%	7,5%	9,3%
	Outros	2,0%	2,4%	4,4%
Total		47,2%	52,8%	100,0%

Em todo caso, o Gráfico 3 nos mostra a relação entre concomitância de atividades profissionais e tempo na profissão. O que se observa é que, como se poderia esperar, há um número maior de artistas em uma situação de dupla carreira e com menor tempo na profissão artística (mediana de 16 anos). Já entre os que disseram não possuir outro trabalho, a mediana de tempo na profissão sobe para 21 anos. Neste último caso, o tempo de carreira chega a 30 anos, ao passo que entre os disseram possuir outra carreira esse tempo não passa de 25 anos. A concentração maior dos dados para os que disseram “sim” ocorre entre 10 e 16 anos (mediana), indicando, em hipótese, tendência à dupla carreira para os novatos ou iniciantes na carreira artística, fase na qual se pode imaginar maiores turbulências para a fixação da carreira e alocação integral de tempo a ela.

Outra comparação interessante é entre idade e concomitância de carreiras. Isso pode ser visto no Gráfico 4. Nele, notamos que, entre os que disseram não possuir outra carreira além da artística, a idade mediana é de 43 anos, ao passo que entre os com dupla carreira ela é de 42 anos. O que se nota é que a maior concentração dos dados, no caso dos que responderam “não”, está entre a mediana (43 anos) e 50 anos; no caso dos que disseram “sim”, a distribuição é praticamente homogênea, variando de 31 anos a 53 anos. Todavia, neste último caso notamos a presença de três *outliers*, ou seja, artistas muito longe da maioria dos outros artistas. Como interpretação, poderíamos lançar a questão de saber se há ou não maior “consistên-

cia” na decisão em conduzir uma única carreira (a artística) como algo atrelado ao tempo na carreira e à idade, ou, também como hipótese, se a distribuição dos dados dos que levam dupla carreira, pelo fato de ser mais distribuída (ver Gráfico 4), não significaria que insucessos na carreira ao longo da vida do artista, independentemente da idade, é um fator “mais” decisivo para a necessidade/decisão de conduzir uma dupla carreira.

Gráfico 3 – Tempo na profissão x concomitância de carreiras

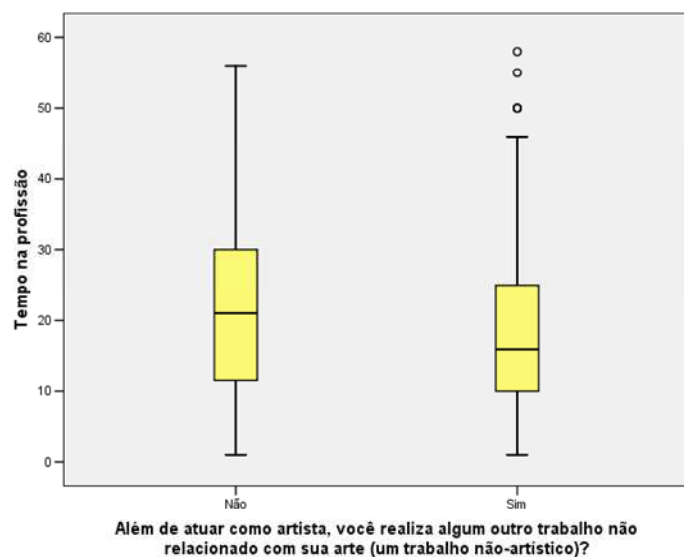
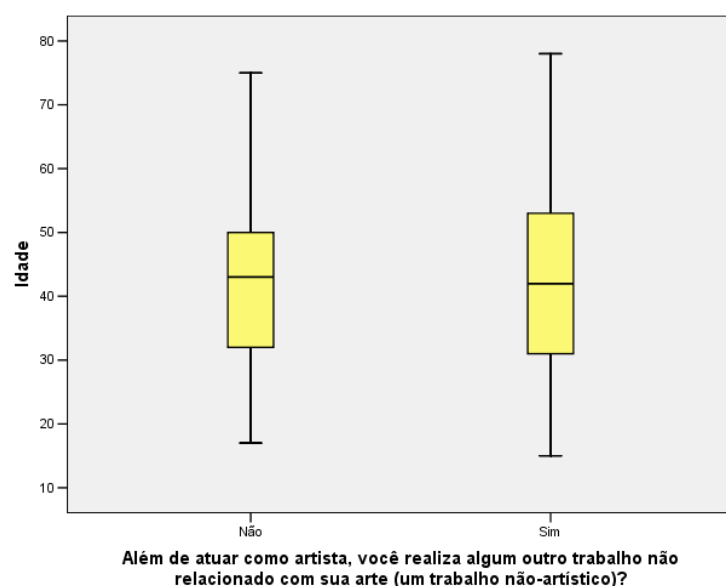


Gráfico 4 – Idade x concomitância de carreiras



Quanto à segunda questão que nos propomos a comentar, referente ao valor absoluto do trabalho para os artistas pesquisados, observe-se a Tabela 7. Nela, podemos notar que 82% dos

respondentes consideram que seu trabalho possui um peso extremamente importante em suas vidas. Esse resultado não nos deixa dúvida de que o peso “absoluto” do trabalho é bastante elevado. Contudo, é importante que se diga que não estamos, a princípio, medindo o peso “relativo” do trabalho, quando se solicita ao respondente que compare a esfera “trabalho” a outras igualmente significativas de sua vida (por exemplo, lazer, religião, família etc.). Do modo como a questão foi feita, a ênfase é no valor do trabalho enquanto uma atividade “em si mesma”.

Tabela 7 – Concomitância entre atividades artísticas e não-artísticas.

