

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Ana Carolina Silva Andrada

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UM  
CAMPO DE AÇÃO ESTRATÉGICA:  
O TEATRO DE GRUPO PAULISTANO E A LEI DE FOMENTO AO TEATRO

(VERSÃO CORRIGIDA)  
São Paulo  
2013

## 1. APRESENTANDO A CENA

O capítulo que segue, além de ser uma breve revisão teórica acerca do tema em questão, tem também o objetivo de reconstruir o caminho percorrido ao longo da pesquisa de mestrado na tentativa de delinear e especificar seu objeto de análise. O projeto inicial dessa pesquisa abarcava a totalidade de atores<sup>1</sup> teatrais paulistanos e tinha como interesse explorar a rede de relações que estruturaria o mercado de trabalho artístico na cidade de São Paulo. Mais especificamente, seu objetivo era, a partir de uma perspectiva relacional, recuperar os laços de colaboração entre os atores teatrais paulistanos, reconstruindo a estrutura de relações que formam esse mercado. Interessava-me entender que padrões de relação caracterizariam o mercado de trabalho desses profissionais do teatro e como tais padrões poderiam estar associados às experiências vividas por esses artistas. Sob a perspectiva dos estudos de rede, pretendia compreender como se dava e se havia circulação dos atores entre diferentes produções. Como mostrarei neste capítulo, essa é uma importante linha de estudos sobre o fazer artístico, sobretudo na literatura norte-americana.

O desenho empírico proposto, no entanto, se mostrava pouco pertinente. Por um lado, pela qualidade dos dados a serem coletados e, por outro, por deixar escapar aspectos institucionais que pareciam centrais na construção do objeto. Algumas entrevistas feitas ainda de maneira muito exploratória me mostravam que o tal mercado de trabalho que me interessava não era um, mas alguns, ou seja, havia diferentes espaços de circulação de atores e regras específicas em cada um deles. Assim, no momento do exame de qualificação optei por centrar minha atenção na produção teatral conhecida como teatro de grupo. Naquele momento, ainda não havia tido a oportunidade de explorar o objeto empírico mais a fundo. Deste modo, a análise que propunha se baseava na revisão teórica sobre mercados de trabalho em arte feita até então. Essa literatura enfatiza a incerteza como ponto central para a compreensão desse objeto. A imersão no campo empírico foi indispensável para que eu repensasse essa aproximação com respeito à produção teatral dos grupos paulistanos. O que via empiricamente

---

<sup>1</sup> Tratarei mais detidamente desta questão no quarto capítulo, mas mesmo a categoria de ator mostrou-se problemática no decorrer da pesquisa de campo. Na maior parte dos grupos pesquisados, os artistas exerciam diversas funções para além da função de ator.

parecia se distanciar do que propunha em termos teóricos. A incerteza é um elemento recorrente em toda forma de produção artística, mas o que há de específico na produção do teatro de grupo paulistano? A emergência do “grupo de teatro” como categoria importante para entender a produção daqueles artistas deslocava a incerteza característica do trabalho dos artistas para segundo plano, uma vez que para entendê-la seria necessário ter claro em que espaço e por que tipos de organizações esse indivíduos circulam. Assim, seria preciso compreender que mercado de trabalho era esse, agora não mais apenas do ponto de vista dos indivíduos, os artistas, mas do ponto de vista do que podemos chamar de organizações, os grupos de teatro. E, na configuração dessas organizações, um aspecto parecia chamar atenção: a forma de financiamento deste tipo de produção. Assim, o texto deste capítulo espelha o caminho percorrido. Apresento, primeiramente, a literatura específica sobre o trabalho artístico, de maneira a mostrar ao leitor algumas das especificidades desse mercado do ponto de vista de seus trabalhadores. Em seguida, apresento algumas abordagens sobre as possíveis formas que a organização em artes pode ter. Trato também da relação entre o trabalho artístico e suas formas de financiamento. Finalmente, proponho uma abordagem que se utilize do conceito de campo de ação estratégica e que leve em conta a relação entre os campos de produção artística e outros campos que tenham efeito sobre essa produção, no caso específico de interesse, aqueles que constituem o Estado.

### **O que caracteriza a produção em artes?**

A literatura que trata do trabalho de artistas é ampla e variada no que diz respeito aos pontos de entrada para abordagem do objeto. Dois grandes conjuntos de temas acerca do trabalho em arte podem ser identificados: (1) Análises que têm como foco o ofertante desse trabalho – o artista como trabalhador, e também a carreira desses indivíduos – a sequência de projetos dos quais ele participou ou a sequência de empregos que teve, a variar dependendo do tipo de organização de trabalho em que essas atividades

aconteceram<sup>2</sup>; (2) análises que dizem respeito à natureza das organizações que produzem arte e, portanto, empregam mão de obra artística.

### **O artista como trabalhador**

A literatura que trata do trabalhador artístico toma como uma de suas categorias mais importantes de análise a incerteza. Essa é uma das características centrais a fazer com que mercados de trabalho artísticos operem de modo distinto de outros mercados de trabalho (MENGER, 1999)<sup>3</sup>. A incerteza é, para essa vertente, pensada como princípio estruturante da ação e das transações nos mundos da arte. As especificidades desse mundo seriam explicadas, antes de tudo, por ela (JEANPIERRE, 2012). De acordo com essa abordagem, para esses profissionais há, em primeiro lugar, uma grande incerteza com relação ao sucesso. Não se sabe de antemão quem será bem sucedido e o sucesso só se revela progressivamente, ao longo da própria carreira. O sucesso não diz respeito a um projeto específico, mas à soma de projetos dos quais o indivíduo participou. Portanto, é apenas a cada projeto ou emprego novo que o indivíduo obtém sinais acerca de seu desempenho. O status dos outros artistas com quem um ator trabalha em um projeto pode ser visto como sinalizador a indicar o valor desse artista (MENGER, 2012; ROSSMAN, ESPARZA; BONACICH, 2010), não sendo possível, portanto, prever o sucesso ainda no início de cada carreira.

A profissão de ator também se caracteriza pelo baixo rendimento financeiro se comparada a carreiras equivalentes em outros setores da economia (MENGER, 1999). Diferentemente de outras profissões, em que é possível pensar no retorno financeiro que o investimento em qualificação pode trazer (BECKER, 2008)<sup>4</sup>, nas

---

<sup>2</sup> A literatura foi separada em dois diferentes conjuntos para facilitar a exposição dos argumentos. É importante sublinhar, no entanto, que alguns autores podem ser enquadrados em mais de uma categoria.