		Em sua opinião, qual a importância do trabalho em sua vida? (1 se nada importante; 6 absolutamente importante)						
		Nada importante	2	3	4	5	Extremamente importante	Total
Domínio artístico	Pintura	0,0%	1,5%	0,0%	0,0%	9,2%	89,2%	100,0%
	Artes performáticas	1,4%	1,4%	2,8%	4,2%	6,9%	83,3%	100,0%
	Artes plásticas	0,0%	2,6%	0,0%	2,6%	7,7%	87,2%	100,0%
	Teatro	0,0%	0,0%	0,0%	3,3%	10,0%	86,7%	100,0%
	Música	1,8%	0,9%	1,8%	4,6%	10,1%	80,7%	100,0%
	Fotografia	0,0%	16,7%	0,0%	16,7%	33,3%	33,3%	100,0%
	Desenho	0,0%	0,0%	0,0%	9,1%	9,1%	81,8%	100,0%
	Ilustração/cartunismo	0,0%	1,8%	0,0%	3,6%	12,5%	82,1%	100,0%
	Literatura	2,4%	2,4%	2,4%	7,1%	11,9%	73,8%	100,0%
Outros	0,0%	0,0%	5,3%	0,0%	15,8%	78,9%	100,0%	
Total		0,9%	1,6%	1,3%	3,8%	10,2%	82,2%	100,0%

Esse resultado deve ser contrastado com uma questão de interpretação semântica. De fato, quando falamos em “trabalho” no caso do artista, ele provavelmente estará se referindo à “atividade artística”, ou seja, a um conjunto de ações e de comprometimentos temporais e espaciais que configuram o “quê fazer” artístico. Em princípio, não se trata do emprego, uma forma particular de trabalho (ou de institucionalizá-lo).

Colocado dessa forma, poderíamos ler esse resultado como dizendo respeito (indiretamente) ao grau de adesão do artista àquilo que faz, remetendo, talvez, à conexão do trabalho com sua identidade. A situação poderia ser bem diferente se perguntássemos, por exemplo aos artistas que têm uma carreira não ligada às artes, qual a importância do emprego em sua vida. Para alguns, talvez essa importância fosse até “negativa”, no sentido de que o emprego dificulta a dedicação integral à sua carreira artística. Mesmo assim, do modo como a pergunta é colocada, e lembrando que 52% da amostra têm uma dupla carreira, não podemos afirmar com exatidão a qual sentido de “trabalho” (se como atividade, como descrevemos a pouco; ou se como emprego) eles estavam pensando quando responderam à questão. Independentemente,

contudo, da interpretação do sentido de trabalho, é inegável que, para esses artistas, este último possui um valor em si mesmo muito elevado.

5.2. Análise fatorial

A Tabela 8 apresenta a matriz das componentes da escala após a rotação. Pode-se identificar quatro fatores, os quais explicam quase 65% da variância dos dados. Os resultados para cada fator foram de 9.5, 2.7, 2.3 e 1.4, explicando 38.2%, 11.1%, 9.5% e 5.7% da variância, respectivamente. Cada fator corresponde a um componente do ‘significado do trabalho’ para os artistas participantes, tal como definido por Morin (1993; 1996; 1997; 1999; 2001; 2006; 2007). Como dissemos anteriormente, para essa autora existem certas características que fazem com que um trabalho “tenha significado”, às quais denominamos de “características de presença” devido ao fato de estarmos avaliando o *trabalho real* do artista, e não o *trabalho ideal*, aquele que o artista imagina como sendo o mais próximo possível a suas expectativas, valores ou necessidades.

O primeiro fator diz concerne ao trabalho como um meio para desenvolvimento e prazer; o segundo reflete os aspectos sociais do trabalho, bem como os valores e a ética associados a este último; o terceiro reúne enunciados sobre a utilidade do trabalho; e o quarto diz respeito aos itens de autonomia no trabalho. A seguir descrevemos cada um deles.

- *Fator 1. Trabalho como fator de desenvolvimento e auto-realização pessoal.* Neste fator observamos a presença de itens que avaliam a conexão entre o trabalho realizado e aspectos de auto-realização e de desenvolvimento profissionais. Neste quesito, os respondentes avaliam o quanto o trabalho contribui para o desenvolvimento de suas competências, o alcance de seus objetivos pessoais/profissionais e para a satisfação pessoal.
- *Fator 2. Aspectos sociais, valores e ética do trabalho.* Os itens que compõem este fator avaliam a percepção dos respondentes acerca de se julgam haver justiça, equidade, respeito, nas relações de trabalho (dimensão “normativa” ou ética do trabalho). Põe-se em ênfase, também, a questão dos relacionamentos interpessoais, avaliando-se: companheirismo no trabalho, apoio recíproco nas relações profissionais, qualidade auto-percebida das relações (dimensão interpessoal do trabalho).

- *Fator 3. Utilidade social do trabalho.* Aqui avalia-se a função do social do trabalho realizado pelo artista. Isso ocorre em termos da percepção sobre utilidade a outras pessoas e à sociedade no geral. Há, portanto, uma dimensão macro e outra micro, no sentido de que a primeira remete à idéia de “sociedade” (e não apenas um grupo social de interesse) e a segunda à de “outro próximo” (que, neste caso, pode ser um grupo de interesse ou mais diretamente envolvido no trabalho artístico).
- *Fator 4. Autonomia no trabalho.* Este último fator avalia o quanto o artista percebe controlar seu próprio trabalho, no sentido de exercer sobre ele sua autonomia, materializada em sua liberdade para tomada de decisão e também para decidir sobre o modo como efetuar-lo.