<sup>3</sup> No Brasil foram desenvolvidos alguns trabalhos inspirados na perspectiva de Menger sobre os artistas. Diferentemente de Menger, no entanto, esses trabalhos (SEGNINI, 2007; 2008) enfatizam o que se chama de caráter precário do trabalho artístico no país.

<sup>4</sup> Ao utilizar o conceito de capital humano, Gary Becker pensa a formação como um investimento que traz retorno econômico. Assim, a decisão de um indivíduo ou de sua família em investir em educação e formação depende de custo de oportunidade e do grau de retorno que esse investimento trará.

carreiras artísticas, a qualificação dos indivíduos não explica o rendimento dos profissionais. Há, de fato, grande variação nesses retornos. Enquanto uma minoria tem altíssimos rendimentos (MENGER, 2010), a maioria tem renda bastante baixa. É possível perguntar-se, então, o que leva os indivíduos a escolherem esse tipo de profissão; é preciso compreender essa escolha aparentemente irracional que leva um número tão grande de indivíduos a entrar num mercado de trabalho em que os eleitos são tão menos numerosos do que os pretendentes (FRANÇOIS, 2010).

Há dois tipos de explicação, um de natureza mais econômica e outro de natureza mais psicológica. Por um lado, o indivíduo enfrenta a incerteza porque tem esperança de ganhos elevados no futuro (FILER, 1986), ou seja, ele nunca está certo de que não poderá se tornar um desses artistas muito bem pagos, antes de ter chegado ao ponto final de sua carreira. A incerteza incide diretamente na incapacidade de o indivíduo poder calcular sua probabilidade de ascensão. É difícil prever o sucesso e ele pode acontecer a qualquer momento. Por outro lado, os rendimentos não financeiros, como a satisfação psicológica e social parecem desempenhar um papel determinante, compensando o baixo retorno financeiro.

A incerteza diz respeito à possibilidade de sucesso na carreira, mas também à própria permanência na profissão (MENGER, 1991). Não é óbvio que um ator possa sobreviver permanentemente de seu trabalho artístico. Essas profissões são marcadas pela presença forte do emprego temporário ou intermitente, isto é, os contratos de trabalho são de curta duração e não necessariamente encadeados. Isto quer dizer que o ator passa frequentemente por períodos de desemprego e que a possibilidade de abandono da carreira parece estar sempre presente para cada indivíduo.

Assim, para se manter nessa profissão, na maior parte dos casos, é preciso que exista algum mecanismo que ajude o trabalhador a gerir essa incerteza (MENGER, 1991). Podemos identificar mecanismos de segurança pessoais, como a busca pela pluriatividade (MENGER, 1991). Não são raros os exemplos de atores que têm de manter outro trabalho ao mesmo tempo em que exercem a profissão artística. Podem ser trabalhos não-artísticos ou para-artísticos, ligados, sobretudo, à docência. A literatura, em grande parte produzida em países em

que regimes mais sólidos de proteção social se estabeleceram, cita outro mecanismo de gestão da incerteza: o uso de seguros-desemprego proporcionados pelo Estado (MENGER 2010; BENHAMOU, 2000). Na França, há uma modalidade de seguro desemprego para artistas. É preciso ter trabalhado um total de mais de 507 horas num ano para se ter acesso a esse seguro. Ele garante que trabalhadores de profissões caracterizadas por empregos temporários não fiquem à mercê do desemprego sem que o Estado possa assegurar sua sobrevivência.

Dentre os estudos que tratam do artista como trabalhador, destacam-se aqueles que tratam da carreira de profissionais que são empregados por projeto. Neste caso, a carreira de um artista não pode ser pensada no interior de apenas uma ou poucas organizações. Ela é, de fato, a sequência de projetos dos quais esse artista participou (JONES, 2001). No caso de atores de teatro, a carreira de cada trabalhador é formada por cada peça ou projeto de que fez parte. Dessa forma, os autores são capazes de comparar padrões de carreira e criar hipóteses a respeito dos fatores que acabam por diferenciar esses padrões.

Os estudos que têm como foco a carreira de artistas estão inscritos na tradição da sociologia econômica que pensa o mercado em termos das estruturas de relações entre os agentes que dele participam (GRANOVETTER, 1985; PODOLNY, 1993). Faulkner e Anderson (1987), por exemplo, preocuparam-se em entender como se estrutura, no mercado de trabalho artístico, mais especificamente, na indústria de filmes de Hollywood, o encontro entre profissionais da arte e produções artísticas. Os autores têm como foco os laços sociais de que são feitos esses projetos. Note-se que o foco recai sobre um tipo de produção específico, o trabalho por projeto<sup>5</sup>. Redes de transações recorrentes entre atores emergem, então, resultando em segmentos de transações específicas. Um dos elementos estruturantes desse mercado seria a reputação, tanto do projeto como do artista: projetos dotados de reputação mais alta têm maior chance de recrutar atores de reputação equivalente e vice-versa. Além disso, participar de equipes constituídas por atores de mais alta reputação tem consequências positivas sobre o reconhecimento artístico de um ator, ou seja, há um efeito positivo gerado pelo status dos colaboradores de um ator em um

---

<sup>5</sup> Trataremos deste tipo de produção artística em seguida.

projeto do qual participa (ROSSMAN; ESPARZA; BONACICH, 2010). Partindo de perspectiva próxima à de Faulkner e Anderson (1987), Giuffre (1999) se propõe a observar não apenas os laços entre indivíduos nas produções artísticas, mas a dinâmica desses laços, ou seja, como a posição do indivíduo numa rede de atores muda ao longo do tempo, constituindo a própria carreira desse indivíduo.

Outro ponto analisado quando se trata da carreira de artistas é o modo como se busca e consegue emprego nessa área. Como afirmado anteriormente, a carreira de um ator dificilmente acontece no interior de apenas uma organização. Desse modo, a maneira como o indivíduo busca e obtém trabalho, ou seja, o modo como se insere em novos projetos, é essencial para se compreender a carreira resultante dessa sequência de trabalhos. A circulação de atores entre diferentes projetos está assentada sobre a rede de relações das quais esses artistas participam (GIUFFRE, 1999), sobretudo os contatos de trabalhos anteriores, artistas que participaram do mesmo projeto que eles. As redes ajudam a manter relações estáveis necessárias para diminuir os custos de transação, facilitando processos de contratação.