Como pode ser observado pela Tabela 8, o fator que melhor explica a variância dos dados e que, portanto, pode ser entendido como um componente importante do ‘significado do trabalho’ para artistas, é o primeiro. O quarto fator é, por sua vez, provavelmente o menos importante para explicar o significado do trabalho para esse grupo de artistas. Quer dizer, autonomia no trabalho não parece ser um aspecto destacado da representação de trabalho que, no momento da pesquisa, possuía esses artistas. Em segundo lugar aparece o componente envolvendo a dimensão social e valorativa do trabalho e, em terceiro, o componente sobre a utilidade social do trabalho. De que maneira podemos interpretar esses resultados?

Tabela 8 – Matriz das componentes rotacionadas

	Componente				Comunalidade
	1	2	3	4	
13. Meu trabalho me permite aprender	0,868	-0,094	-0,070	0,042	0,662
15. Meu trabalho me permite desenvolver minhas competências	0,866	-0,069	-0,039	0,115	0,761
22. Tenho prazer na realização de meu trabalho	0,803	-0,113	0,017	0,158	0,704
9. Meu trabalho permite que eu me aperfeiçoe	0,802	0,038	-0,109	0,064	0,648
14. Meu trabalho corresponde a meus interesses profissionais	0,712	0,074	-0,057	-0,019	0,514
4. Meu trabalho me traz bastante satisfação	0,706	0,020	0,037	0,022	0,555
19. Meu trabalho me permite atingir meus objetivos	0,517	0,410	-0,156	-0,028	0,531
1. Realizo um trabalho que corresponde às minhas competências	0,456	-0,019	0,151	0,108	0,343
17. Meu trabalho permite que eu me faça ouvir	0,402	0,194	0,139	0,149	0,462
11. Trabalho em um ambiente em que todos são tratados com igualdade	-0,162	0,907	-0,135	0,189	0,779
12. Trabalho em um ambiente que valoriza a consideração pela dignidade humana	-0,124	0,855	-0,088	0,221	0,754
10. Trabalho em um ambiente que valoriza a justiça (que respeita meus direitos)	-0,100	0,800	-0,098	0,268	0,718
8. Existe companheirismo entre meus colegas de trabalho e eu	0,104	0,675	0,153	-0,198	0,571
21. Posso contar com o apoio dos meus colegas de trabalho	0,150	0,667	0,099	-0,222	0,556
18. Trabalho em um ambiente que respeita as pessoas	-0,092	0,661	-0,007	0,328	0,601
6. Tenho boas relações com meus colegas de trabalho	0,124	0,518	0,234	-0,264	0,450
3. Meu trabalho me permite ter bons contatos com meus colegas	0,244	0,470	0,224	-0,379	0,499
2. Meu trabalho é útil para a sociedade	-0,092	-0,035	0,967	0,034	0,845
5. Meu trabalho traz uma contribuição à sociedade	-0,056	-0,005	0,930	0,065	0,828
16. Meu trabalho é útil aos outros	0,061	-0,040	0,880	0,079	0,828
24. Meu trabalho é importante para os outros	-0,063	0,045	0,868	0,149	0,771
20. Tenho autonomia em meu trabalho	0,135	0,031	-0,054	0,772	0,711
25. Tenho liberdade para decidir como realizar meu trabalho	0,166	-0,003	0,126	0,749	0,748
7. Em meu trabalho, tenho liberdade para resolver os problemas de acordo com meu julgamento	-0,013	0,074	0,171	0,732	0,626
23. Meu trabalho me permite tomar decisões	0,269	-0,029	0,065	0,693	0,721
Variância das componentes	9,572	2,778	2,391	1,446	-
% da variância total explicada	38,286	11,110	9,565	5,782	-

Método de extração: Análise de Componentes Principais.
Método de rotação: Promax(4) com Normalização de Kaiser.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a destacada importância do primeiro fator parece convergente com o conhecimento disponível sobre a relação do artista com seu trabalho. De fato, o trabalho, para o artista, não se resume, como pode ocorrer em setores “tradicionais”, ao emprego. No trabalho artístico, podemos pensar na possibilidade de uma identificação emocional mais forte com a atividade realizada e sua representação. Assim, o trabalho, para o artista, pode ser visto como um componente intrinsecamente ligado à sua própria identidade, no sentido de que ele a define. Desenvolver-se, nesse caso, pode então ser interpretado como a relação íntima entre quem a pessoa julga ser e o trabalho que realiza.

Também podemos destacar que é a dimensão, por assim dizer, pessoal do trabalho artístico que emerge no primeiro plano. Esse primeiro fator avalia a relação pessoal entre o trabalho e o artista. Não parece haver dúvidas, pelos resultados, de que este último julga positivamente se realizar por meio de seu trabalho. Assim, estaríamos distantes de uma certa representação do trabalho na cultura ocidental, de acordo com a qual o trabalho é associado a aspectos “ins-

trumentais”, como obter um salário ou renda, mas não satisfação. Ao contrário, aproximamos, talvez, de outra representação igualmente ativa em nossa cultura, a saber, de que o trabalho é uma atividade “expressiva”, pela qual marcamos nossa presença no mundo e também nos descobrimos (ou nos construímos) a nós próprios. Como destaca Menger (2009), esta última representação está na base da chamada “crítica artística” ao trabalho industrial, alienado, feita por Marx em algumas das passagens de sua obra.

Uma evidência do último comentário acima foi a incidência de alguns comentários, feitos pelos artistas diretamente ao pesquisador, sobre sua dificuldade em discernir, no questionário-escala ao qual eles foram convidados a responder, entre trabalho enquanto emprego (representação “tradicional”) e o trabalho enquanto atividade – ou, como disse um participante, como uma “maneira de ser”. Há dois pontos neste caso: primeiro, a própria escala, na sua origem, foi feita tendo em vista o trabalho “tradicional”, vale dizer, o realizado no contexto de organizações, num regime de emprego. Por essa razão, alguns de seus itens podem, compreensivelmente, ter levado alguns artistas a perceber certa “distância” entre o que se avaliava e o que eles viviam como trabalho, sua realidade laboral.

Mesmo assim, a despeito dessa particularidade da escala, a reação pode ser interpretada contra o pano de fundo das representações do trabalho no universo artístico, as quais tendem a separar vocação (que depende de um “dom” precoce), emprego (que, em geral, é inscrito em organizações “formais” de trabalho) e profissão (que depende da aquisição, também formal, de um diploma – em uma instituição de ensino estabelecida e aceita socialmente). Parece-nos que, pelos resultados aqui encontrados, é a representação do trabalho como vocação que tende a ter maior influência, fazendo com que o “significado do trabalho” em questão tenda para uma maior valorização de sua dimensão “expressiva”, “vocacional”.

Como lembra Morin (2003; 2007), um dos requisitos para que o trabalho tenha sentido é que ele seja percebido pelas pessoas como satisfatório e como algo que contribua para seu próprio desenvolvimento. Em nosso juízo, ao associarmos trabalho e desenvolvimento estamos falando de uma intrincada relação em que o “eu” manifesta-se ou se materializa nas atividades concretas em que se envolve. E, como muitas vezes o artista não possui um vínculo “formal” de trabalho, quando então, privado de uma organização-instituição a provar-lhe seu próprio valor, a ele não resta muita alternativa a não o trabalho *per si*, ou então sua obra. Assim,

desenvolver-se por meio do trabalho, uma das dimensões avaliadas nesse primeiro fator, poderia ser lida como “tornar-se, materializar-se” por meio do trabalho/obra realizado.

Em segundo lugar, o que podemos dizer sobre o componente “fatores sociais do trabalho”, o qual apareceu em segundo lugar na caracterização do significado do trabalho para os artistas desta investigação? Esse fator é interessante pois atribui uma função social e cooperativa à atividade artística. À primeira vista esse resultado pode soar contraditório com certa representação do artista como um “gênio solitário”, alguém entregue a si próprio em um ambiente de trabalho isolado do convívio com outras pessoas. Embora não possamos negar que tal representação tenha existido, ela talvez não se aplique hoje a toda categoria de artistas. Na realidade, para algumas delas, como em teatro por exemplo ou dança, a convivência é não só estimulada como às vezes absolutamente necessária. Imagine-se uma peça de teatro de relativa complexidade: ter-se-á equipes responsáveis por figurino, roteiro, logística, direção, entre outras, o que torna o conteúdo do trabalho algo socialmente compartilhado. Adicionalmente, um pouco mais de 50% da amostra de artistas investigada nesta pesquisa pertencem a setores relativamente dependentes de trabalho em grupo: artes performáticas, música e ilustração.

Por outro lado, um pintor ou então um escritor podem ter a prerrogativa, e a possibilidade, de trabalharem em regime de maior isolamento ou individualidade, mas mesmo assim não poderão de todo se furtar da companhia de outras pessoas – de um “marchand”, num caso, como de um “agente literário”, em outro (para não mencionar outros elementos de uma rede social). Assim, a representação do gênio solitário pode não passar de uma mistificação da atividade artística, dificilmente generalizável nas atuais circunstâncias da produção cultural. Se aqui acrescentarmos a hipótese de que a “mentalidade de empresa” infiltrou-se também nas artes, teremos de admitir a possibilidade de que o “trabalho em equipe” seja uma realidade palpável para muitos artistas.

Os itens que integram esse fator apontam ainda para uma dimensão de qualidade de relacionamentos. Para os artistas aqui pesquisados, suas relações no contexto de trabalho parecem ser marcadas pelo respeito, companheirismo, e também pelo respeito à dignidade da pessoa e aos aspectos éticos da atividade. Em outras palavras, poderíamos especular, a partir desses resultados, para um papel secundário atribuído à competição no contexto de relacionamentos de que depende as respectivas atividades artísticas. Essa é, no entanto, apenas uma suposição, mas que, se plausível, aponta na direção de outra constatação contra-intuitiva: a de que, por

serem “gênios da criação”, os artistas teriam dificuldade de trabalharem juntos, num espírito cooperativo. Como no caso anterior, talvez essa idéia de “gênios criativos” não passe de outra mistificação. Mesmo assim, é interessante mencionar que, uma vez sendo social o conteúdo do trabalho em questão, provavelmente encontraremos algum grau de interdependência funcional – a qual, podemos também hipotetizar, representa um primeiro passo ou pré-condição para níveis complexos de cooperação.

Os dois últimos fatores da análise de variância têm um poder menor de explicar a variabilidade dos dados. Isso significa que, enquanto componentes do significado do trabalho, refletem uma avaliação menos “favorável” da parte dos respondentes.

Veja-se o caso do terceiro fator, concernente à função social do trabalho. Para os respondentes, esta dimensão do significado do trabalho parece ser menos forte na avaliação de sua atividade artística. Os artistas avaliam seu trabalho, primeiro pela ótica de sua identificação com ele, pelo que traz de desenvolvimento e satisfação e, segundo, pela ótica dos relacionamentos e do clima social associados à realização de seu trabalho – e só depois o avaliam pela sua função social. O que isso pode significar? Primeiro, que os próprios artistas pensam que seu trabalho não traz contribuição à sociedade. Essa hipótese parece não se sustentar, ao menos se considerarmos os achados, encontrados na literatura acadêmica, que apontam no sentido de a percepção de utilidade do trabalho artístico – seja como “crítica” ao pensamento comum, como “enriquecimento” do espírito pela obra com conteúdo cultural, ou ainda como participação social, educativa – desempenhar um papel importante na construção da identidade artística.