### **As organizações de produção artística**

Os estudos apresentados até aqui ignoram ou tomam como implícita a forma organizacional em que esses atores estão inseridos. A maior parte desses estudos toma como objeto empírico analisado a produção artística baseada em projetos. Essa não é, entretanto, a única maneira de se produzir arte coletivamente. As características sobre as formas organizacionais são essenciais para entender de que modo se dá a seleção e contratação de trabalhadores e o tipo de contrato que se estabelece com eles. Dependendo do tamanho da organização e tipo de atividade a que pertence, pode variar o modo de recrutamento de trabalhadores (PFEFFER, 1977). No caso da produção artística, podemos encontrar modelos de organizações que variam entre os polos a seguir (BECKER, 1982):

- (1) Empresas com pessoal empregado permanentemente, muitas vezes por contrato plurianual. Elas são, frequentemente, companhias estáveis de dança, ópera ou teatro (HAUNSCHILD, 2003) ou orquestras. Os artistas são contratados por períodos mais longos e trabalham no repertório das companhias. Esse tipo de organização em artes cênicas costuma existir apenas quando conta com financiamento do Estado e/ou mecenato privado (MENGER, 1999).
- (2) Organizações temporárias ou por projeto: cada produção é constituída por um grupo de agentes que se reúne apenas com o intuito de fazer aquele projeto específico. Uma vez terminada a produção, o grupo se desmembra e cada participante busca um novo projeto para participar.

Bastante comum nas atividades de artes e espetáculos, este último modelo de organização é frequente em áreas de produção fortemente sujeitas à incerteza (MENGER, 1991; CAVES, 2000). A organização em projeto é frequentemente temporária, ou seja, o vínculo do artista com aquele grupo é, no mais das vezes, de curta duração (FAULKNER; ANDERSON, 1987). São relações de trabalho com parceiros que podem ser sempre diferentes, podendo haver grande variabilidade de tarefas a serem executadas (MENGER, 1991). Um e outro regime de organização podem coexistir ou variar ao longo do tempo. A indústria de filmes em Hollywood em suas primeiras décadas contava com atores contratados com exclusividade por longos períodos. Mudanças institucionais, ao longo dos anos 1940, ligadas em grande medida à aprovação de leis antitruste e à mudança dos hábitos de lazer com a chegada da televisão, tiveram impacto no modo como os estúdios organizavam sua mão de obra. Os contratos de longa duração foram substituídos pelo sistema de produção por projeto (CAVES, 2000). No Brasil, redes de televisão também muitas vezes organizam-se das duas formas. Parte do elenco é contratada por longa duração e deve trabalhar exclusivamente para uma emissora, parte é contratada temporariamente para um projeto específico<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Essa diferença foi apontada em uma das entrevistas piloto realizada. O entrevistado explicava a diferença de tratamento recebida pelos artistas contratados temporariamente em relação aos contratos a longo prazo no set de filmagem de uma novela.

Algumas propriedades do trabalho artístico são centrais para entender a prevalência da produção e contratação por projeto nessas organizações. O mercado de produção de bens artísticos é marcado por uma forte incerteza tanto no que diz respeito à previsibilidade do resultado artístico, quanto no que diz respeito à avaliação dos produtos finais pelos consumidores. Em primeiro lugar, não é possível saber, no início do processo de produção que gerará aquele bem artístico, qual será exatamente o seu resultado final (CAVES, 2000). Além disso, o processo de avaliação de um bem artístico pelo público ou pelas próprias organizações artísticas não é baseado em habilidades técnicas dos produtores ou nos custos de produção. A avaliação da qualidade de um produto artístico é fruto de um processo intersubjetivo de comparação entre produtos e produtores (FRANÇOIS, 2010). Ele acontece no campo artístico (BECKERT; RÖSSEL, 2013) e leva em conta a opinião de outros produtores, especialistas, instituições artísticas e críticos daquela expressão artística (BOURDIEU, 2002). O resultado do processo de produção de uma obra artística é difícil de ser previsto, assim como é difícil, a priori, avaliar o desempenho de um trabalhador artístico. Portanto, as organizações artísticas estão sujeitas a várias camadas de incerteza. No que diz respeito ao seu papel de produtoras de obras culturais: é incerto se o resultado de um processo de criação resultará em sucesso ou fracasso diante do público, sendo essa audiência profissional ou não (JEANPIERRE, 2012). No que diz respeito ao seu papel de demandantes de trabalho artístico, elas estão sujeitas não apenas à qualidade incerta do trabalho de seus contratados, mas também à possibilidade de que o trabalho seja incessantemente modificado pelo artista ou que ele nem mesmo seja concluído (CAVES, 2000).

O campo de produção artística, no caso do presente estudo, o mercado de peças de teatro, é formado por organizações artísticas cujo produto final são as peças de teatro. Essas organizações podem tomar diferentes formas, que podem variar desde as companhias estáveis de repertório aos projetos em que o elenco se encontra pela primeira – e, talvez, última – vez. Por outro lado, no mercado de trabalho teatral circula a mão de obra artística a ser contratada por essas organizações. É interessante destacar que a diferença entre demandante e ofertante de trabalho é analítica. Algumas organizações teatrais são formadas por um conjunto de atores que se reúne em um projeto e trabalha de forma coletiva, inclusive no que diz respeito às tomadas de decisão em relação aos

rumos do projeto. Nesses casos, a distinção entre quem compra o trabalho e quem o vende é pouco clara.

A distinção se torna mais clara se feita a partir dos diferentes níveis: o nível da organização – em que o arranjo interno e a duração desse arranjo podem variar – e o nível do indivíduo, ou seja, do ator, seja ele contratado de uma grande produtora e completamente distante das tomadas de decisão da organização, seja ele membro de um grupo em que as decisões são tomadas de forma coletiva.

As experiências de trabalho desses artistas variarão de acordo com o tipo de organização da qual fazem parte: um artista contratado por longo prazo por uma companhia estável terá uma carreira bastante diferente e experimentará seu trabalho de modo distinto daquele que trabalha por projeto, isto é, daquele cuja carreira é composta de curtos períodos de trabalho em distintas organizações. Daí a importância de se olhar os estudos sobre os ofertantes de mão de obra artística tendo como lente o tipo de organização em que eles se engajam. Não é claro que as características descritas na primeira seção deste capítulo, portanto, necessariamente correspondam ao que se encontraria caso essas análises fossem feitas em ambientes em que as organizações funcionassem de outro modo.