Assim, temos uma segunda hipótese, desta vez relacionada à avaliação de que os artistas fazem sobre a reação de seu público. Como pudemos constatar em um estudo prévio, de caráter exploratório e qualitativo, alguns artistas mencionaram que, no Brasil, não há uma tradição de valorizar o trabalho artístico. Isso se observaria tanto no pouco caso de que às vezes são vítimas os artistas quando buscam patrocínio/financiamento para seus trabalhos, como também pela pouca assiduidade do grande público em certos espetáculos de cunho artístico-cultural. Também em pesquisa prévia constatamos a presença de uma crítica às políticas governamentais de apoio à cultura no Brasil, algumas vezes classificadas como paliativas. Se isso for verdade para um número maior de artistas, como os aqui pesquisados, poderíamos então dizer que a baixa importância dessa dimensão na avaliação do trabalho

artístico reflete uma “crítica” à receptividade dos outros (da “sociedade”) às obras e performances artísticas. Tratar-se-ia de um diagnóstico, feito da perspectiva dos artistas, sobre as dificuldades em exercer essa atividade no contexto paulista, senão brasileiro.

Se, no fator anterior, tínhamos uma avaliação sobre a reação do público / sociedade ao trabalho artístico, no sentido de não reconhecer seu valor e utilidade (ao menos, é importante enfatizar isso, da perspectiva dos próprios artistas), no último fator (em termos de poder explicativo) tínhamos uma avaliação sobre o mercado artístico. De fato, como o último fator possui itens que avaliam a percepção sobre a autonomia no trabalho (grau de liberdade na determinação do modo de trabalhar, nos processos de tomada de decisão), é de se supor que, quanto menor a percepção de autonomia, maiores são as forças que determinam ou restringem a atividade artística. E de onde viriam tais forças? Também baseando-nos em uma investigação prévia com artistas, podemos hipotetizar no sentido de que é o mercado um dos pólos irradiadores de forças restritivas ao trabalho artístico. De que tipo seriam tais restrições? Por exemplo, restrições ao tipo de obra a ser produzida, considerando premissas sobre os “interesses” do público; restrições sobre prazos; sobre padrões de qualidade; e, naturalmente, sobre retorno financeiro.

Mas por que deveriam ser estas restrições entendidas como potencialmente negativas ao exercício da autonomia, especialmente considerando que em quase todas as atividades econômicas há forças de determinação como as mencionadas? Talvez a resposta esteja, novamente, em representações sociais sobre a atividade artística, as quais, mesmo com a forte captura econômica das atividades da cultura nas últimas décadas do século passado (à qual os teóricos da Escola de Frankfurt vieram a explicar no contexto de emergência do que chamaram de “indústrias culturais”), certamente ainda exercem sua influência sobre a socialização dos artistas. Entre tais representações, citamos a de que a arte é, “por definição”, livre de interesses econômicos. Alguns autores denominaram esse ideário de “hipótese do desinteressamento” (Chateau, 2008), segundo a qual os artistas seriam orientados pelo desejo de arte-pela-arte, isto é, pelo puro prazer derivado do fato de construir ou elaborar uma obra com teor cultural. Com isso, a atividade artística seria de natureza não contingente, não sofrendo influência de forças originárias de outras esferas que não a cultural. A própria cultura ganharia, nesse pensamento, autonomia em relação às outras instâncias da vida social. Precisamente por causa disso, inclusive, é que a cultura poderia ser usada como um reservatório de crítica ou de inspiração ao restante da sociedade.

A idéia de desinteressamento poderia então ser chamada aqui para nos ajudar a interpretar o baixo resultado para o quarto fator ou componente do significado do trabalho. De acordo com isso, os artistas pesquisados não avaliariam, positivamente, essa faceta de seu trabalho como uma capaz de definir seu significado – considerando sua realidade atual, dado que o questionário-escala era claro nesse sentido (de avaliar o trabalho atual, tal como sendo realizado pelo artista). Sendo assim, e se seguirmos as observações de Morin (2003; 2007), de acordo com as quais um trabalho, para ter significado (ou seja, valor) para as pessoas que o realizam, deve, entre outras coisas, ser realizado com autonomia, podemos lançar a hipótese de que o baixo resultado encontrado por esse fator pode sinalizar para dificuldades dos artistas em ter domínio sobre seu trabalho, seja ou não devido às restrições “mercadológicas” ou das exigências e interesses dos distintos “*stakeholders*” que com ele interagem.

Seção 6

Conclusões

Podemos dizer que emerge, especialmente se considerarmos os dois últimos fatores gerados pela análise fatorial descrita a pouco, um panorama de tensão para o trabalho artístico. De um lado, parece haver uma percepção de baixa valorização sobre o trabalho do artista, ou ainda uma desproporção entre o que este último julga “aportar” à “sociedade”, em termos de obras, projetos, espetáculos, *shows*, cultura, etc. e o que ele julga “receber” de volta (financeiramente ou simbolicamente, em termos de reconhecimento do público).

De outro, uma percepção de uma restrição à autonomia no trabalho, seja devido à necessidade de adaptação às exigências dos distintos públicos, quer dizer, do mercado, seja devido à hipótese do desinteressamento artístico, segundo a qual a atividade artística, e as artes em geral, são vistas como algo cuja razão de ser depende de sua “distância” do restante da vida social para, paradoxalmente, poder contribuir com esta última ao oferecer um ponto de vista “alternativo”. A tensão emerge porque ao mesmo tempo em que o artista parece se identificar forte e afetivamente com seu trabalho, e em que convive bem com seus pares, ele não encontra (ou não do modo como pode acreditar ou necessitar) reciprocidade da sociedade e do mercado.