## **A produção artística e o seu financiamento**

Tratei, até aqui, das características do mercado de trabalho artístico no que diz respeito à mão de obra que nele circula e às organizações que congregam esses indivíduos. Em um ou outro ponto, deixou-se entrever a importância de um ator central para a compreensão desses mercados, o Estado. Os tipos de organização da produção artística e a possibilidade de circulação dos atores podem estar diretamente ligados à forma que toma a relação entre um campo de produção em questão e o campo que é fonte dos recursos necessários a essa produção. No caso desta dissertação, em que se trata de um campo de produção artística dependente diretamente de recursos públicos, há que se compreender o papel que o Estado pode exercer como financiador da arte. Assim, os atores

relevantes para que possamos analisar a produção teatral paulistana não se resumem às organizações e aos indivíduos que dela fazem parte.

Primeiramente, é preciso levar em consideração a relação direta entre os Estados e os mercados de trabalho artístico. De acordo com Esping-Andersen (1993), é importante observar as relações de interação entre as políticas sociais levadas a cabo pelo Estado, notadamente nos Estados de bem-estar, e características dos mercados de trabalho. Para o autor, o mercado de trabalho é diretamente moldado pelo Estado de bem-estar social e, portanto, varia de um país para outro, diferentemente do que postula a economia neoclássica. Desse modo, variações no que diz respeito a características do Estado de bem-estar corresponderão a variações nas características dos mercados de trabalho. Os casos dos mercados artísticos na França, na Inglaterra e na Noruega são emblemáticos para mostrar essa relação (BENHAMOU 2000; MENGER, 2010; MANGSET; KLEPPE; RØYSENG, 2012).

Nesses países, as políticas públicas de regulação dos mercados de trabalho resultaram em grandes e diferentes mudanças nesses mercados que congregam artistas. Na Inglaterra, os ambientes institucional e legal foram fatores favoráveis para o aumento do emprego por conta própria. Lá, as regulações do mercado de trabalho eram mais fracas que na França. Além disso, começar um negócio próprio era mais fácil. Em 1983 houve a implementação de um programa chamado Enterprise Allowance Scheme, que incentivava empregados e desempregados a se tornarem empregados por conta própria, garantindo a eles uma assistência semanal no primeiro ano da mudança. Essa política teve um impacto bastante grande nos setores artísticos, pois mesmo trabalhadores que estavam empregados optaram por começar a trabalhar por conta própria, prestando serviço às organizações em que antes eram empregados.

Na França, o processo foi diferente. Desde 1969 um tipo especial de auxílio beneficia os artistas que tenham trabalhado mais de 507 horas no ano. Assim, o risco de ser trabalhador temporário foi mitigado por uma política do Estado. Desde então, a França viu crescer o número de trabalhadores de arte que tem o trabalho temporário como regime de contratação.

O exemplo norueguês cristaliza a máxima aproximação do Estado e do mercado de trabalho artístico. O setor de artes performáticas na Noruega é muito institucionalizado, dominado por algumas poucas instituições pesadamente subsidiadas por autoridades públicas. Tradicionalmente, muitos atores em teatros têm sido permanentemente empregados por suas instituições mais ou menos como servidores do Estado. De acordo com Mangset, Kleppe e Røyseng (2012), o modelo das companhias teatrais, muito comum na Europa, quando é implantado no Estado de bem-estar social-democrata norueguês acaba por parecer mais, como destacam os autores, a um modelo de fábrica “fordista”, caracterizado pela eficiência do trabalho, produção em massa padronizada, gerenciamento científico e extensa divisão de trabalho.

A variação na relação entre Estado e produção artística também aparece na literatura que trata da relação entre produtores culturais e aqueles que financiam suas atividades, os mecenas. Usualmente a produção artística não obtém recursos apenas no mercado, ou no caso das artes performáticas, da venda de ingressos na bilheteria. Muito frequentemente a atividade artística é de alguma forma subvencionada por outros atores sociais e não apenas pelo público que dela frui diretamente (DIMAGGIO, 2006). Um dos pontos que diferencia o mecenato da subvenção via bilheteria é que o mecenas tem mais capacidade de influenciar diretamente o que será produzido do que o público. Este apenas responde a essa produção frequentando ou não o espetáculo (BALFE, 1993), ainda que saibamos que os produtores podem optar por trabalhos menos inovadores se têm como objetivo trazer um público pagante maior (DIMAGGIO; STENBERG, 1985).

Mecenas podem ser indivíduos ou famílias, como no caso do patrocínio de músicos em Viena no século XVIII (DENORA, 1991). Eles podem ser também grupos sociais da elite urbana, como é o caso dos conselhos de curadores de museus e orquestras nos Estados Unidos do século XIX (DIMAGGIO, 1982a). Essas entidades costumam, sobretudo nos Estados Unidos, tomar a forma de organizações sem fins lucrativos. Especialmente em sua origem, muitas dessas organizações eram financiadas de forma privada, com recursos dos membros dos conselhos de curadoria ou de indivíduos ligados a eles. Essas organizações podem também receber recursos de outras instituições públicas ou privadas

(DIMAGGIO,1986; CAVENDISH, 1986, MONTIAS, 1986). O mecenato pode também ser exercido diretamente pelo Estado. Este tipo de mecenato é mais comum em países europeus. Na França, por exemplo, grande parte da produção cultural é diretamente planejada e financiada pelo Ministério da Cultura francês (ZIMMER; TOEPLER, 1999). Já a Noruega conta com companhias teatrais cujos atores são funcionários públicos do Estado (MANGSET; KLEPPE; RØYSENG, 2012).

Quando observamos os estudos que relacionam mecenato e atividade artística, vemos que as características das organizações mudam dependendo da natureza do mecenato e vice-versa. DiMaggio (1986a) descreve, por exemplo, como as mudanças na forma de financiamento e o aumento do financiamento institucional (público ou privado) a partir da metade da década de 1950 nos Estados Unidos alteraram a forma como essas organizações são administradas, o equilíbrio de interesse dentro delas e os seus objetivos. As organizações sem fins lucrativos tinham em comum o fato de serem administradas com pouco rigor e de se contentarem em atingir apenas um público limitado. O advento do financiamento institucional e a pressão exercida por essas instituições sobre as organizações artísticas foram responsáveis pela mudança desse cenário, ao menos no que diz respeito ao discurso das organizações em resposta a essas exigências. As agências financiadoras, públicas ou privadas, demandavam dessas organizações que elas fossem capazes de se responsabilizar e administrar o dinheiro recebido. Muitas vezes a capacidade de administrar os recursos era exigida dessas organizações antes mesmo de se receber o financiamento. Esse processo de profissionalização dos administradores das organizações sem fins lucrativos fez com que os mecenas e membros dos conselhos de curadoria pertencentes às elites locais fossem perdendo sua influência em vários campos da produção artística (DIMAGGIO; ANHEIER, 1990). Segers, Schramme e Devriendt (2010) descrevem as consequências de um processo semelhante entre as organizações artísticas flamengas. Apesar de um maciço investimento público nessas organizações, os artistas flamengos têm se tornado mais vulneráveis – tanto em termos de salários, quanto no que diz respeito ao aumento do número de artistas que trabalham por conta própria. A maior parte dos subsídios tem sido destinada às estruturas de gerenciamento dessas organizações e não aos artistas.

Uma das explicações para o fato de que grande parte da produção artística é feita por organizações sem fins lucrativos ou é viabilizada por subsídios públicos reside no argumento da falha de mercado. De acordo com essa perspectiva, a produção daquilo que se convencionou como arte de qualidade tem custos maiores do que o público interessado nessa produção estaria disposto a pagar. Desse modo, para que essas organizações sejam economicamente viáveis, é preciso que a produção seja subsidiada. Esse tipo de explicação explicita o porquê de existirem poucas organizações artísticas que sobrevivem apenas da venda de sua produção. A explicação não esclarece, no entanto, o porquê das entidades sem fins lucrativos serem tão importantes em campos culturais particulares. Para compreender por que esse tipo de produção está associado a campos específicos é preciso dar atenção a perspectivas de cunho histórico e político (DIMAGGIO, 2006). Deve-se observar que as oportunidades para que um empreendimento tenha sucesso variam ao longo do tempo e a forma como se adota o formato de organização sem fins lucrativos<sup>7</sup> pelos atores do campo e pelos mecenas cria modelos e limita as oportunidades de seus sucessores. Além disso, a habilidade das comunidades artísticas de tirarem vantagem da forma sem fins lucrativos depende não apenas da necessidade dessa comunidade, mas também de seu poder e influência. Assim, o fato de alguns campos serem construídos em torno de organizações sem fins lucrativos reflete a capacidade passada de grupos particulares mobilizarem recursos para esse tipo de empreendimento.

A perspectiva que se propõe nesse estudo, portanto, é uma que olhe para as formas de produção artística como uma construção histórica. Para tanto, proponho a análise deste objeto a partir da perspectiva de campo. O conceito de campo aparece em diversas correntes da análise sociológica (BOURDIEU, 1986;2002;2005; DIMAGGIO; POWELL, 1991b). Apresento inicialmente duas perspectivas diferentes, a primeira proposta por Pierre Bourdieu e a segunda embasada nos estudos de tradição neoinstitucionalista. Finalmente, considero uma terceira perspectiva sobre o conceito de campo que, argumento, seria mais adequada para lidar com o objeto em questão.

---

<sup>7</sup> O significado de organização sem fins lucrativos pode variar no tempo e de um país para outro, inclusive no que diz respeito ao seu conteúdo jurídico (DIMAGGIO; ANHEIER, 1990). Aqui uso a ideia mais frouxamente para abarcar organizações que estão fora do Estado e que não visam lucro.

De acordo com Bourdieu (2005), um campo pode ser definido como um universo que obedece a leis próprias – de funcionamento e de transformação – e no qual grupos ou indivíduos lutam por legitimidade (BOURDIEU, 2002). São três os planos da realidade que devem ser observados quando se toma como foco um campo artístico (WACQUANT, 2005):

1. Análise da posição do campo artístico no seio do campo do poder, isto é, na teia de instituições em que circulam os poderes políticos, econômicos e culturais e da mudança dessa posição ao longo do tempo.
2. Análise da estrutura interna do campo de produção artística. Trata-se de traçar uma topologia da estrutura interna do campo artístico, observando a estrutura de relações entre os agentes e as instituições que competem pela legitimidade artística.
3. Por fim, a gênese dos *habitus* – ou sistema de disposições – dos ocupantes das posições no campo. O *habitus* seria o guia da conduta e das representações desses agentes fora e dentro do campo artístico.

Conforme Bourdieu (2002), os dois primeiros planos estão sujeitos a um padrão de relação segundo o qual o campo da produção artística ocupa uma posição dominada no campo do poder. Temporalmente, ele está sujeito à luta entre dois princípios de hierarquização. O princípio heterônomo – favorável àqueles que dominam o campo política e economicamente – e o princípio autônomo. Um campo de produção cultural será tanto mais autônomo quanto mais puder impor sanções e normas próprias ao conjunto de produtores de bens culturais, mesmo àqueles mais próximos das posições dominantes do campo do poder e, portanto, mais heterônomos, mais sensíveis às solicitações externas ao campo.

Para Bourdieu, são as relações de força que estruturam cada campo na sociedade e a relação entre eles, e não as interações entre os agentes. Essas relações de força estão ligadas à posse relativa de capital que é chamada de relação objetiva porque existe fora das intenções dos sujeitos. O capital, nesse caso, tem várias acepções: pode referir-se ao capital econômico, ao capital simbólico, ao capital social e ao capital cultural.

O capital econômico diz respeito aos recursos econômicos de um agente. O capital simbólico está relacionado a seu prestígio, como discutido na seção anterior. O capital social está ligado à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas (BOURDIEU, 1998a). Por fim, o capital cultural, central para a noção de campo artístico de Bourdieu (1986), pode se apresentar em três formas (ou estados) distintas: incorporado, objetivado e institucionalizado. Em seu estado incorporado, o capital cultural aparece sob a forma de disposições duráveis da mente e do corpo que são adquiridas por meio de processos de assimilação e inculcação. Ele se torna parte integrante da pessoa e não pode ser, portanto, transmitido instantaneamente, como ocorre, por exemplo, com o capital econômico. Esse tipo de capital cultural está diretamente ligado ao conceito de *habitus* em Bourdieu (1998b). Em seu estado objetivado, o capital cultural se apresenta na forma de objetos materiais como livros, dicionários e pinturas e só podem ser completamente apropriados por meio da posse de capital cultural incorporado. Finalmente, o capital cultural pode aparecer em estado institucionalizado, isto é, associado à ideia de reconhecimento institucional do capital cultural de certo agente. Tais qualificações permitem quantificar e comparar o capital cultural que cada um desses agentes possui.

O terceiro plano a que o autor se refere – a gênese dos *habitus* dos ocupantes das posições no campo – traz à análise a relação entre as posições no campo artístico e as tomadas de posição, ou seja, as formas artísticas, os conceitos e instrumentos de análise. Segundo ele, as diferentes posições no campo correspondem a diferentes tomadas de posição no campo que não são mais do que as próprias expressões artísticas, seus gêneros. Mas não se trata de uma relação mecânica entre as duas, alerta o autor. E essa correspondência é mediada pelo *habitus* dos ocupantes das posições, ou seja, há um espaço do possível no que se refere às tomadas de posição, o qual só é percebido a partir de categorias de percepção que constituem certo *habitus*. As tomadas de posição não são outra coisa que as próprias obras.