O último comentário pode ainda encontrar amparo em outros resultados desta investigação, como a existência de dupla carreira para 52% dos artistas aqui pesquisados. Como aventamos anteriormente ao discutir esse tópico, por que o artista “optaria” por uma outra carreira ou atividade não-artística? Por necessidade, de sorte que seu grau de opção não seria certamente confortável; pelo fato de apreciar muito trabalhar (82% avaliaram como “extremamente importante” o trabalho em suas vidas); ou, hipótese mais plausível, porque os ganhos e as condições de sobrevivência ou manutenção unicamente como artista não são compensadores. Se esta última hipótese se confirmar, temos um possível parâmetro para interpretar os dois últimos fatores da análise fatorial, pois tratam justamente do reconhecimento de público e mercado. Naturalmente, o reconhecimento gera salário.

Há, evidentemente, outras razões para uma dupla carreira. Por exemplo, sabemos, ao consultar a literatura sobre carreira artística, que esta se desenvolve em um tipo de mercado denominado de “o vencedor leva tudo”. Quer dizer, poucas pessoas, proporcionalmente à quantidade daquelas que tentam, conseguem obter salários volumosos em troca de seu “talento” ou “obra”. Para a grande maioria, as chances de sucesso nem sempre são favoráveis (Menger, 2009). No caso da carreira artística, a pressão por resultados excepcionais, ou ao menos por resultados que atendam a uma demanda instável mas massiva dos consumidores, associada aos esquemas diferenciados de valorização econômica, impedem que sua trajetória de desenvolvimento siga uma rota linear. Por esse motivo, como vimos (Gráficos 3 e 4), mesmo os artistas mais experientes, seja em termos de idade quanto em termos de atuação no setor, podem ter de conduzir uma carreira ou um emprego não artísticos.

Mas a tensão com a qual iniciamos esta seção pode também se explicar pela forma como as representações sociais da arte e do artista moldam certas interpretações sobre o significado do trabalho. Como dissemos na Introdução, parece haver, no repertório de significados no mundo das artes e da cultura, a dupla perspectiva do emprego e da atividade – esta última no sentido de algo “livre” e “desinteressado” pela qual o artista dá livre curso à sua imaginação, sem enquadres institucionais (supostamente) rígidos, tais como os (supostamente) encontramos no emprego de tipo industrial (por exemplo, na “linha de montagem”). Desse modo, para que o trabalho para o artista “tenha sentido”, ele deve permitir a realização dessas representações articuladas em torno de idéias como autonomia, individualidade ou singularidade. Mas seriam necessários estudos mais focados nessa problemática para dizer se essa observação faz ou não sentido.

E assim encerramos este trabalho, com algumas sugestões de futuras pesquisas. Uma delas poderia explorar a relação entre importância do trabalho e concomitância de carreiras (artística e não-artística). Será que um artista que têm de trabalhar em algo não relacionado com sua “vocação” teria um tendência maior a separar, distinguir, trabalho enquanto arte de trabalho enquanto emprego? E qual o impacto disso sobre o nível de comprometimento (e até desempenho) com a carreira artística e sob a hipótese do desinteressamento? Outra questão que poderia ser melhor investigada, e que, na verdade, é uma limitação deste estudo, refere-se às tensões do trabalho artístico. Para isso, seria necessário a construção de um instrumento de coleta de dados adaptado a essa categoria e realidade sócio-ocupacional. Como dito, neste trabalho utilizamos um instrumento destinado, primariamente, a trabalhadores de setores

“tradicionais”, ou seja, empregados. Isso contribuiria, não só para a melhor compreensão das especificidades do significado do trabalho no mundo artístico, como também para a compreensão dos processos de institucionalização do trabalho em nossa sociedade.

Seção 7

Referências bibliográficas

- Abbott, A. *The system of professions*. Chicago : University Of Chicago Press, 1988.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M.. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- Allende, J. C.; Saez, M. V.; Castanares, I. U.; Ostacoichea, E. A. & Ardanaz, E. R. Nuevas practicas de trabajo, representaciones sociales del trabajo e identidad social en la sociedad postindustrial. *Revista de Psicologia Social Aplicada*, 13(2), p.77-119, 2003.
- Alper, N. & Wassall, G. Artists' labor market experiences: a preliminary analysis using longitudinal data. In: M. Heikkinen & M. Koskinen (Eds.). *Economics of artists and arts policy*. Arts Council of Finland: Helsiaki, 1998.
- Alper, N. O. & Wassall, G. H. Artists' career and their labor markets. In: *Handbook of the economics of art and culture*. V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Eds.). North-Holland, 2006, pp. 813-864.
- Alvarez, J. L., & Svejenova, S. Symbiotic careers in movie making: Pedro and Agustín Almodóvar. In: Peipersl, M., Aarthur, M., & Anand, N. (Eds.), *Career creativity*. Oxford: Oxford University Press, p. 183-208, 2002.
- Bardin, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- Becker, H. S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Blair, H., Grey, S. and Randle, K. Working in film. Employment in a project based industry. *Personnel Review*, 30(2), 170–85, 2001.
- Blanch, J. M. *Teoría de las relaciones laborales*. Barcelona: UOC, 2001.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.
- Camilleri, Carmel. (org.). (2002), *Stratégies identitaires*. Paris: PUF.
- Caves, R. *Crative industries*. Harvard: Harvard University Press, 2000.
- Chateau, D. *Qu'est-ce qu'un artiste?* Rennes: PUR, 2008.
- Chiapello, E. *Artistes versus managers*. Paris: Métailié, 1998.
- Corsari, A. & Lazzarato, M. *Intermittents et précaires*. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- Creswell, J. W. *Qualitative inquiry and research design*. Londres: Sage, 2007.