Os sujeitos atuam nesses campos guiados por lógicas da prática ou esquemas práticos, produzidos pelo *habitus*. Essas práticas não podem ser explicadas apenas pelas condições presentes, elas requerem também o conhecimento das

condições passadas. Isso quer dizer que elas não são unicamente fruto da situação e nem unicamente fruto do *habitus*. Essas práticas só podem ser explicadas quando se relacionam as condições sociais que constituíram certo *habitus*, fruto de experiências passadas, às condições sociais em que tal prática é colocada em ação (BOURDIEU, 2009).

Outra vertente de análise sociológica também utiliza a ideia de campo, mas com outra definição. Campos organizacionais são formados pelas organizações que, no agregado, constituem uma área reconhecida da vida institucional (DIMAGGIO; POWELL, 1991b). Deles fazem parte fornecedores, consumidores, agências reguladoras e outras organizações que geram produtos ou serviços semelhantes. A chave para compreensão da ideia de campo, neste caso, não é o conflito, mas são os processos de institucionalização (FOURCADE, 2007).

A abordagem neoinstitucionalista enfatiza a natureza culturalmente variável da racionalidade. Atores, interesses e preferências são construídos socialmente e, por isso, endógenos e variáveis (DIMAGGIO, 1998). Interessada na centralidade das instituições na compreensão do funcionamento do mercado e das organizações (DIMAGGIO; POWELL, 1991a), essa perspectiva também defende a ideia de que indivíduos e organizações têm à disposição lógicas diferentes e muitas vezes conflitantes (DIMAGGIO; POWELL, 1991a). A sociedade seria uma espécie de sistema interinstitucional. Cada uma das ordens institucionais da sociedade ocidental contemporânea teria uma lógica central que constituiria seu princípio organizador. Essas lógicas institucionais seriam padrões supra-organizacionais de atividade por meio dos quais os humanos conduzem sua vida material no tempo e espaço, mas também sistemas simbólicos por meio dos quais indivíduos e grupos categorizam sua atividade e lhe dão significado (FRIEDLAND; ALFORD, 1991). Algumas das instituições centrais das sociedades contemporâneas ocidentais seriam o capitalismo, a família, a democracia. Cada uma dessas instituições moldaria as preferências individuais e os interesses organizacionais. Essas lógicas institucionais podem ser múltiplas e potencialmente contraditórias. Além de moldar as preferências e os interesses dos indivíduos, as forças institucionais têm efeito sobre os enquadramentos possíveis para a ação e, assim, influenciam os comportamentos desses agentes (POWELL E COLYVAS, 2008). Inspirados pelos esforços encampados pela

psicologia e sociologia, sobretudo no que diz respeito aos estudos interacionistas e etnometodológicos, esses autores propõem a importância de se estudar a linguagem e o vocabulário desses agentes, as suas formas de classificação e categorização, para que se possa compreender a emergência e a permanência das instituições.

Ambas as correntes apresentadas iluminam faces importantes do funcionamento de arenas sociais. Elas são uma tentativa de compreender como as orientações subjetivas dos atores medeiam o efeito das estruturas sociais no que diz respeito ao funcionamento dos campos. Nos dois casos, as estruturas são externas e internas e as instituições tornam-se parte de como as subjetividades dos indivíduos e suas rotinas práticas são construídas (FOURCADE, 2007).

Essas perspectivas, a bourdieusiana e aquela desenvolvida por teóricos do neoinstitucionalismo, foram importantes influências para o conceito de campo que será utilizado neste trabalho. Refiro-me à definição de campos de ação estratégica, como propõem Fligstein e McAdam (2011; 2012). Esses autores levam em conta os elementos desses dois corpos teóricos em sua definição:

Um campo de ação estratégica é uma ordem social de nível médio em que os atores (que podem ser coletivos ou individuais) interagem, tendo conhecimento uns sobre os outros, baseados em um conjunto de entendimentos comuns sobre os propósitos do campo, as relações no campo (incluindo quem tem poder e por que), e as regras do campo (FLIGSTEIN;MCADAM, 2011, p. 3, tradução nossa).

De acordo com esses autores, o conceito de campo de ação estratégica teria vantagens em relação às duas correntes teóricas expostas acima. No que diz respeito à proposição bourdieusiana, Fligstein e McAdam (2012) alegam que o conceito por eles proposto tem a vantagem de ser uma abordagem mais adequada dos atores coletivos, enquanto os conceitos centrais em Bourdieu, como campo, capital e *habitus*, estariam mais fortemente relacionados ao nível de atores individuais e, portanto, seriam menos interessantes para lidar com o problema da ação coletiva. Fligstein e McAdam abrem a possibilidade de análise a respeito da cooperação entre grupos diferentes. Eles se utilizam da ideia de ação estratégica, que é definida como a tentativa dos atores sociais de criar e manter mundos sociais estáveis assegurando a cooperação de outros atores.

Para promover esse controle, esses atores dependem de criação de identidades, coalizões políticas e interesses comuns. A habilidade dos atores em conseguir que os demais cooperem com ele está relacionada à sua capacidade de descobrir, articular e propagar esses acordos comuns. Dado que essa pesquisa toma os grupos teatrais como importantes atores na construção desse campo, com um foco importante sobre a cooperação entre eles, a ênfase dos autores sobre a ação coletiva parece ser mais adequada para lidar com esse universo empírico.

No que diz respeito às abordagens do neoinstitucionalismo, a principal crítica seria que, para essa corrente, os campos seriam vistos como espaços de reprodução muito ligados a ações rotineiras. A reprodução dos campos seria assegurada porque todos os atores compartilham as mesmas percepções de suas oportunidades e constrangimentos. Assim, haveria pouco espaço para mudanças que ocorreriam apenas raramente e nunca de forma realmente intencional (FLIGSTEIN; MCADAM, 2011). Fligstein e McAdam defendem, entretanto, que dada a natureza contenciosa dos campos, disputas estão constantemente ocorrendo. A crítica também diz respeito diretamente à ideia de lógicas institucionais, apresentada anteriormente neste capítulo. De acordo com os autores, este seria um conceito que tenderia a implicar um consenso muito grande sobre o que acontece no campo e que pouco diria sobre as posições dos atores, ou seja, a ideia de que há regras no campo que são criadas para favorecer os mais poderosos em relação aos menos poderosos.

Em contraposição à ideia de lógica institucional, Fligstein e McAdam (2011) propõem que os significados subjacentes aos campos podem ter quatro aspectos distintos. Em primeiro lugar, há um entendimento sobre o que está acontecendo no campo ou o que está em jogo. Ainda que exista consenso sobre o que está ocorrendo, esse consenso não implica que a divisão de espólios do campo seja vista como legítima. Em segundo lugar, um conjunto de atores no campo pode geralmente ser visto como possuindo mais ou menos poder – que os autores definirão como ocupando a posição de incumbentes ou desafiadores, como veremos a seguir. Os atores ocupam uma posição específica e identificam quem está em cada posição no campo, ou seja, eles sabem quem são seus inimigos, amigos e competidores porque eles sabem quem ocupa esses papéis no

campo. Em terceiro lugar, há um conjunto de entendimentos compartilhados sobre as regras do campo. Atores entendem quais são as táticas possíveis, legítimas e interpretáveis para cada um dos papéis no campo. Por último, os autores falam de um quadro interpretativo a que atores estratégicos individuais e coletivos podem recorrer para dar sentido ao que os outros atores estão fazendo no campo. As reações de atores mais ou menos poderosos às ações de outros atores refletem sua posição social no campo.

Como descrito acima, Fligstein e McAdam (2011) definem duas posições principais nos campos de ação estratégica: incumbentes e desafiantes. Os incumbentes têm influência desproporcional dentro de um campo e seus interesses e visões tendem a se refletir fortemente na organização dominante de um campo de ação estratégica. As regras dos campos tendem a favorecê-los e os entendimentos compartilhados tendem a apoiar ou legitimar sua posição privilegiada no campo. Além disso, os próprios propósitos do campo são formatados de acordo com seus interesses. Os desafiantes, por outro lado, ocupam posições menos privilegiadas no campo e normalmente têm pouca influência sobre sua operação.

Campos podem ser organizados de forma menos hierárquica, isto é, quando os atores têm poder e tamanho iguais, os campos podem se organizar em torno de coalizões políticas. As coalizões podem ser formadas por grupos incumbentes ou entre grupos incumbentes e desafiantes. Os campos de ação estratégica podem também ser pensados como espaços em que coalizões dominantes confrontam uma oposição menos organizada.

Por fim, Fligstein e McAdam (2012) defendem que os campos estão enraizados em ambientes mais amplos que podem ser constituídos por inúmeros campos, próximos ou distantes. Eles consideram o próprio Estado um campo, ou inúmeros, a depender da situação a ser analisada. Crises e oportunidades para construção de novos campos ou para a transformação de campos existentes normalmente acontecem como resultado de processos de mudança e desestabilização que se desenvolvem em campos próximos, isto é, os campos não são unidades isoladas, a disputa de forças entre os grupos que os integram sempre pode ser influenciada pelo que acontece nos campos conectados a eles. Assim, a perspectiva desses autores além de levar em conta a posição dos atores

e ser adequada à análise de atores coletivos, tem como um de seus elementos centrais a relação entre campos diferentes. Dado o que foi apresentado até aqui a respeito de como a produção artística pode ser financiada, sobretudo no que diz respeito ao papel dos Estados como financiadores, o fato de o conceito pressupor a importância da relação entre campos se destaca. Se quero pensar em um campo no qual as organizações artísticas dependem de recursos de outro campo, especificamente do Estado, não é possível encarar esse construto como uma unidade isolada.

Nesse capítulo apresentei brevemente a literatura que trata do trabalho artístico, seja do ponto de vista do indivíduo, seja do ponto de vista da organização que produz arte. Argumentei que para entender a forma que essas organizações tomam é necessário investigar o modo como elas obtêm recursos. Em seguida, defendi que a forma da organização e o modo como ela obtém recursos dependem de como o campo em que aquela atividade artística é desenvolvida se constituiu ao longo do tempo. Por fim, apresentei o conceito de campo de ação estratégica como um interessante construto analítico para se refletir sobre como se dá determinada produção artística. Ou seja, para se compreender os elementos que caracterizam certo tipo de trabalho em artes, é preciso levar em conta o campo em que aquele trabalho se desenvolve.

## Referências Bibliográficas

AMORIM, Luiz. Novos Tempos. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro**. n. 29, 2005.

BALFE, Judith H. Introduction. In: BALFE, Judith H. (Ed.) **Paying The Piper: Causes And Consequences Of Art Patronage**. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1993. P. 1-8.

BARROS, Alice Monteiro de. **As Relações de Trabalho no Espetáculo**. São Paulo: LTr, 2003.

BECKER, Gary. **Human Capital**. Library of Economics and Liberty. 2008.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. CA: University of California Press, 1982.

BECKERT, Jens ; RÖSSEL, Jörg. The Price for Art. Uncertainty and Reputation in the Art Field. **European Societies**, v.15, n.2. 2013.

BENHAMOU, Françoise. The Opposition between two models of labour market adjustment: the case of audiovisual and performing arts activities in France and Great Britain over a ten year period. **Journal of Cultural Economics**. 24, 2000, pp. 301-319.

BOURDIEU, Pierre. O Capital Social - notas provisórias. In: BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998a.

\_\_\_\_\_. Os três estados do capital cultural. In: BOURDIEU, Pierre **Escritos de Educação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998b.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Senso Prático**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. Principles of an economic anthropology. In: SMELSER, Neil ; SWEDBERG, Richard. **The handbook of economic sociology**. Princeton University Press, 2005. p. 75-89.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRASIL. Lei Federal nº 6.533. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências. De 26 de maio de 1978.

BRASIL. Lei Federal nº 7.505. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. De 2 de julho de 1986.

BRASIL. Lei Federal Nº 8.313. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. De 23 de dezembro de 1991.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAVENDISH, Elizabeth A. Public provision of the performing arts: a case study of the federal theatre project in Connecticut. In: DIMAGGIO, Paul. **Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint**. 1986. p. 140-158.

CAVES, Richard E. **Creative industries: Contracts between art and commerce**. Harvard University Press, 2000.

COSTA, Iná; CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura. Os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DENORA, Tia. Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. **American Journal of Sociology**, 1991, p. 310-346.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo:Hucitec:Cooperativa Paulista de Teatro. 2012.

DIMAGGIO, Paul. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. **Media, Culture & Society**, v. 4, n. 1, 1982a, p. 33-50.