- Cushman, P. Why the self is empty: toward a historically situated psychology. *American Psychologist*, v. 45, p. 599-611, 1990.
- Dany, F. "Free actors" and organizations: Critical remarks about the new career literature, based on French insights'. *International Journal of Human Resource Management*, 14 (5), p. 821-938, 2003.
- DCMS. Department for Culture, Media and Sport. Creative Industries mapping document. Disponível em : http://www.culture.gov.uk/Reference_library/Publications/archive_2001/ci_mapping_doc_2001.htm. Acessado em 20 de agosto de 2005.
- Drenth, P. J. D. Work meanings: a conceptual, semantic and developmental approach. *European Work and Organizational Psychologist*, v. 1, n. 2-3, p. 125-33, 1991.
- Dubar, C. *La crise des identités*. Paris : PUF, 2000b.
- Dubar, C. *La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*. Paris : Colin, 2000a.
- Eikhof, D. R. & Hausnschild, A. Lifestyle meets market: bohemian entrepreneurs in creative industries. *Creativity & innovation management*, 15 (3), pp. 234-241, 2006.
- Elias, N. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. São Paulo: Jorge Zahar, 1994.
- England, G. W. The patterning of work meanings which are coterminous with work outcome levels for individuals in Japan, Germany and the USA. *Applied Psychology: an International Review*, v. 39, n. 1, p.29-45, 1990.
- England, G. W.; Harpaz, I. How working is defined: national contexts and demographic and organizational role influences. *Journal of Organizational Behavior*, v. 11, n. 4, p. 253-66, 1990.
- Faulkner, R. R., & Anderson, A. B. Short-term projects and emergent careers: Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology*, 92, p. 879-909, 1987.
- Filer, R. K. The economic condition of artists in America. In: D. V. Shaw *et. al.* (Eds.). *Cultural economics 88: an American perspective*, 63-76. Association for Cultural Economics, 1988.
- Filer, R. K. The starving artist – myth or reality? Earnings of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 1986, pp. 56-75.
- Fineman, S. The meaning of work? *European Work and Organizational Psychologist*, 1(2/3), p.166-173, 1991.
- Florida, R. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002.
- Foucault, M. *Dits et Écrits*, IV. Paris: Gallimard, 1994.

- Freidson, E. L'analyse sociologique des professions artistiques. *Revue Française de Sociologie*, 27, p. 431-443, 1986.
- Freidson, E. Labors of Love: A prospectus. In: Erikson, K. T., & Vallas, S. P. (Eds.), *The nature of work: Sociological perspectives*. New Haven: Yale University Press, p. 149-1611, 1990.
- Galenson, D. The careers of modern artists: evidence from auctions of contemporary art. *Journal of Cultural Economics*, 24, 2000b, pp. 87-112.
- Gergen, K. *The saturated self: dilemmas of identity in contemporary life*. Nova York: Basic Books, 2000.
- Giddens, A. *Modernity and self-identity*. Londres: Polity Press, 1991.
- Hall, R. H. *Dimensions of work*. Londres : Sage, 1986.
- Hartley, J. Creative industries. In: J. Hartley, *Creative industries*. Londres: Blackwell, 2005, pp. 1-40.
- Haunschild, A. Managing employment relationships in flexible labour markets: The case of German repertory theatres. *Human Relations*, 56 (8), p. 899-929, 2003.
- Heinich, N. *Comment peut-on être écrivain ?* Paris : La Découverte, 2000.
- Heinich, N. Façons d'"être" écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité. *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, pp. 499-524, 1995.
- HNPT. Heart Of The Nation Project Team. *Heart of the nation: A cultural strategy for Aotearoa*. New Zealand, 2000. Disponível em : http://www.mcdermottmiller.co.nz/projects/hotnation/hotn_summary.pdf. Acessado em 15 de novembro de 2008.
- Jeffcutt, P. Management and the creative industries. *Studies in Culture, Organizations and Society*, 6, p. 123-127, 2000.
- Jones, C. Careers in project networks: The case of the film industry. In: Arthur, M., & Rousseau, D. M. (Eds.), *The boundaryless career*. Oxford: Oxford University Press, p. 58-75, 1996.
- Karttunen, S. How to identify an artist? Defining the population for 'Status-of-the-Artist studies'. *Poetics*, 26, 1998, pp. 1-19.
- Karttunen, S. How to make use of census data in status-of-the-artist studies: advantages and shortcomings of the Finnish register-based census. *Poetics*, 28, pp. 273-290, 2001.
- Kris, E., & Kurz, O. *L'image de l'artiste: Légende, mith and magie*. Marseille: Rivages, 1987.
- Kvale, S. *Interviews*. Londres: Sage, 1996.

- Lazzarato, M. *Le gouvernement des inégalités*. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.
- Lipianksy, E. M. (2008), "L'identité au travail à l'épreuve de la crise". In: Kaddouri, Mokhtar. et. al (org.). *La question identitaire dans le travail et la formation*. Paris: L'Harmattan, pp. 35-49.
- Lipianksy, M., Taboada-Leonetti, I. & Vasquez, A. Introduction à la problématique de l'identité. Em: Camilleri, C. (Org.), *Stratégies identitaires*. Paris: PUF, pp. 7-26, 2002.
- Markus, H.; Nurius, P. Possible selves. *American Psychologist*, v. 41, n. 9, p. 954-69, 1986.
- Martindale, A. *The rise of the artist*. New York: McGraw-Hill, 1972.
- Martin-Fugier, A. *La vie d'artiste au XIX siècle*. Paris: Louis Audibert, 2007.
- McRobbie, A. Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speed up creative worlds. *Cultural Studies*, 16 (4), 2002, pp. 516-531.
- McRobbie, A. Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural studies*, 16 (4), pp. 516-531, 2002.
- Menger, P.-M. & Gurgand, M. Work and compensated unemployment in the performing arts. In : Ginsburgh, V. & Menger, P.-M. (Eds), *Economics of the arts*. Amsterdam : Elsevier, pp. 347-381, 1996.
- Menger, P.-M. Artistic labor markets and careers. *Annual review of sociology*, 25, pp. 541-574, 1999.
- Menger, P.-M. Être artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle. *Travail et emploi*, 60, pp. 4-22, 1994.
- Menger, P.-M. *Le travail createur*. Paris : Gallimard, 2009.
- Menger, P.-M. *Les intermittents du spectacle*. Paris : EHESS, 2005.
- Menger, P.-M. Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle. *Revue Française de sociologie*, 32 (1), pp. 61-74, 1991.
- Menger, P.-M. *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris : Seuil, 2002.
- Michel, P. (Org.). *Le soi: recherché dans le champ de la cognition sociale*. Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1992.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. *Qualitative data analysis*. Londres: Sage, 1994.
- MinC. Ministério da Cultura. *Pesquisa economia da cultura*. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/?p=147>. Acessado em julho de 2007.
- Morin, E. (2001). Os sentidos do trabalho (Les sens du travail), *Revista de Administração de Empresas - Fundação Getúlio Vargas-SP*, 41(3), 8-19.
- Morin, E. M. & Cherré, B. (1999). Les cadres face au sens du travail, *Revue Française de Gestion*, 126, 83-93.