DIMAGGIO, Paul. Cultural Boundaries and Structural Change: The extension of the high culture model to theater, opera, and the Dance, 1900 – 1940. In: LAMONT, Michele; FOURNIER, Marcel. **Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality**. The University of Chicago Press. 1982b.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: DIMAGGIO, Paul. **Nonprofit Enterprise in the arts. Studies in Mission and Constraint.** Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Nonprofit Organizations and the intersectoral division of labor in the arts. Em: Walter W. Powell and Richard Steinberg. **The nonprofit sector: a research handbook.** New Haven : Yale University Press, 2006.

DIMAGGIO, Paul J.; ANHEIER, Helmut K. The sociology of nonprofit organizations and sectors. **Annual review of sociology**, 1990, p. 137-159.

DIMAGGIO, Paul; POWELL, Walter. Introduction. In: POWELL, Walter W; DIMAGGIO, Paul. **The New Institutionalism in Organizational Analysis.** Chicago: The University of Chicago Press, 1991a.

\_\_\_\_\_. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. In: POWELL, Walter W; DIMAGGIO, Paul. **The New Institutionalism in Organizational Analysis.** Chicago: The University of Chicago Press, 1991b.

DIMAGGIO, Paul e STENBERG, Kristen. Conformity and Diversity in American residente theaters. In: BALFE, Judith; WYSZOMIRSKI, Margaret Jane. **Art, Ideology and Politics.** Praeger, 1985.

EDITORIAL. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro.** n. 5. 1997.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. **The Three Worlds of Welfare Capitalism.** Princeton: Princeton University Press, 1993.

FAULKNER, Robert R.; ANDERSON, Andy B. Short-term projects and emergent careers: Evidence from Hollywood. **American journal of sociology**, 1987, p. 879-909.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais - Anos 70.** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FILER, Randall. The "Starving Artist" - Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. **The Journal of Political Economy.** Vol. 94, N.1., 1986, pp. 56-75.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLIGSTEIN, Neil; MCADAM, Doug. Toward a general theory of strategic action fields. **Sociological Theory**, v. 29, n. 1, p. 1-26, 2011.

\_\_\_\_\_. **A theory of fields**. Oxford University Press, 2012.

FOURCADE, Marion. Theories of Markets and Theories of Society. **American Behavioral Scientist**. 50.8, 2007, p. 1015-1034.

FRANÇOIS, Pierre. Pierre-Michel Menger. À quelles conditions peut-on créer? **Critique**, n. 761 2010, pp. 852-864.

FOLHA DE S. PAULO. Profissão de Artista será Regulamentada. Folha S. Paulo. 13 de dezembro de 1973, p. 49.

FOLHA DE S. PAULO. Dia do Ator. O clamor no palco. Folha de S. Paulo. 19 de agosto 1976, p. 40.

GIUFFRE, Katherine. Sandpiles of opportunity: success in the art world. **Social Forces**, v. 77, n. 3, 1999, p. 815-832.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. **American Journal of Sociology**, 1985, p. 481-510.

HAUNSCHILD, Axel. Managing employment relationships in flexible labour markets: The case of German repertory theatres. **Human Relations**, v. 56, n. 8, 2003, p. 899-929.

Itaú Cultural. **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm).

Acesso em 09 de julho de 2012.

JEANPIERRE, Laurent. De l'origine des inégalités dans les arts. **Revue française de sociologie**, v. 53, n. 1, 2012, p. 95-115.

JONES, Candace. Careers in Project Networks: The case of the film industry. In: ROUSSEAU, Denise M.; ARTHUR, Michael B. **The Boundaryless Career: a new**

**employment principle for a new organizational era.** Oxford University Press, 2001.

LABAKI, Aimar. Arte contra a Barbárie. O diretor de teatro Marco Antônio Rodrigues do grupo Folias d'Arte fala à Revista Camarim sobre o Movimento que tem agitado a classe teatral. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro.** n. 14, 2000.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **100 anos de teatro em São Paulo, 1875-1974.** Senac, 2000.

MANGSET, Per; KLEPPE, Bård; RØYSENG, Sigrid. Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 42, n. 4, p. 156-175, 2012.

MENDONÇA, Marcos. Entrevista concedida ao site Almanaque Brasil. 2004. Disponível em: <http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-cultura/8190-marcos-mendonca.html> Acesso em 20 de julho de 2013.

MENGER, Pierre-Michel. Artistic labor markets and careers. **Annual review of sociology**, p. 541-574, 1999.

\_\_\_\_\_. Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. **Revue d'économie politique**, v. 120, n. 1, p. 205-236, 2010.

\_\_\_\_\_. Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle. **Revue française de sociologie**, p. 61-74, 1991.

\_\_\_\_\_. Réponse à Laurent Jeanpierre. **Revue française de sociologie**, v. 53, n. 1, p. 117-126, 2012.

MONTIAS, J. M. The Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. In: DiMaggio, Paul (ed.): **Non-profit Enterprise in the Arts. Studies in mission and constraint**, 1986.

PFEFFER, Jeffrey. Toward an examination of stratification in organizations. **Administrative Science Quarterly**, p. 553-567, 1977.

PODOLNY, Joel M. A status-based model of market competition. **American journal of sociology**, p. 829-872, 1993.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual**. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2010.

ROSSMAN, Gabriel; ESPARZA, Nicole; BONACICH, Phillip. I'd like to thank the academy, team spillovers, and network centrality. **American Sociological Review**, v. 75, n. 1, p. 31-51, 2010.

SÃO PAULO (Município). Lei Municipal Nº 13.279  
Secretária Municipal de Planejamento - SEMPLA. Departamento de Estatística e Produção de Informação - Dipro. São Paulo (cidade). **Município em Mapas: cultura e território: uma análise da economia dos espaços culturais na cidade**. SEMPLA, 2007.

SEGERS, Katia; SCHRAMME, Annick; DEVRIENDT, Roel. Do Artists Benefit from Arts Policy? The Position of Performing Artists in Flanders (2001–2008). **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 40, n. 1, p. 58-75, 2010.

SEGNINI, Liliana. Artistas, à procura de trabalho. **Trabalho apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia**. 2008.

\_\_\_\_\_. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: **Congresso Brasileiro de Sociologia**. 2007.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Vozes, 2009.

TROTTA, Rosyane. Movimento em retrospectiva. **Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro**. n. 37. 2006.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**. N. 48, 2005, p. 117-123.

ZIMMER, Annette; TOEPLER, Stefan. The subsidized muse: government and the arts in Western Europe and the United States. **Journal of Cultural Economics**, v. 23, n. 1-2, p. 33-49, 1999