- Morin, E. M. (1996). L'efficacité organisationnelle et le sens du travail. In Pauchant, T.C. Pauchant (Ed.), *La quête du sens* (pp. 257-286). Montréal: Éditions de l'organisation.
- Morin, E. M. (1997a). Le sens du travail pour des gestionnaires francophones. *Revue Psychologie du travail et des organisations*, 3 (2/3), 26-45.
- Morin, E. M. (1997b) Le sens du travail. Introduction. *Revue psychologie du travail et des organisations*, volume 3, numéros 2/3, 5-10.
- Morin, E. M. (2003). Sens du travail. Définition, mesure et validation. In C. Vandenberghe, N. Delobbe & G. Karnas (Eds.), *Dimensions individuelles et sociales de l'investissement professionnel* (pp. 11-20, v. 2. Louvain la Neuve : UCL.
- Morin, E. M. (2007) Sens du travail, santé mentale au travail et engagement organisationnel. *Cahier de recherche n° 099-193*. Montréal : École des Hautes Études Commerciales.
- Morin, E. M., Joulain, M. & Maujonnet, C. (2004). Le sens du travail pour les femmes cadres supérieures canadiennes et françaises, *Revue de psychologie appliquée*. (submitted).
- Moulin, R. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1997.
- O'Brien, J. & Feis, A. Employment in the arts and cultural industries: an analysis of the 1991 census. London: Arts Council of England.
- O'Brien, J. Professional status as a means of improving visual artists' incomes. In: M. Heikkinen & T. Koskinen (Eds.). *Economics of artists and arts policy*. Research report of the Arts Council of Finland, 22. Helsinki: Arts Council of Finland, 1998, pp. 33-54.
- Osty, Florence. (2008), "L'identité au travail à l'épreuve de la crise". In: Kaddouri, Mokhtar. et. al (org.). *La question identitaire dans le travail et la formation*. Paris: L'Harmattan, pp. 69-81.
- Paiva, G. J. de. Identidade psicossocial e pessoal como questão contemporânea. *Psico*, v. 38, n. 1, p. 77-84, 2007.
- Patton, M. Q. *Qualitative research and evaluation methods*. Londres : Sage, 2001.
- Pieró, J. M. (Ed.). *Los jóvenes ante el primer empleo. Los significados del trabajo y su medida*. Valencia: NAU, 1993.
- Ruiz Quintanilla, S. A.; ENGLAND, G. W. How working is defined: structure and stability. *Journal of Organizational Behavior*, v. 17, n. 1, p. 515-40, 1996.
- Ruiz-Quintanilla, S. A. The practical and theoretical importance of work meanings. *European Work and Organizational Psychologist*, v. 1, n. 2-3, p. 81-9, 1991.
- Sainsanlieu, R. L'identité au travail: une expérience partagée. In: FRANCFORT, J. et al. *Les mondes sociaux de l'entreprise*. Paris: Sociologie Économique, 1995.
- Sarbin, T. R. (Org.) *The storied nature of human conduct*. Nova York: Praeger, 1986.

- Shorthose, J.; & Strange, G. The new cultural economy, the artist and the social configuration of autonomy. *Capital and Class*, 84, 2004, pp. 43-59.
- Silva, F. A. B. da. & Araújo, H. E. de. O mercado formal de cultura: características e evolução. In: G. O. Álvarez (Org.), *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2003.
- Storey, J., Salaman, G. & Platman, K. Living with Enterprise in an Enterprise Economy: freelance and contract workers in the Media. *Human Relations*, 58(8), 1033–54, 2005.
- Stryker, S. Identity theory: developments and extensions. In: Yardley, K.; Honess, T. (Ed.) *Self and identity: psychosocial perspectives*. Nova York: Wiley, 1987.
- Taboada-Leonetti, I. Stratégies identitaires et minorités. Em: Camilleri, C. (Org.), *Stratégies identitaires*. Paris: PUF, pp. 43-84, 2002.
- Tajfel, H. (Ed.) *Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. *Introduction to qualitative research methods*. New York: Wiley, 1984.
- Templer, A. J., & Cawsey, T. F. Rethinking career development in an era of portfolio careers. *Career development international*, 4(2), p. 70-76, 1999.
- Throsby, D. Defining the artistic workforce: the Australian experience. *Poetics*, 28, 2001b, pp. 255-271.
- Throsby, D. Defining the artistic workforce: the Australian experience. *Poetics*, 28, p. 255-271, 2001a.
- UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Recommendation concerning the status of the artist. Belgrade, 1980.
- Wassall, G. H. & Alper, N. O. Toward a unified theory of the determinants of the earning of artists. In: R. Towse & A. Khakee (Eds.). *Cultural economics*. Berlin: Springer, 1992, pp. 187-200.